

Категория „Драмат“

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

2

ГОДИНА ПЪРВА

1957

МАРТ—АПРИЛ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОД. I

кн. 2

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

1957

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

СЪДЪРЖАНИЕ

Тодор Павлов — Към въпроса за естетиката като наука	3
Стоян Каролев — Въпроси на психологическата характеристика	20
Георги Цанев — Димчо Дебелянов	39
Дмитрий Марков — П. К. Яворов	58
Людмил Стоянов — В. В. Маяковски и нашата епоха	77

По въпросите на реализма

В. Бредел — Берлин, ГДР	82
-------------------------	----

ТВОРЧЕСКА АНКЕТА

Ганка Найденова-Стоилова — В творческата лаборатория на писателя Д. Талев	83
---	----

МАТЕРИАЛИ И ДОКУМЕНТИ

Страница от живота на Димчо Дебелянов — съобщава Георги Цанев	97
Неизвестно писмо на Димчо Дебелянов — съобщава Георги Димов	100
Ангел Тодоров — Спомени за Димитър Полянов	101

ПРЕГЛЕД

Кръстьо Генев — Книга за наши писатели-реалисти	112
София Баева — Нов принос към проучване на руското литературно влияние у нас	116
Иванка Бояджиева — Опит за сатирична повест	122
Георги Димов — Творчески разговори със съветски учени по въпросите на българската литература	125



Коректор — М. Блажева

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Д. Полянов“ 21, София
тел.: 4-19-69, 4-36-92

Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96 Т/262 БНБ—Сталински районен
клон — София. Годишен абонамент — 26 лева

Поръчка № 223
Тираж — 5000

Формат: $^{11}/_{100/16}$

Дадена за печат на 10.III.1957 г.
Печатни коли — 8

Печатница на Държавното военно издателство при МНО



АКАДЕМИК ТОДОР ПАВЛОВ

КЪМ ВЪПРОСА ЗА ЕСТЕТИКАТА КАТО НАУКА

(Продължение от кн. I)

IV

Знаем вече, че естетиката е частна или специална наука за изкуството. Това не само не отрича, а предполага нуждата да съществува и философия на изкуството. Философията на изкуството обаче е съставна част, раздел или аспект на философията изобщо, която изпълнява роля на най-обща теоретическа и методологическа основа по отношение на частните науки и по-специално на естетиката като частна наука. Естетиката от своя страна, като конкретизира и разработва основните философски понятия за отражението (усвоението) на света по законите на красотата, може да оказва обратно влияние върху самата философия и по-специално върху философията на изкуството. При това при определени обстоятелства естетиката като частна наука може да предизвика известни изменения и във формата на самата философия.

Знаем също, че естетиката не би могла да бъде самостоятелна наука, ако няма свой специфичен предмет на изследване и изложение. А всяка наука е система от вече постигнати знания (понятия, категории и пр.) за даден предмет или област от явления и същевременно представлява от себе си метод на движението и по-нататъшното изменение и развитие на систематизираните знания, т. е. на теорията. Наука без система от знания, т. е. без теория, е немислима като наука. Също така обаче науката е немислима като наука без метод на движението, изменението и развитието на теоретическите знания, на теоретическата система. Система, която остава неподвижна, неразвиваща се, замръзнала, неизбежно изостава от самата непрекъсната и всестранно движеща се, променяща се и развиваща се обективно-реална действителност. Но също така и метод, който разглежда движението без връзка с онова, което именно се движи и развива, не е никакъв метод, а в най-добрия случай мистично-бергсо-нианска, чисто индивидуалистическа интуиция, която няма нищо общо с интуицията в онзи смисъл, в който я разбираше например Максим Горки.

Най-сетне знаем също така и пак ще има да видим това и по-нататък, че както мирогледът, така и методът на художествения творец (респективно на читателя, зрителя, слушателя) не се определят един от друг, а могат само да си влияят, като например при социалистическия реализъм мирогледът може да има решавашо, но никога не и определящо

значение за художествения метод. Определящото значение винаги се запазва за самия обект (предмет) на изкуството, за самото обществено и пречупващото се през него природно обективно-реално битие или действителност.

Сега ние сме длъжни тъкмо тук да отбележим, че обективно-реалното обществено и пречупващото се през него природно битие определя в последна сметка и мирогледа и метода на изкуството, не обаче направо, не просто, не механично, не абсолютно и метафизически. Колкото повече се изкачваме към по-висшите и по-сложни надстроечно-идеологични обществени явления, толкова повече няма място за вулгарен икономизъм, техницизъм, биологизъм и пр. Изкуството, което е едно от най-висшите и най-сложни обществени надстроечно-идеологически явления, търпи прякото и непряко и в някои случаи извънредно голямо влияние от страна на другите надстроечни идеологически явления, като например философията, морала, религията, правото, възпитанието, политиката и пр. Твърде често изкуството не се определя направо и изцяло дори от класовата борба, а от отражението на класовата борба в другите идеологични явления, например в морала, правото, възпитанието, политиката, философията и пр. В края на краищата всяко истинско, пълнокръвно и прогресивно-действено изкуство в общество, разделено на класи, отразява повече или по-малко класовата борба и обслужва по един или друг начин определена класа, респективно определена икономическа база, определени производствени отношения. По този начин изкуството се определя в края на краищата от обективно-реалното обществено и преди всичко икономическо и социално битие, но именно в края на краищата, а не механично, не пряко, не просто, не абсолютно и метафизически.

Поради всичко това истински, последователно докрай научната, т. е. марксистко-ленинската естетика, за да осветли, да изясни и да определи по-точно и по-пълно изкуството (художественото творчество и възприятие) трябва да изследва и да установи по-ясно, по-точно своя предмет в неговата същностно специфична природа, по която той се различава качествено, да речем, от предметите на разните науки, на морала, правото, религията, възпитанието, политиката, обикновената занаятчийска дейност и т. н. Във всички тези отношения обаче, за съжаление, професионалните теоретици, историци и критици на изкуството не са ни дали и досега по-значителни, по-пълни и по-убедителни изследвания и изложения, въпреки че класиците на марксизма ни завещаха основните, решаващи в случая принципиални положения на марксистката естетика, на литературната теория, история, критика и политика. А това ще рече, че нашата научна естетика тепърва има да се занимава с всички тези въпроси, измежду които сравнително по-добре са разработени въпросите за отношението на изкуството към науката, труда и политиката. Но и в тази област резултатите все още не са особено задоволителни, за да не говорим за окончателни резултати.

Достатъчно е да се отбележи, че като се изтъква с основание огромното познавателно значение на изкуството, твърде често се забравя или се подценява фактът, че изкуството не е само или просто познание — обективно-вярно, правдиво и пр. Ако изкуството би било само или просто познание, то би станало излишно, тъй като науката изпълнява тази роля във всяко отношение не по-зле и дори в редица отношения по-добре от изкуството, особено в областта на природните и други знания. Както и друг път сме доказвали това, изкуството като изкуство трябва да ни дава

и наистина ни дава не само правдата, не просто правдата за човека, обществото и природата, а правдата-красота, или, което е все същото, красотата-правда, т. е. правдата, която е постигната по законите на красотата (Карл Маркс), а не само по законите на логичното научно мислене, макар, както също така неведнаж сме доказвали това, логичното мислене е задължително и за изкуството, което обаче не се изчерпва с него.

Но какво именно ще рече правда-красота или красота-правда? Какво именно значи усвояване (отражение и изменение) на света по законите на красотата? Тъкмо с тези въпроси съвременните професионални теоретици, историци и критици на изкуството, следователно на литературата все още недостатъчно, несистемно и непоследователно докрай са се занимавали и занимават. Но как ние ще разработим и ще развиваме понататък марксистко-ленинската естетика като наука, ако тъкмо на тези въпроси обръщаме все още недостатъчно, а понякога и никакво внимание, като твърде често се задоволяваме само с най-общите твърдения, че изкуството ни дава правдата за живота и че то е и трябва да бъде (в класово разделените общества) класово-партийно, революционно, възпитателно, народностно, пролетарско, интернационалистическо и пр.?

Тъкмо в това се състои една от главните задачи, които марксистко-ленинската естетика трябва правилно, цялостно и срочно да реши, ако искаме тя да бъде действително последователна докрай научна, т. е. марксистко-ленинска естетика, взета при това и като частна или специална наука, и като философия на изкуството.

Без да се спираме засега върху взаимоотношението между изкуството, морала, религията, правото, възпитанието и пр. (на тези въпроси сме се спирали неведнаж и ще имаме неведнаж пак случаи да се спираме на страниците на нашето списание), ще си позволим тук във връзка с темата на настоящата статия да отбележим съвсем накратко и в най-общи черти само следното за взаимоотношението между изкуството, труда и политиката.

Твърде често не само в работите на видни професионални теоретици и историци на изкуството (съветски, наши и др.), но дори и в официални документи, конгресни решения др. се говори, че трудът (човешката материална общественно-производствена дейност) е източникът, целта и критерият на изкуството като изкуство. Факт е, че поетите и художниците са изобразявали и възпявали труда, оръдията на труда, процесите на труда, както са изобразявали и възпявали и природните явления изобщо. Така е било досега, така ще бъде несъмнено и напред. Значи ли обаче това, че източникът, целта и критерият на изкуството ние сме длъжни да го търсим и да го виждаме преди всичко и главно, ако не и изключително в труда, в материално-производствената дейност на хората? Явно е обаче, че ако беше така, изкуството би се оказало ненадстройено общественно явление подобно на езика, геометрията и техниката. Изкуството и особено литературата не само може, но и трябва да изобразява човека цялостно, правдиво и целенасочено, а това ще рече, трябва да го изобразява също така и в неговите трудови процеси, в условията на общественно-материалната производствена дейност с помощта на различните оръдия на труда, при използване на различни методи и организации на труда. Нещо повече. Както неведнаж сме доказвали това по-специално другаде, редица елементи от естетическо значение, като например симетрията, хармонията, грациозността, мелодичността и пр.

са безспорно свързани с човешката трудово-производствена дейност, с човешкия труд, поради което факт е, че трудът не само може, но и трябва да бъде предмет на изкуството. Същевременно обаче изкуството като изкуство не се изчерпва с току-що поменатите естетически елементи, като при това не трябва никога да се забравя, че чувството за хармоничност, грациозност, комичност, трагичност и пр. винаги носят отпечатък на особените културни, политически, идеологически и психологически прояви, нужди и тенденции на хората в разните общественно-икономически формации, народи, класи, епохи. Ако не беше така, изкуството като изкуство би станало ненужно или в най-добрия случай би се свело към търсене и възпроизвеждане на хармоничните, мелодични, грациозни и пр. елементи в живота на хората. А всички ние знаем, че изкуството като изкуство има и много по-сложни и много по-високи задачи от общественно-идеологическо, прогресивно-културно, психологическо, възпитателно и друго значение.

С други думи изкуството може и трябва, изобразявайки художествено труда, материалните производствени процеси и задачи, да оказва съответно влияние върху хората в това отношение, да мобилизира, организира и възпитава хората в социалистическа насока. Но това е едно, а съвсем друго е да се отрича надстроечно-идеологическият характер, роля и значение на изкуството като изкуство и да се превръща то в типично ненадстроечно обществено явление подобно на езика, геометрията и техниката, чиито източници всички ние с основание търсим непосредно именно и преди всичко в труда, в общественно-производствената дейност на хората, поради което те са ненадстроечни обществени явления, нямат характер на надстроечни идеологически явления. Нашите естетически идеи, чувства, цели, вкусове и пр. в никой случай не се определят механично, направо, цялостно, изключително, абсолютно и метафизически от труда и трудово-производствените процеси. Те се определят от производствените отношения (икономическата база) и от социално-класовите отношения и борби в класово-разделените общества, като търпят същевременно голямо, а понякога и решаващо влияние от страна на останалите идеологически явления, особено на философията, морала, религията, педагогиката, политическата идеология и пр. в дадено общество или класа на определен етап или период от тяхното развитие.

Марксистко-ленинската естетика трябва да разработи, да изясни, да разреши най-сетне този извънредно важен въпрос, без да се бои, че на пътя си може да срещне автори и авторитети, които с известни свои изказвания по този въпрос не са способствували за неговото най-правилно, цялостно и последователно докрай изясняване и решение. Дори у Горки, Плеханов и други могат да се намерят известни изказвания, които отдавна очакват своята критическа преоценка, без обаче това да означава отричане правото и задължението на социалистическо-реалистическото изкуство да изобразява и възпява труда, трудовите производствени процеси на хората и по този начин да помага за тяхното трудово мобилизиране, организиране и активизиране. И тогава именно ще се види доколко са прави или неправи ония критици, които било отричат изобщо правото и задълженията на социалистическо-реалистическите писатели и художници да рисуват труда и процесите на труда в социалистическото общество, било пък оправдават писатели и художници, когато зад труда и оръдията и организацията и методите на материалното производство не търсят и не виждат живия социалистически човек, не се интересуват от вътреш-

ния психологически и идеологически живот, нужди, противоречия, стремежи и пр. на живия социалистически човек. Според нас и едните и другите грешат, но нашата марксистко-ленинска естетика все още не се е намесила по-смело и по-цялостно в този въпрос, все още не е помогнала както трябва и на авторите, и на техните критици, и на техните читатели, зрители и слушатели.

Също така особено важен и сложен, а може би още по-важен и по-сложен е и въпросът за отношението на изкуството към политиката. При това не става дума за превръщането на изкуството в обикновена публицистика, т. е. не става дума за изкуството, което влага в устата и действията на героите конюнктурни и други политически лозунги, без тези лозунги да са органично асимилирани от същите герои, без да са се превърнали в плът и кръв на тези герои, без да произтичат от техния собствен характер, психология, идеология. Ние, марксистко-ленинските теоретици и критици на изкуството, следвайки основните принципиални положения на класиците на марксизма, винаги решително сме се изказвали против грубата тенденциозност на изкуството, но никога не сме застъпвали тезата, че изкуството изобщо трябва да бъде безидейно, че то трябва да бъде аполитично, че то няма и не трябва да има за задача да мобилизира не само в общо-културно и в общо-идеологическо, но и в политическо отношение хората. Този въпрос е ясен и отдавна изчерпан още от Енгелс, а след това от Ленин и дори от Плеханов. Тук става дума за друго, а именно за това, че някои теоретици и критици на изкуството, атакувайки всяка груба тенденциозност, стигат до общия извод, че изкуството не трябва да има нищо общо с политиката, щом иска да запази природата и значението си именно на изкуство, като при това този извод се прави дори и по отношение на социалистическо-реалистическото изкуство. Подобни мнения за съжаление са изказвани неведнаж също и у нас. Без да говорим за това, че най-великите творби и в миналото, и в настоящето са били винаги и необходимо в пределна степен политически заострени и действени, но не грубо-тенденциозни, ще отбележим, че за социалистическо-реалистическото изкуство политическата му заостреност и действеност имат особено, качествено ново значение и оправдание. С няколко думи целият въпрос се свежда в края на краищата към това, че самата наша политика има по-особени източници, характер и значение, произтичащи от самата същина на социалистическо-революционното движение и на социалистическото и комунистическо строителство. Доказано е, че в недрата на феодалното общество не само се бяха зародили, но и се родиха буржоазните производствени отношения и поради това буржоазната политическа революция имаше за своя главна задача, създавайки новата буржоазна държава, да обезпечи на капиталистическите производствени отношения нужния простор за по-нататъшното им правилно и цялостно развитие. И тъкмо така стана в действителност. Ала, тъкмо обратно, в недрата на капиталистическото, частно-собственическо по самата си природа общество, се създадоха икономически и класово-социални противоречия и същевременно известни стопански организационни форми (организацията например на тръстовете, картелите, банките, транспорта и пр.), които станаха предпоставка за създаването на нови, социалистически производствени отношения, на нов, социалистически обществен строй, но самите тези нови, социалистически производствени отношения нито се зародиха, нито се родиха в недрата на буржоазния обществен строй и станаха реалност едва след

победата на политическата революция на пролетариата — отначало в Русия, а след това в народнодемократическите страни. Поради това социалистическата политическа революция, социалистическата политика изобщо за нас по принцип неизбежно трябваше да придобие и решително придоби такава качествено-ново, извънредно голямо значение, каквото политиката до тогава в човешката история не е могла да има и фактически не е имала. Тъкмо това нейно значение не само не отслабна, а още повече се увеличи и укрепи в периода на социалистическото и комунистическо строителство, което е немислимо без социалистическата държава и комунистическата партия, т. е. без социалистическата политическа идеология и дейност.

А щом това е така, да се иска социалистическо-реалистическото изкуство да бъде аполитично е все същото, както да се иска социалистическият обществен строй и човек да не бъдат социалистически, да не се борят за победата на социалистическата революция и комунизма, т. е. да се изравнят в най-добрия случай с буржоазното общество и буржоазния и дребно-буржоазния човек, с неговата реакционна или ограничено-демократическа и пасивно-пацифистическа идеология и психология. Но тогава какво социалистическо-реалистическо изкуство може да бъде създадено, какви социалистическо-реалистически културни, идеологически и други задачи то би могло да решава?

Отговорът е ясен. Недопустимо е във всяко отношение поради грубата политическа тенденциозност да се отрича или подценява дълбоката социалистическо-комунистическа, политическа заостреност и действеност на социалистическо-реалистическото изкуство. Допуснем ли това, то ще престане да бъде социалистическо-реалистическо изкуство и никакви негови формално-естетически постижения и достойнства не ще могат да го спасят в качеството му именно на социалистическо-реалистическо изкуство. Да минем сега по-нататък.

V

Достатъчно е да се проучат по-внимателно разните литературно-теоретически и литературно-критически дискусии, които станаха и стават в наше време в някои страни, в това число и в СССР, за да се види един от техните съществени недостатъци. Думата е за това, че напоследък като че ли стана мода да се отрича значението на теоретическото, абстрактно-логическо мислене и да се прокарва в естетиката и литературната критика явен емпиризм и практицизм под прикритието на подчертаване значението на фактите и на техния „конкретен анализ и обобщение“. Тази мода започна да прераства в истинска болест, от която видимо се заразяват вече и редица иначе добри литературни теоретици, историци и критици.

Известно е, че според марксизма-ленинизма конкретно мислене, конкретно познание, конкретна истина са невъзможни там, гдето общото е откъснато абсолютно и метафизически от особеното и единичното — и обратно, гдето общото, особеното и единичното не се вземат в своята диалектическа връзка на противоположност, борба и същевременно на взаимопреходи и единство; гдето тази връзка се взема откъснато от живота, реалната обществена практика; гдето познанието (мисленето, исти-

ната), определяйки се от обективния, реалния свой обект (предмет), не притежава свое качествено своеобразие, относителна самостоятелност и способност да действуват обратно върху своя обект, като при определени условия може да придобие и решаващо, но никога не и определящо значение.

Видяхме вече, че без факти и примери няма наука, но че също така само с факти и примери, без тяхното правилно изяснение и обобщение науката е немислима. А всяко обобщение се извършва не с глава или със съзнание, представляващи от себе си някаква табула раза, а от определени теоретико-методологически и общественно-практически позиции, които мислещият и действащият субект заварва, когато пристъпва към научно или художествено усвояване (отражение или изменение) на света. Когато тези позиции са мистико-религиозни, субективистическо-релятивистически, ревизионистическо-реакционни, обобщенията ще носят неизбежно същия характер, т. е. ще се окажат ненаучни, неправилни и политически реакционни. А когато Ленин обобщи опита от епохата на империализма и пролетарските революции той, първо, излезе от позициите на марксистическата теория и метод, които самите бяха закономерен резултат (извод, обобщение) от цялото предходно човешко научно и практическо развитие и, второ, което е не по-малко важно, той коригира, доуточни, допълни и доразви творчески по-нататък известни положения на Маркс и Енгелс във връзка именно с новите факти и задачи на пролетарското революционно движение и по този начин издигна марксизма на нов, по-висок, ленински етап, на който го намираме и днес.

Преди още да бяха се извършили Великата октомврийска социалистическа революция и последвалите я народнодемократически революции и без да бяха станали до тогава победоносни социалистически революции, Ленин гениално откри и формулира общите и същевременно особените закони или закономерности на пролетарската социалистическа революция, като при това пророчески предвиди, че следващите след Октомврийската революция други социалистически революции ще се различават от нея по своята форма, оставайки тъждествени с нейното основно, общо и закономерно необходимо съдържание и задачи. Той разсъждаваше в случая не като груб емпирик и практицист и не като хипнотизиран от фактите и непосредните задачи, но същевременно и не като догматик и схоластик или кабинетен учен, а именно като творчески марксист-теоретик и политик. И в това е неговата сила и величие като истински творчески марксист и политик.

Приложим ли всички тези марксистско-ленински положения към въпросите на естетиката, на литературната теория, история, критика и политика, не ще е трудно да разберем, че виковете против „абстрактното теоретизиране“ и за „конкретен анализ и преценка на фактите“ крият в себе си в най-добрия случай опасност от подценяване на теорията и превръщане на естетиката в чисто емпирична, а според някои буржоазни естетици и в чисто експериментална наука. Знае се обаче, че чисто емпиричната наука не е всъщност истинска наука, както не е истинска наука и чисто умозрителната, чисто рационалната наука. Знае се, че теорията е по своята форма логична, но по съдържанието си е и трябва да бъде дълбоко-исторична, както и обратно, че историята е по формата си исторична, но по съдържание е и трябва да бъде дълбоко логична. Знае се също така, че литературната критика, изхождайки от основните теоретически положения на естетиката (респективно на литературната теория)

трябва същевременно да се съобразява с конкретните условия, обстоятелства и задачи на дадено художествено творчество или произведение, да го преценява не само от чисто естетическо, но и от приложно-политическо, в това число и педагогическо гледище. Знае се най-сетне, че методът на естетиката като наука е именно метод на научно изследване и изложение, докато методът на изкуството като изкуство, като е на общо основание познавателен метод, същевременно е по-особен, по-сложен, именно художествен творчески метод, който трябва да ни дава не само, не просто правдата за света, а правдата-красота или красотата-правда, или, което е все същото, да ни помага да усвояваме света по законите на красотата. Но какво значи безспорният и всеизвестен факт, че художникът-творец често пъти рисува също така и грозното, отвратителното, реакционното в живота? Какви са корените, източниците, природата, ролята и значението на красивото, респективно прекрасното и грозното в живота на хората? Какво е отношението межд човешката красота (респективно грозота) и „красотата“ (респективно „грозотата“) на животните, растенията и минералите? Може ли да се говори за изкуство при животните, растенията и минералите, и ако не може да се говори за изкуство при тях, трябва ли ние да отричаме известни естетико-подобни прояви при тях, които прояви по-късно при човека, върху основата на неговия обществен живот и задачи прерастват в качествено-нови явления, т. е. в художествено изкуство в точния и строг смисъл на тази дума?

Тъкмо на тези и логично-произтичащите от тях въпроси трябва да отговори научната естетика. И тя действително се е занимавала с тях, като се почне от Аристотел и Хегел и се свърши с Маркс, Вигелс и Ленин. Същевременно факт е, че ние, професионалните теоретици, историци и критици на изкуството, все още не сме дали достатъчно ясен и убедителен отговор на редица теоретически, исторически и критически въпроси на изкуството изобщо и по-специално на социалистическо-реалистическото изкуство.

След обнародването на първата част от тази статия в кн. 1 на „Литературна мисъл“ получих редица устни и писмени въпроси във връзка с поставените в нея проблеми. Това е добър признак, който говори за живия научен интерес на нашите читатели и е гаранция за по-нататъшно правилно развитие на нашата естетика и изкуство:

Един от читателите, за съжаление анонимен, поставя въпроса за емоционалната страна на изкуството и за недостатъчното ѝ разглеждане в досегашните наши естетически и литературно-критически изследвания и изложения. В този упрек има нещо вярно. Независимо от факта, че в даваната характеристика на изкуството пишещият тези редове неведнаж е посочвал емоционалността на изкуството като негова трета съществена черта (или закон), читателят е по същество прав. Вярно е, че някои буржоазни теоретици на изкуството надценяват емоционалната му страна за сметка на идейната му страна и на типизацията, което е явно неправилно и опасно. Вярно е обаче също така, че и ние, професионалните марксистки теоретици и критици на изкуството, обикновено не обръщаме нужното внимание на емоционалната му страна.

И наистина, дадено художествено произведение може да отговаря на изискванията и на типизацията, и на идейността на изкуството, но ако в произведението липсва нужната емоционалност, то няма да бъде истинско, пълнокръвно и действено художествено произведение. Вземем ли такива образи като Елена от „Навечерието“ на Тургенев, Катюша от „Възкре-

сение“ на Лев Толстой, Рада от „Под игото“ на Иван Вазов, Ния от „Железния светилник“ на Димитър Талев, Станка от „Обикновени хора“ на Георги Караславов и много други подобни образи, ще видим, че всички те не блестят с особен логическо-идеологически живот, но целите са като че ли жива кондензация на най-дълбока естетическа емоционалност, живеят дълбоко непосредно емоционален живот и ни заразяват непреодолимо с него, заставят ни да се сливаме емоционално с тях, да ги чувствуваме непосредно и дълбоко да се вълнуваме заедно с тях и заедно с авторите им да се възхищаваме от тяхната дивна красота на ярки, но неувяхващи и във висша степен действено-възпитателни художествени образи. Оказва се, че емоционалността в изкуството се различава качествено от емоционалността в науката и публицистиката. В „Капитала“ на Маркс например или в „Парижката комуна“ на Ботев емоционалността също така е ярка, дълбока и с огромно действено-възпитателно значение, но все пак това не е естетическа емоционалност.

Когато някой математик съобщава, че е решил някаква трудна математическа задача не само вярно, точно и изчерпателно, но същевременно и „елегантно“, „изящно“, „красиво“, не е трудно да се разбере, че естетическата характеристика на нещата е явление от по-особен род, качествено различен, да речем, от логическите и каузалните причинни явления в математиката, физиката, химията, биологията, политическата икономия и пр. Но в какво се състои и как трябва да се разбира тази качествена особеност или специфика на естетическата емоционалност?

Лев Толстой на времето си в „Що е изкуство“ несъмнено стреша като изобщо отстрани понятието за красотата от естетиката и го замени с понятието за емоционално-религиозно-нравствено общуване между хората чрез сетивно-нагледните образи на изкуството. Като оставим всичко друго на страна, достатъчно е да отбележим в случая, че религиозните и морални чувства могат (при това със сетивно-нагледни средства) да се обменят между хората не само с помощта на изкуството. Изкуството става истински пълнокръвно и действено, когато неговата естетически-емоционална страна е органично (диалектически) свързана с идейността и типизацията. Когато всички тези страни (или черти, закони) на изкуството са дадени в цялостно, живо, диалектическо единство и същевременно в органично единство с човешката конкретна обществена практика, тогава именно и само тогава получаваме онова, което съставлява същността на специфика на изкуството като изкуство, респективно на художествената емоционалност като художествена емоционалност.

По пътя на разкриването и определянето само на една, която и да било от тези страни (черти, закони) на изкуството не може да се разбере, определи и правилно прецени действителната негова специфика като изкуство. А това важи и за емоционалната му страна, взета сама по себе си и сама за себе си, без връзка с идейността на изкуството и типизацията. Само взети заедно в своето диалектическо противоречиво единство и в общата си органична връзка с конкретната обществена практика те правят изкуството действително изкуство, а следователно правят и неговата емоционална страна естетически емоционална за разлика от научната, публицистичната, религиозната и друга емоционалност.

Не само поменатият по-горе читател, но и редица наши, пък и не само наши теоретици и критици на изкуството не винаги са си давали достатъчно ясен отчет за всичко това и тъкмо по тази причина са търсили явно неправилно спецификата на изкуството било само или главно в

типизацията, било само или главно в прогресивната (партийно-класова, народностна и общочовешка) идейност, било само или главно в неговата емоционалност. Тръгнем ли обаче по тези пътища, никога не ще разберем и не ще определим правилно действителната специфика на изкуството като изкуство, т. е. като усвоение на света именно по законите на красотата. И следователно не ще можем да се борим успешно както с натурализма, така и с декадентството, както с дидактичността, така и с формализма, както с вулгарния социологизъм, така и с интуитивистическия индивидуализъм, както с академичната абстрактност, така и с грубия практицизъм в изкуството и в естетиката.

Естетиката като наука трябва да ни даде възможност да преодолеем решително и веднаж за винаги всички тези грешки и увлечения, особено вулгарния социологизъм и формализма, натурализма и декадентщината и цялостно, обективно-вярно и прогресивно целенасочено да анализираме и да преценяваме художествените явления, свързвайки органично логическия с историческия метод, теорията с практиката, изкуството с политиката. Само по този начин тя, научната естетика, развивайки се правилно като наука (обща и специална) за изкуството и пречупващите се през него естетически и естетикоподобни явления изобщо, ще обезпечи развитието и на творческата художествена (литературна, театрална, музикална и пр.) критика, а чрез нея и на правилната наша литературна и изобщо художествена политика.

Естетиката не е и не трябва да бъде нито някакво мистическо-метафизическо, индивидуалистическо-интуитивистическо съзерцателно-бездействено „учение“ за изкуството изобщо, нито пък вулгарно-социологическо, механистическо, натуралистическо-идеологическо и биологическо „учение“. И в единия и в другия случай тя престава да бъде наука за изкуството, т. е. престава да бъде оръдие не само за обективно-вярното обяснение на явленията на изкуството (и на пречупващите се през него обществени и природни естетически и естетико-подобни явления), но и за неговото по-нататъшно прогресивно целенасочено изменение, а чрез това и за прогресивно целенасоченото изменение на света, който може и трябва да бъде, както неведнаж сме имали случай да доказваме това, не само социално по-справедлив, етично по-добър, технически по-съвършен, но и по-хубав, по-красив, по-прекрасен.

Теоретик или критик на изкуството, който не съзнава или изобщо не чувства всичко това, не е и не може да бъде истински теоретик и критик на изкуството и още по-малко на социалистическо-реалистическото изкуство. Защото ако естетиката като наука е призвана да служи за правилното по-нататъшно развитие на изкуството, а самото изкуство е призвано да служи за правилното по-нататъшно развитие на обществения живот на човечеството, на народите, на класите и партията, ясно е, че и тя, естетиката, подобно на всяка наука, трябва не само да обяснява света, но и да ни дава нужните средства или оръдия за неговото по-нататъшно прогресивно изменение, за неговото по-нататъшно естетическо преобразяване и усъвършенствуване.

На тази именно страна на въпроса не винаги, за съжаление, се е обръщало нужното внимание от професионалните теоретици, историци и критици на изкуството. А тя е от първостепенно значение особено за нас, марксистко-ленинските теоретици, историци, критици и политици на изкуството. Тъкмо в нейната светлина по-иначе изглеждат, по-иначе се поставят и по-иначе се решават също и редица основни проблеми

на нашата естетика. Тук ще си позволя да се спра най-общо и съвсем накратко само върху два от тези проблеми, а именно проблема за съдържанието и формата и проблема за мирогледа и метода в социалистическо-реалистическото изкуство и в изкуството изобщо.

VI

Отдавна е установено от научната и особено от марксистко-ленинската естетика, че формата не е някакъв си калъп, който съществува самостоятелно сам по себе си и сам за себе си и в който може да се влага най-различно съдържание. За разлика от формализма във всевъзможните му варианти, научната естетика и особено социалистическо-реалистическата естетика разглежда формата като органично свързана, влияеща се от съдържанието (идейно, емоционално, сетивно и пр.) на художественото произведение. Колкото и да се различават формите например на нарисуваната чаша (пък и на самата реална чаша), те са преди всичко и главно форми именно на чаша, а не на бутилка, на тарелка, на нож и пр. Чашата изобщо не може нито да бъде изобразявана, нито да съществува реално, ако нейното съдържание именно на чаша не е оформено по един или други начин: чаша за вино, чаша за причастие, чаша за лекарство, чаша за пиене на вода, будуарна чаша и пр. Всички тези различни форми са форми преди всичко и главно на чашата изобщо и в този смисъл формата на чашата е органично свързана, зависи от съдържанието на чашата. Иначе чашата изобщо не би съществувала, както не би съществувала материята изобщо без, във, независимо от формите и начините на своето проявление, а именно пространството, времето и движението, които като нейни основни свойства или атрибути изпълняват ролята на форми на нейното съществуване и развитие.

Когато известни декадентски художници забравят или съзнателно отричат всичко това, получават се най-странни неща. Така например под дадена картина четем надпис д е в о й к а. На самата картина обаче се виждат: китара, куб, кълбо, триъгълник и в единия ъгъл на платното някакво микуляво човешко око. „Формата“ в случая е в зависимост от парадоксалното, дори параноично вътрешно виждане и чувстваване на художника, но тя няма нищо общо с никаква реална девойка, тя не е никаква форма на никаква девойка, не е никакъв художествен образ на никакъв обективно-реален предмет, а е само субективистическо-фантазмагористично индивидуалистично и твърде често параноично изразение изключително на вътрешните чувства, представи, настроения, стремежи и пр. на „художника-творец“.

Невинаги, разбира се, естетическият формализъм се появява така ярко и пълно както в току-що посочения случай, но принципът си остава същият: формата, когато не съответствува преди всичко и главно на самия изобразяван предмет или явление, а е чужда, външна на него, натрапена му от вън, от художника-творец, не е никаква художествена форма и такова изкуство е типично-формалистическо, упадъчно „изкуство“, т. е. лъжеизкуство, независимо от това, че в някои подобни произведения могат да се посочат понякога отделни елементи и страни, които имат определено художествено значение, като например изтънчени езикови изрази, музикални, живописни и други стилови и индивидуални похвати и пр.

Но това е едната крайност. Другата крайност е, когато художникът-автор се пази, не желае и не смее да вложи в произведението нищо от себе си и се стреми да копира механично, точно и пасивно своя обект. Художникът в такива случаи влиза в ролята на прост фотоапарат, снабден с телеавтоматичен механизъм за заснемане на всичко от обективно-реалния свят, което се мерне на определено разстояние от неговия фокус. Известно е обаче, че не само светът като цяло, но и всеки, даже и най-нищожният предмет е безкрайно единство от части, отношения, свойства, качества. Кой именно от тях художникът-творец може и трябва да изобразява в своята творба?

Посочвал съм и друг път като пример човешката ръка. Физиката, химията, биологията, физиологията, морфологията откриват в човешката ръка безкрайно много молекули, атоми, електрони, ядра, йони, мускули, сухожилия, кости, кръвни телца и пр. и пр. Имало ли е обаче и може ли да има художник, който с молив, перо, четка, гипс или други изразни средства да изобрази всички тези части, свойства, страни, отношения, съществуващи обективно-реално в човешката ръка? Такъв художник би бил чисто и просто безумец и би си навлякъл всеобщ присмех. Но ето че ние свиваме ръката си в юмрук за пролетарски поздрав или кръстосваме пръстите на ръката си за благослов, или пък я протягаме алчно с разперени като куки пръсти както това виждаме при скъперниците, или пък я движим леко и нежно за майчина ласка и т. н. Интересува ли всичко това художника-творец? Да, интересува го. При това то го интересува не изобщо, не абстрактно и не вън от пространството и времето, а в дълбока органична връзка с притежателя на ръката, взет като типичен в типични обстоятелства и същевременно дълбоко индивидуализиран. И тогава за художника-творец (и за неговия зрител) придобиват значение не квантовите светлинни излъчвания или броят на електроните и ядрата в ръката, а нейният цвят и отсенки, нейната грубост или нежност, нейната сила или слабост, изящество или вулгарност на пръстите и на цялата длан и т. н., които са различни у различните хора. Това — от една страна.

От друга страна, самата типизация е невъзможна, ако художникът не умее да подбира обектите си, ако не умее да ги отличава от нетипичните неща в тях, ако не умее да подчертава истински типичното, като при това влага в типичното, взето при типични обстоятелства и индивидуализирано, определени идеи и чувства (емоции), присъщи на даденото общество (респективно класа и време), присъщи следователно и на самия художник като син на своето общество и време; ако той не умее да композира образите творчески, а не просто да копира разположението на нещата, тъй както са дадени сами по себе си; ако не умее да привнася или, както Горки казваше, да домисля някои неща, да дава полет на творческата си фантазия и въпреки всичко това да остава винаги верен на обективната истина, да отразява обективно-вярно изобразявания предмет, изобразяваната общественно-историческа действителност и пречупващата се през нея природна действителност.

Не прави ли всичко това, художникът рискува да остане чисто механично действащ фотоапарат, който сменя всичко каквото му се мерне пред погледа — и типично и нетипично, и идейно-важно и идейно-неважно, и емоционално значимо и емоционално незначимо, и възпитателно действено и възпитателно недействено и т. н. И поради всичко това неговата творба се оказва не само неправдива, но и лишена изобщо от

каквото и да било художествено съдържание и форма, от каквото и да било естетическо-художествено значение. И тогава художникът престава да бъде художник, а изкуството престава да бъде художествено творчество и се изражда било в груб натурализъм, било в декадентски формализъм, който е всъщност опаката страна на същия медал, другата страна на който е именно натурализмът.

Без да се впускаме за сега в по-нататъшен анализ на тези и редица други подобни факти, ние сме и логически, и исторически, и теоретически, и практически задължени да направим някои важни изводи за художествената форма и отношението ѝ към художественото съдържание.

Преди всичко необходимо е да се знае и никога да не се забравя, а понякога някои професионални теоретици, историци и критици на изкуството забравят, че изобразяваните в изкуството обективно-реални предмети и явления не представляват от себе си нито само голо съдържание, нито само гола форма, а винаги са дадени като диалектическо единство от обективно-реално съдържание и обективно-реална форма и именно като такива стават обект на художественото пресъздаване и възприемане. Дълбоко заблуждение е, че формата е чисто субективно и само субективно човешко явление. Приемем ли това, ще излезе, че в света съществуват предмети и явления, които имат само съдържание без каквато и да било форма. А в природата не съществуват голи съдържания, които като такива не биха били изобщо способни да влизат във взаимодействие помежду си. Същността, общото, съдържанието не могат да действуват върху друга същност, общо, съдържание направо, без посредството на явлениято, единичното, формата — и обратно, разбира се. Това е обективен закон.

Същността, общото, съдържанието на всеки предмет или явление като съществуват в дадена конкретна среда, не могат да не търпят едно или друго нейно влияние и обратно — да не ѝ влияят по един или друг начин. Начинът, по който всеки предмет или явление съществува в конкретно дадена среда и по който влияе върху нея и търпи нейното влияние, е именно онова, което съставлява неговата форма на съществуване и действие. При това формата на всеки предмет или явление зависи преди всичко и главно от неговото съдържание (респективно от неговата същност, общо и пр.), но същевременно ако формата зависеше само и изключително от своето съдържание, тя би съвпадала абсолютно и метафизически с него и следователно би станала невъзможна и ненужна в качеството си на негова форма. Една от най-големите грешки в Хегелевата идеалистическа система беше тази, че формата изобщо и художествената форма зависят, според Хегел, само и изключително от идейното съдържание, от идейната същност, от идейното общо в явленията. По този начин в края на краищата Хегел не можа нито да постави правилно, нито да реши правилно въпроса за формата изобщо и за художествената форма по-специално.

Тъкмо защото и доколкото формата, като зависи преди всичко и главно от своето съдържание, но същевременно като търпи определено влияние и от околната конкретна среда тя, първо, придобива определена качествена специфика, второ, определена относителна самостоятелност и, трето, определена способност да влияе обратно върху съдържанието. И тъкмо поради това формата на разните предмети или явления обезпечава възможността на същността, на общото, на съдържанието да влизат в едно или в друго реално и конкретно взаимодействие с околните предмети

и явления, които съответно имат своя собствена форма, като от своя страна търпят и нейните обратни влияния. Това е много важно, макар че твърде често или изобщо не се разбира, или пък се подценява и изпуска из предвид.

От друга страна, крайно време е да си дадем ясна сметка и за друг един факт пак във връзка с взаимодействието между съдържанието и формата на нещата и явленията. Както в научното, така и в художественото отражение на обективно-реалните предмети и явления самите обективно-реални предмети и явления не влизат в нашето съзнание. Те само се отразяват повече или по-малко вярно в него, като по този начин материалното „се пресажда и се преработва в съзнанието“ и се превръща, както казва Маркс, в идеално. В човешкото съзнание, в човешките идеи (били те научни или художествени) няма и не може да има нито атом, нито милиардна част от атома материално вещество. Те са изцяло психични, изцяло духовни и в този смисъл субективни (да не се смесва със субективистични) или идеални, като същевременно те отразяват повече или по-малко вярно и точно обективно-реалните предмети и явления, в това число и тяхното съдържание (същност, общо), и тяхната форма. И като съдържание, и като форма обективно-реалните предмети и явления се отразяват в човешкото съзнание, придобиват характер и значение, както току-що казахме, на „пресадено и преработено материално“ (Маркс), на „субективни (психични — Т. П.) образи на обективно-реалните неща“ (Ленин). По този начин те съставят идейното съдържание на човешкото научно и художествено познание, на човешкото научно и художествено усвояване на света, а начинът, по който това именно идейно съдържание съществува и се развива по-нататък в науката и изкуството, съставлява неговата научна или художествена (не вече материално-природна, не обективно-реална) форма. И тук именно изникват някои важни и все още недостатъчно изяснени и решени въпроси. Един от тези въпроси е следният:

Ако за материалните неща трябва да се каже, че се проявяват в обективно-реалните си форми — пространство, време, движение и пр. и ако за единството на обективно-реалните съдържания и форми на материалните неща може и трябва да се каже, че те от своя страна определят единството на съдържанието и формата на нашите идеи, на нашите научни и художествени образи, на нашето съзнание изобщо, може ли и трябва ли да се приеме, че идейното, емоционалното и пр. образно (субективно, психично) съдържание на нашето познание определя нашите мисловни научни и художествени форми? Може ли една идея (субективен образ) не само да влияе, макар понякога и решаващо, а да определя друга идея? Може ли съдържанието-идея да определя формата-идея? Да се допусне това би значело да се напусне решително принципно-научната позиция на диалектическия материализъм и на материализма изобщо и да се премине върху идеалистическа позиция. Не всички и не всякога професионалните теоретици, историци и критици на изкуството си дават достатъчно ясна сметка за тази абсолютна невъзможност и продължават и до ден днешен да говорят, че идейното съдържание в изкуството определя неговата форма. А това е колкото гносеологически и естетически неправилно, толкова практически и политически вредно и опасно, защото преди всичко задръства пътищата за правилната и цялостна принципиална борба както срещу натурализма и декадентството, така и срещу вулгарния социологизъм и формализма.

Научното и художествено идейно-емоционално и сетивно съдържание има огромно, понякога решаващо, но никога не и определящо значение за появата, съществуването и развитието на съответните научни или художествени форми на мислене и творчество. Това е диалектическата материалистическа истина в случая. Но тази истина нито отрича, нито омаловажава ролята и значението на идейното съдържание в отношението му към формата. Само че формата като форма изобщо, макар да е винаги преди всичко и главно форма на своето съдържание, търпи именно в качеството си на форма известно влияние и от околната среда (материална и духовна), в това число и от развитието на художествената техника и на вкуса у хората, а също така и от самия характер, състояние, възпитание, школовка, специална надареност, стремежи и пр. на самия субект.

И тъкмо поради това тя, формата, има своя качествена особеност, носителна самостоятелност и способност да влияе повече или по-малко при разни обстоятелства върху идейното художествено съдържание, дори когато търпи неговото решаващо влияние. И тъкмо затова формата на художественото творчество е безкрайно различна съобразно с различията, които лежат и в околната конкретна материална и духовна среда, и в самия субект-творец, и в читателя, слушателя и зрителя. И тъкмо затова са възможни при наличието на един и същи метод (за което ще стане дума и по-долу) да съществуват в изкуството най-различни стилове и още по-различни индивидуални особености.

По принцип следователно социалистическо-реалистическото изкуство не само не отрича и не подценява, а тъкмо обратно — утвърждава и най-високо цени различията в стиловете и в индивидуалните особености на художественото творчество и на художествените творци, респективно на техните читатели, зрители, слушатели. Това се потвърждава напълно от художественото творчество на Горки, Маяковски, Леонов, Гладков и други в СССР, на Ботев, Смирненски, Вапцаров, Георги Караславов, Орлин Василев, Христо Радевски, Гьончо Белев и други у нас, на Фучик, Волкер, Запотоцки, Пуйманова, Незвал и други в Чехословакия и т. н., без да говорим за великите художници-класици от близкото и по-далечно наше и общочовешко минало.

А от всичко това непосредно с логическа необходимост следва, че естетико-теоретическите, исторически, критически и политически анализи и преценки на социалистическо-реалистическите произведения, стилове, индивидуалности предполагат и изискват да се обръща нужното най-сериозно внимание не само и не изключително на идейното съдържание, но и на художествената форма — нещо което, за съжаление, все още не е влезнало като закон в работата на професионалните автори — теоретици, историци и критици на социалистическо-реалистическото и на всяко изкуство изобщо.

Една от основните задачи, която стои на пръв план пред „Литературна мисъл“ е именно тази, т. е. творческата разработка на въпроси за художествената форма и за нейното диалектическо единство с художественото съдържание, за техните различия и същевременно за тяхната дълбока органична връзка, за техните взаимно-диалектически преходи, като се подчертава изключително голямото и в определени случаи решаващо, но никога не определящо значение на съдържанието. Нужна е обективно-научна, идейно-политически целеустремена, всестранна и кон-

кретна изследователска работа за изясняването на този въпрос, чието правилно поставяне и решение ще ни даде пълна възможност да водим принципиална и резултатна борба срещу схематизма и оригиналниченето, срещу безпартийността и превръщането на изкуството в груба публицистика.

В това отношение ние сме длъжни между другото правилно да оценим и да използваме сравнителния метод в литературознанието и в изкуството. Значението изобщо на този метод до неотдавна беше абсолютно отричано и подценявано. А факт е например, че както в народното, така и в личното художествено творчество много често едно и също съдържание, дори един и същи сюжет, се разработва различно и по отношение на самите художествени образи, и по отношение на метриката и музикалността, и по отношение на идейната заостреност на съдържанието и т. н. Образът на злата свекърва и на оскърбената снаха, на скъперника и разточителя, на тиранина и бореца за свобода и пр. са при еднакво или почти еднакво съдържание и дори сюжет най-различно оформени както в народната, така и в личната литература и изкуство изобщо. Нещо повече, дори портретите, пейзажите и натюрмортите при едно или почти едно и също съдържание се оказват различни в художественото си оформяване, например при натуралистите, романтиците, импресионистите и социалистическите реалисти, без да говорим за големите различия в художественото изобразяване, да речем у Блок и Маяковски, на такива исторически и сложни явления, каквото беше Великата октомврийска социалистическа революция.

Всестранното и най-внимателно изучаване на огромния художествен опит, без да изпадаме в абсолютизиране на сравнителния метод и като си служим преди всичко и главно с диалектико-материалистическия метод на изследване и изложение, ще ни покаже, че пораждането, развитието и възприемането от публиката на една или друга художествена форма при еднакво или почти еднакво, а също и при съществено различно художествено съдържание е извънредно сложен, диалектически противоречив процес, който наистина заслужава нашето, на професионалните теоретици, историци и критици на изкуството по-голямо внимание от онова, което досега сме им отдавали. То ще ни покаже също така, че въпросът за художествената форма не е тъждествен, колкото и да е родствен с въпроса за езиковото оформяване на художественото произведение, още повече, че мнозинството от изкуствата не си служат изобщо с езикови изразни средства. То ще ни покаже също така, че въпросът за художествения стил като нетъждествен с въпроса за художествения език, макар да е тясно свързан с него, е също един извънредно сложен и труден въпрос, който в никой случай не може правилно да бъде поставен и решен, щом не сме поставили и решили правилно въпроса за диалектическото противоречие и единство на художественото съдържание и художествената форма.

Във всички тези и редица други отношения пред нас стои огромна целена, с чието разораване „Литературна мисъл“ трябва смело и системно да се заеме, като от само себе си се разбира, въпросът за взаимното отношение между художественото съдържание и художествената форма не се откъсва абсолютно и метафизически както от по-общия гносеологически въпрос за взаимоотношението между съдържание и форма изобщо, така и от по-специалните въпроси за съдържанието и формата в историята, езикознанието, правото, етиката, политиката, биологията и пр.

Така например въпросът за еднаквото съдържание на Великата октомврийска социалистическа революция и последвалите я народнодемократически революции и за различието между нейната и техните форми или по-точно за своеобразието на формите на социалистическите революции, макар да не е твърдествен с въпроса за единството на художественото съдържание и художествената форма, може, правилно поставен и решен, да ни улесни значително при поставянето и решаването на въпроса за взаимоотношението между художественото съдържание и художествената форма, особено при социалистическо-реалистическото изкуство, а също така и на въпроса за взаимоотношението между мирогледа и художествения метод.

Казвам „също така“ не случайно, а като имам предвид факта, че сам Енгелс, говорейки за различието и единството между логическия и историческия метод на научното изследване и изложение, поставя в скоби след думата метод думата форма. А това значи, че не всяка форма е метод, но всеки метод е форма (на изследване и изложение) и следователно мироглед и художествен метод, художествено съдържание и художествена форма се оказват, ако не идентични, то във всеки случай, както се изразяват русите в такъв случай, еднопорядкови понятия. А че това е действително така, ще се види в следващата статия, с която ще направим и обобщаващото заключение за естетиката като наука за изкуството.

(Следва краят)



СТОЯН КАРОЛЕВ

ВЪПРОСИ НА ПСИХОЛОГИЧЕСКАТА ХАРАКТЕРИСТИКА

III

ПСИХОЛОГИЧЕСКА ХАРАКТЕРИСТИКА И ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ

Както човек представлява единство на обществено и лично, т. е. жива, неповторима съвкупност от обществени отношения, така и художественият образ е единство на типично и индивидуално, а не просто нагледно изразяване на едни или други идеи. Индивидуализацията на образа не съвпада с неговата конкретност и нагледност, защото конкретни и нагледни са не само художествените образи, а и илюстрациите към научните трудове, и фотоснимките и пр. Не всеки, който постига нагледност на образа, е майстор на индивидуализацията, макар всеки майстор на индивидуализацията да постига нагледност на образа. Ако белетристът успее да обрисова живи човешки личности, неповторими характери, неговите художествени образи естествено ще бъдат нагледни, ще имат, така да се каже, плът и кръв — като своите прототипове в живота. Но всекиму се е случвало да се сблъска с такива литературни субекти, на които някаква нагледност не липсва, т. е. можем да си представим поне тяхната външност и все пак са по-скоро книжни построения, отколкото живи хора, жизнени характери. Това са фасадни, кухи герои, които се явяват на бял свят тогава, когато писателят не е доловил нищо съществено от човешките характери и отношения, занемарил е или е извършил неспособно психологическата характеристика.

Ако е накрънена психологическата характеристика, накрънява се и индивидуализацията и никаква илюстративна нагледност не може да компенсира този недостатък. Тези, които схващат индивидуализацията просто като онагледяване, често пренебрегват най-дълбоката същност, а следователно и спецификата на художествения образ. Те именно обикновено са склонни да онагледяват своите политически възгледи, да илюстрират в образна форма принципите на своя мироглед. И естествено в такива случаи психологическата характеристика се оказва нещо второстепенно, ако не и ненужно: защо ще се рови писателят в душите на героите, когато и без тази трудна и деликатна работа може да създаде конкретни и нагледни образи. Но работата е там, че тези образи няма да бъдат художествени! Както подчертават напоследък някои съветски изкуствоведи, художествените образи са конкретни и нагледни, защото избира-

заяват човека, човешките преживявания, характери и отношения като живо цяло, като единство на обществено и лично — а не защото авторът желае в по-достъпна форма да изрази своите идейно-политически разбирания. Наистина едно от най-разпространените заблуждения е схващането, че писателят просто услужва на политика, учения, философа да разпространят сред народа истините, до които са се добрали, но това схващане среща вече все по-решителен отпор. То вирее и цъфти само върху предпоставката, че изкуството не е самостоятелна форма на общественото съзнание, че няма свой предмет на познание.

Именно защото индивидуализацията на художествения образ не се свежда до неговата нагледност, тя е в пряка зависимост от психологическата характеристика. Ако писателят обрисова правдиво душевния живот на своите герои, техните характери, естествено тези герои ще имат свой облик, ще бъдат жизнени и ярки. Но между психологическа характеристика и индивидуализация няма знак на равенство. Дialeктиката на общото и частното, на същността и явлението ни задължава да разглеждаме в единство типичното и индивидуалното в художествения образ и същевременно да не превръщаме това единство в тъждество. Тъй като психологическата характеристика обхваща и типовите, и личните белези на героите, тя не може да се уеднакви с индивидуализацията. Но винаги трябва, условно казано, да я включва в себе си. В противен случай художественото произведение може да се обърне в психологически трактат. И ако авторът е умен и наблюдателен, той може да долови характерни психологически особености на дадена група от хора, прослойка, класа. Но художествени образи той няма да създаде.

А какво от това? — ще възрази някой строг почитател на истината. — Не е беда, че няма да създаде художествени образи, щом ще ни даде същото познание. Но всъщност и познанието ще бъде по-друго. В подобен трактат могат да се разкрият по-дълбоко някои закономерности в психологията на една или друга социална група, но няма да бъде дадено богатството на живата човешка личност, съдържащо се в художествения образ. Психологът борави до голяма степен с оголената същност и затова по-определено може да я очертае; художникът изобразява различните прояви на тази същност и затова неговите образи са носители на по-разнообразно жизнено съдържание.

В своята книга „Бит и душевност на нашия народ“ Иван Хаджийски прави умна, на места блестяща характеристика на българското еснафство, разкрил е проникновено неговата психология. Изводите си той подкрепя с някои наблюдения и образи от „Записките“ на Захари Стоянов. И ако надникнем в съответните страници на тези две произведения, веднага ще почувствуваме разликата между научния и белетристичен образ от психологическа гледна точка — макар че Иван Хаджийски пише живо, емоционално, почти художествено, а мемоарната художествена творба има много повече допирни точки с науката и публицистиката, отколкото „чистата“ белетристика. Работата е там, че в „Записките“ ние виждаме живи характери на български еснафи от епохата на Възраждането, които въплъщават в себе си общите черти на своите събратя, а в труда на Иван Хаджийски доколкото се описват отделни еснафи те са взети като примери към общите мисли и констатации за психологията на еснафството. И тъкмо защото Захари Стоянов рисува типични човешки характери, а не илюстрира свои умозакljučения, неговите герои не само ни дават представа за еснафството в определен период от нашето развитие, но ни въз-

действуват и естетически — и на мисълта, и на волята, и особено на чувствата и въображението. Те съдържат богатството на човешката индивидуалност.

Разбира се, този, който се е заловил да пише белетристика, има поне елементарна представа за особеностите на художественото произведение — на практика никога не превръща повестта или романа в психологически трактат. Аз исках само да посоча до какво логически би довело пренебрегването на индивидуализацията. При това „наукopodobни“ уклони безспорно съществуват. И обикновено научното в тях е от твърде съмнително естество: авторът пуска в ход доста изтъркани от употреба и повърхностни определения и характеристики за социалната природа и душевността на една или друга категория от хора. И за да оформи тези психологически премъдрости в конкретни образи той ги окичва произволно с индивидуални белези. Индивидуализацията в такива случаи е съвсем външна, илюстративна. И естествено получават се само имитации на художествени образи.

По такъв начин са измайсторени много от положителните герои в съвременната ни литература: върху някои изхабени от употреба определения за душевността и морала на новия човек се нахлузва образна форма. И тъкмо защото авторите не са проникнали самостоятелно в психологията на своите герои, не са направили откритие на сърцеведи, техните герои не проявяват никакви признаци на живот. В повърхностната и обща психологическа характеристика човешката индивидуалност е естествено се изсушава и обезформява. И никакви ефектни и изтънчени похвати за онагледяване не могат да съживят онези литературни човекоподобия, чийто душевен живот е очертан според такива общи формули и определения. Който не е добър сърцевед, е посредствен и в индивидуализацията, каквато и онагледяваща литературна техника да е придобил.

И тъкмо положителните герои, носители на високи идеали, на нова душевност изискват най-задълбочено проучване и вживяване, за да бъдат художествено изобразени. Обрисуването на отрицателните герои е сравнително по-лесно. Още Шchedрин обръща вниманието на това. Той пише: „Колкото незначителен е вътрешният запас на човека с отрицателен облик, колкото тази вътрешна бедност улеснява неговото изучаване, толкова богат с реално съдържание е вътрешният живот на новия човек и затова толкова по-недостъпно е неговото изучаване“ („Русские писатели о литературном труде“, т. 2, стр. 645). Ето защо Шchedрин смята, че за да бъде художествено осветлен празният човек е достатъчен само талантът, но за да бъде изяснен човекът на делото се изисква и известна подготовка.

Всяко ново явление естествено се поддава по-трудно на опознаване и изясняване, защото към неговата същност изследователят тепърва трябва да пропраща пъртина, а освен това то не е още оформено, намира се в процес на развитие, бързо се изменя. Това е закон. Но колкото странно и да изглежда, в съвременната литература този закон беше често пренебрегван. И неговите нарушители изпитаха цялата му строгост. Става дума за това, че тъкмо към изобразяването на новите хора, съзнателните строители на социализма мнозина писатели пристъпиха с наготово взети или заети общи представи. Те не се задълбочаваха в тяхната душевност, смятаха я за ясна като майско утро, веднаж завинаги установена. Така те опростяваха сложния душевен живот на борците за комунизъм и ги превръщаха от живи, изпълнени с творчески кипеж личности, в литературни мумии или автомати.

Разбира се, има и по-щастливи случаи: писателят не е скалпил изкуствено своя герой, не е облякъл в образна форма една или друга своя психологическа теза. Сърцето на героя не е книжно, в него пулсира живот. Степените на жизненост са естествено безкрайни. Тук думата си казват талантът, литературният опит, непосредствените наблюдения и впечатления и т. н. Във всеки случай хвърля се в очи, че малко са богатите индивидуалности сред морето от съвременни литературни герои. Повечето от тези герои страдат от духовна анемия — сякаш създателите им твърде скъпернически са употребявали шрихите, когато са ги обрисували.

Наистина в сатирата, с оглед да се разголи до корен даден недостатък или порок, е съвсем естествено да се наблегне предимно на някоя страна от характера на героя, която сякаш поглъща всички останали. Това довежда, както е известно, до деформиране на образа, без което са немислими гротеската, карикатурата и пр. Но талантливият сатирик винаги успява да ни внуши чрез основната черта в характера на героя цялостния му облик. При това сатирата си е сатира — със свои особености и закономерности. А „обикновените“ белетристични жанрове, особено по-обемистите от тях, дават големи възможности за многостранно непосредствено изобразяване на характерите, за проникване в цялата сложност на човешката душа. Тези възможности трябва да бъдат реализирани в съвременната ни белетристика, колкото и трудно да е това!

Но човешката индивидуалност може да бъде обрисувана правдиво само ако в многообразието на нейните прояви се долови вътрешната логика — литературният герой трябва да остава верен на себе си и в най-противоречивите си преживявания и действия. Душевният живот на човека е разностранен, при това той се изменя, развива се, „тече“, но все пак има свой основен облик, не представлява хаос от противоречия, безформена психологическа мъглявина. Според израза на такъв проникновен психолог като Лев Толстой, човек често съвсем не прилича на себе си и все пак си остава един и същ. Не може да индивидуализира добре своите герои, да създаде живи човешки характери онзи белетрист, който не вижда единството в многообразието. В такъв случай психологическата характеристика прераства в самоцелен психологизъм. Авторите, попаднали в негов плен, разкриват на пръв поглед задълбочено вътрешния живот на своите герои; на места читателят може и да се възхити от едни или други психологически детайли, но след като е надничал в толкова потайни кътчета на човешката душа, на края с досада констатира, че всъщност не може да си представи героя — неговото лице се губи, разлива се, сякаш е отразено в набраздена водна повърхност.

Не е достатъчно да се опишат провдоподобно — сами по себе си — едни или други психологически състояния. Нужно е още тези състояния да бъдат мотивирани и в тях да се отрезява индивидуалността на героя, своеобразието и логиката на неговия характер. Разбира се, работата става съвсем лоша, когато психологическите анализи не са и правдоподобни. А това често се случва с психологизаторите: захласнати по особеното, изключителното, ефектното те пренебрегват не само логиката на даден характер, основното в неговата индивидуалност, но и законите на човешката психология.

Хубаво е, че напоследък в нашата литература се заговори по тези въпроси. Повод даде романът на Арманд Барух „Ралевци“. И основателно! Този роман повдига остро въпросите на психологическата характеристика. Барух е автор, който отделя особено внимание за вникване в душевността

на своите герои и си служи често с прекия психологически анализ. Той се старае да изобразява душевния живот на човека пълнокръвно и в движение, като проследява смяната на разнородни мисли, чувства, настроения и пр. Барух е враг на статичното и еднолинейно нахвърляне на образите.

Това си естетическо верую белетристът е изразил и в статията си „На два полюса“ (Лит. фронт, бр. 6 от 7 февруари 1957 г.) в спор с Д. Б. Митов. Тук той употребява неуместно термините „психологизъм“ и „психологизиране“ в смисъл на психологическа характеристика. И затова уверено заявява, че „психологизирането е онази основна същност на литературното творчество, без която то престава да бъде изкуство“.

Но макар употребата на термините да не е без значение, по-важно е какво съдържание се влага в тях, какви са естетическите позиции на автора. В своята статия Барух се застъпва за многостранно изобразяване на човешката душевност и ние не можем да не се съгласим с него. Споделяме също любовта му към психологическите детайли, против които, кой знае защо, били въстанали повечето критици. Негодуваме заедно с него срещу онези злосторници, които обявявали за самоцелно психологизиране „всеки опит да се анализират невидимите двигатели на човешките постъпки“. Но не можем да споделим и увереността на Барух, че в неговия роман няма увлечения и недостатъци от психологизаторски характер.

За съжаление в многообразието на Баруховата психологическа характеристика не рядко се загубва или засенчва индивидуалността на героите: в различните им и често пъти противоречиви преживявания не се отразява или смътно се отразява техният основен душевен облик. Така единната, макар и разностранна и противоречива човешка душевност, се разпокъсва на отделни психологически моменти, от чийто сбор не се получава живо цяло. Очевидно авторът зле разбира диалектиката на душата, за която пише в своята статия. Или поне често не успява в художествената си практика правилно да я разкрие.

Има писатели, които забравят, че и най-съкрушеният човек може да се зарадва, и най-щастливият може да се натъжи. Щом изобразяват щастие, те не допускат нито едно тъмно петънце, нито една сълза; щом описват човешко нещастие, не допускат нито един светъл лъч, нито следа от усмивка. Монотонните излияния следват едно след друго и в края на краищата дотягат. Такива писатели опростяват човешките чувства и преживявания, замразяват непрекъснатия поток на душевния живот. Барух в никой случай не може да бъде обвинен в подобни грехове. Той познава смяната на чувствата, настроенията, мислите, внезапните преходи от едно състояние в друго, изобразява душевния живот на човека в неговата противоречивост, в непрекъснатото му движение и изменение. Това е отличителен белег на неговия стил. Но тук се крият и някои от най-съществените му недостатъци на белетрист. Барух обикновено не разкрива мотивите за едни или други преходи в преживяванията на героите, а просто констатира или описва смяната на радостта с тъгата, на подема с униинето и т. н. Наистина не винаги писателят трябва да разяснява, да мотивира, да търси причинните връзки, но в много случаи той е длъжен да върши това — в името на художествената правда, яснота и дълбочина. Писателят е изследвач на човешката душа, той разкрива нейните неподозирани от обикновения човек глъбини, закономерностите на психическия живот. Тези си задачи той не може да постигне с просто

констатиране и описание — макар и живо, образно — на едни или други сменящи се душевни състояния, без да подири връзката между тях, мотивите и логиката на преходите. Но Барух е изглежда на друго мнение или поне на практика често не зачита това изискване. Примери от „Ралевци“ могат да бъдат приведени в изобилие. Ще посоча един най-обикновен.

В живота на главната героиня Ана настъпва нещо твърде важно. След дълги душевни лутания тя намира пътя към партията и среща доверие. Близки и скъпи на нея хора ѝ вярват, надяват се на помощта ѝ: възлагат ѝ да се пренесе в нова квартира, която да използват и нелегални. При това Ана получава най-послед писмо от своя любим, за чиято съдба толкова се е тревожила. „Колко съм различна сега!“ — възкличава мислено героинята. Но ето, че самочувствието ѝ внезапно се скършва. Според едно съобщение на автора „възторгът и празничното настроение от първите дни в новата квартира прекияха скоро“. Настъпва дори отегчение. Защо? — авторът не казва. После отново така внезапно идва „кратък пристъп на радост“. След него „настроението ѝ падна пак“. И ето ние виждаме Ана в една дъждовна вечер да плаче пред тлеещата камина. Но и този противоположен „пристъп“ не трае дълго: „Усетила неподвижността на ръцете си, тя ги протегна над огъня. Когато се стоплиха, внезапната тъга бе отминала“ (стр. 237).

Както вижда читателят, възторгът и унинието, радостта и тъгата се сменят все внезапно. Далеч съм от мисълта, че това е невъзможно. Но внезапно не значи безпричинно. А Барух все не се интересува от причините. Той се задоволява с констатациите. И не е чудно, че такава констататорска психологическа характеристика, колкото и различни душевни състояния да обхваща, не може да даде цялостна представа за личността на героя, за неговата индивидуалност.

А може би своеобразието на Аниния душевен живот се състои тъкмо във внезапните и чести смени на противоположни чувства и настроения? Известно е, че има такива характери. Тогава мотивировката на преломите и пристъпите ако не е излишна, не се налага толкова често: такъв си е човекът! Но оказва се, че такива душевни люшкания преживяват едва ли не всички герои. Да си спомним например за Анината племенница Сия. Тази млада жена е бременна от фабрикантския син и фашага Антон и е зарязана от него. Тя естествено много страда. И ето писателят ни я представя в глава XXX унила, сломена, раздразнена, готова да плаче. Такава е Сия в средата на стр. 179. А в края тя заявява на майка си, като стиска в ръка една смачкана хартийка, че е получила телеграма от Антон и заминава. Това може да се таксува просто като нервен изблик или каприз, както споменава сам авторът. Но два-три реда по-долу Барух пише: „Сия постоя до външната врата. Когато се върна в стаята, беше спокойна и решена. Детето стана нейна сила“.

Светкавично прераждане наистина! Отчаяната, сломената, озлобената Сия, която до преди малко мечтае как да се отърве от детето, се превръща в спокойна и решителна жена, след като престоява няколко мига до външната врата. . .

Но и с това изненадите не свършват. В следващото изречение от спокойствието и силата на Сия не остава и помен — изпарили са се без остатък.

Тази немотивираност на душевните състояния прераства просто в неправдоподобност, в игра на сложни, противоречиви преживявания. Обикновено игрите са забавни, занимателни. Но тази игра няма и това качество. А в художествено отношение тя не е по-добра от илюстратив-

ното изразяване на дадена психологическа теза — в нея човешката индивидуалност също така се губи.

Разбира се, не навсякъде в „Ралеви“ психологическата характеристика страда от такива недостатъци. Има не малко страници, в които Барух е изобразил правдиво и мотивирано преживяванията на своите герои. Успешно е разкрил например авторът облагородяващото влияние, което оказва Мария в семейството на Лещански. Душевната уравновесеност и красота, които се излъчват от комуниста, имат чудна сила върху слабите и объркани, затънали в лични грижи хора като Сия. Вълнуват ни мъжествените и трагични мисли и чувства на Лев преди героичната му смърт; непосредственост и топлота има в някои сцени между Крум и неговата дъщеря; разкрита е духовната сила на комунистите в сцената на разстрела. И тъкмо в такива моменти героите, отърсили от себе си литературщината, показват истинското си лице, оживяват пред нашите очи.

Все пак тези сцени не са преобладаващи. При това липсата на психологическа обоснованост не рядко се редува с неправилна и дори фалшива мотивировка.

Борко и другарите му получават обвинителните актове — искат им смъртна присъда. Авторът се е опитал да предаде вълненията на затворниците, да надзърне в тежките им мисли и чувства. Борко се държи мъжествено, макар, разбира се, и на него да не му е леко. Сърцето му се свива най-много за близките — да не ги отчае неговата смърт. Но ето, когато другарите му водят мъчителен разговор за исканите смъртни наказания, той „въпреки волята си... се разсмя свободно“. Това е вече прекалена мъжественост. И авторът е почувствувал нужда да обоснове този смях: на Борко се сторило, че не е възможно да умре и затова се разсмял така. Това хрумване го спохожда, разбира се, пак внезапно. Минутка преди това Борко си мисли как ще посрещне любимата му вестта, че е обесен или разстрелян. Мотивировката е очевидно неправдоподобна, макар да претендира за изтънченост и проникновеност. Впрочем, тутакси след като ѝ съобщава, че смехът на Борко бил свободен, авторът добавя: „Ралев се смееше някак сърдито и остро, очите му останаха сериозни“ (стр. 449). Това вече издава друго, болезнено душевно състояние. И то е по-вероятно. Но защо авторът е толкова непоследователен? Може би той смята, че по този начин ще ни разкрие сложността на човешката душа?

Тук се сблъскаме с една основна слабост в психологическата характеристика на героите в „Ралеви“ — липсата на яснота, затлачването на „простата човешка драма“ с всевъзможни психологически наноси: мними тънкости, „редки“ душевни поврати, „необикновени“ изживявания. И естествено, колкото по-дебел слой от подобен грим тежи върху даден герой, толкова повече се губи и обезформява неговият човешки облик, неговата индивидуалност. Някои герои много са пострадали от такава изтънченост на психологическата характеристика, други — по-малко. Но незаसेгнати няма. Арманд Барух проявява предразположение към психологическия ефект, към необикновеното в душевния живот на героите и често пренася в жертва яснотата и правдата пред олтара на „оригиналността“. Понякога той се отказва да мотивира някои противоречиви преживявания на героите си тъкмо заради изненадата; друг път прибегва до твърде странна мотивировка — пак за да избегне баналността. И нагазва, без да усети, в книжното съчинителство. Това се случва и в обрисовката на герои, които са по-жизнени като характери. Ето например Лев. Този силен и смел човек е съзнателен работник. Той мрази фаши-

тите и се бори против тях — дори е душата на саботажите във фабриката на Вълков. Но в партията упорито отказва да влезе, макар че не го разделят от комунистите никакви идейни различия. Това все пак не би ни толкова учудило, ако авторът често не ни съобщаваше причините. Те са някак си твърде деликатни: не всички партийци били „светли хора“, „със сърце и душа“. А Лев си представял партията само от такива хора. Изкуствени са тия съображения за един работник и борец, когото животът здравата е блъскал, та да избие от главата му всякаква интелигенщина, ако се е заразил от нея чрез книгите. Тази „подробност“ в характеристиката на Лев цели да направи образа му по-оригинален. Но постигнатото не отговаря на намеренията. По-късно Лев изведнаж захвърля „възвишените“ си представи, но тогава още повече изпъкват белите конци, с които са били пришити от автора. В даден момент Барух решава, че е време вече неговият герой да се осъзнае. И го осъзнава. Сметнал е навярно, че „антисхематичната“ рецепта е дала своите резултати. И това е вярно. Само че резултатите са отрицателни. . .

С такива похвати „разнообразява“ Барух психологическата характеристика и на някои отрицателни герои.

Фабрикантът Вълков се кани — пресметливо и хладнокръвно — да разори напълно Стефан Лещански. Той се съгласява да не протестира полиците му само при едно условие — Лещански да упражни натиск върху дъщеря си, та тя да се откаже от сина му, от когото е забременяла. Твърде естествени намерения за един хищник като Вълков. Съответстваща на бита му е и неговата житейска философия: „Колкото по-близо остане човек до първичните инстинкти на животното, колкото повече запаваша първобитността си — толкова повече живее и се издига“ (стр. 17). Но съвсем неестествено е, че Вълков, макар сам да съсипе Лещански, си обяснява неговата катастрофа с това, че се бил отдалечил от първичните инстинкти. Авторът най-сериозно ни уверява, че Вълков просто се чувствувал безсилен „пред природата на нещата“. „Според него Лещански беше самоубиец, на когото не може да се помогне. Вълков усещаше това в израза на лицето му и в мътликата на погледа. Малко ли самоубийци има по света?“ (стр. 18).

Оригинален хищник и изнудвач е изнамерил наистина авторът! Блъскайки жертвата си в пропастта, той искрено се тюхка и разсъждава: не мога да попреча на това твое самоубийство, защото си се отдалечил от първичните инстинкти. Човек е безсилен пред природата. Да не би пък Вълков да отъждествява природата със себе си? За щастие той не навсякъде е така оригинален в съжденията си и не навсякъде Барух прибегва до такива „индивидуализиращи“ похвати. Иначе нямаше да има нито едно живо лице, нито една запомняща се индивидуалност в творчеството му.

А липсва ли живата човешка личност, липсва и интерес към разказа.

Няма нищо по-увлекателно от правдивата и дълбока психологическа характеристика, защото човек винаги е копнял да опознае себеподобните си, винаги се е интересувал от тайните на душата, от смисъла на живота, от пътя към щастieto. Проникновено изобразеното душевно състояние на героя, дори когато то не е изключително, а обикновено, повече увлича и вълнува и от най-необикновеното приключение, ако е разказано външно, фактологически, макар и живописно. Но няма нищо по-сочно от маниерното, съчинителско психологизиране, от неумелото бърникане в човешката душа, което я обезобразява. И най-слабият приключенски роман, който остава само по повърхността на случката, е все пак по-малко скучен

от посредствения психологически роман. Защото случката сама по себе си възбужда някакъв интерес или поне любопитство — читателят очаква да види развързката, изхода. А маниерното и книжно психологизиране не е любопитно, то е само досадно.

„Ралеви“ се чете трудно. Не са много страниците, които увличат. Известна заслуга за това има недостатъчното умение на Барух да фабулира. Но не това е основното. Интересът към романа се подбива главно от недостатъчната жизненост на героите, от слабата индивидуализация на мнозина от тях. А слабата индивидуализация се дължи, както видяхме, на маниерност, неяснота и неправдоподобност в психологическата характеристика. Разнищим ли по-нататък причинните връзки, ще установим, че оригиналниченето в психологическата характеристика, „ефектните“ немотивирани скокове, мнимите тънкости не са само обикнати похвати, резултат на погрешни естетически възгледи. Те се дължат до голяма степен и на неукрепнало художествено майсторство, на недостатъчна наблюдателност. Колкото по-малко вижда в живота писателят, колкото по-често погледът му се плъзва по повърхността на явленията, толкова по-склонен е той да съчинителствува. Следователно Барух трябва и теоретически, и практически да се бори против оригиналниченето и маниерниченето. Изгледы за успех има. Въпреки всички свои недостатъци „Ралеви“ — втората книга от трилогията — стои несъмнено по-високо от „Съдбоносна есен“. Пораженията на психологизаторството, чието бреме изкривява и дори смазва героите, тук са значително по-малко.

И така, психологическата характеристика е несполучлива и когато се задоволява с общата теза или с типовите, класови и пр. белези, и когато в многообразните и противоречиви прояви на човешката душевност изпуска общото, обединяващото и разпокъсва единния душевен поток. И в двата случая живата личност се губи — „разтваря“ се в общите констатации и анализи или в немотивираните и взаимоизключващи се душевни състояния. Писателят може да постигне убедителна индивидуализация само ако изобразява типичното в душевността на героите чрез индивидуалното, а не илюстрира и онагледява психологически тези; само ако в разнообразните прояви на душевния живот долавя вътрешната логика на характера, ако в многообразието разкрива единството.

Такова майсторство на психологическата характеристика постига често Димитър Талев. И затова неговите романи („Железният светилник“ „Преспанските камбани“ и „Илинден“) съдържат цяла галерия от пълни с живот образи. Между тях има един скромен герой, който не се хвърля рязко в очи и затова може би не е спирал просветеното внимание на критиката. Но всъщност той е едно от чудесните постижения на белетриста. Става дума за Стоян Глаушев.

С разказ за този герой започва „Железният светилник“. Стоян Глаушев е още млад момък. В една студена и тъмна зимна нощ той избягва от родното си село в град Преспа. Защищавайки живота си, Стоян е удушил хрътката на Махмуд бей — господаря на селото. А за чифликчията турчин естествено хрътката е много по-ценна от някакъв си сиромас — гяурин. Възленията на прокудения младеж, предадени простичко и с чувство за мярка, ни трогват. И от този момент ние обикваме Стоян Глаушев. Златно сърце има той! — чисто, незлобливо, открито, изпълнено с добрина, без капчица егоизъм. Ето го сам, без подслон и гладен в чуждия град. Припечелва случайно две петаченца и купения хляб братски разделя със своето куче. „Е-е. . . услади ти се! Де си видело ти градски сомун!“ —

сmee се от сърце Стоян. В душата му не се задържат мрачни мисли и чувства, макар около врата му да не е твърде широко. Радостта и смехът лесно го спохождат. И такъв остава Стоян Глаушев завинаги. Ние следим с живо участие живота на този герой с широко сърце, със светла като очите му душа. Той остарява пред нашите очи и умира като близък и скъп нам човек. Животът му не е розов и гладък, но и в дни на покруса, и в минути на веселие той е все Стоян Глаушев — чистосърдечен и мил, с душа препълнена от любов към хората, непосредствен и дори наивен, честен и безкористен във всичко. И никъде, нито с един жест, нито с една мисъл, нито с един оттенък на чувството и настроението героят не изменя на себе си.

Слабостите на Стоян Глаушев само нюансират неговото добродушие. Като мнозина чистосърдечни хора той обича да се похваля и в хвалбите си е прям и наивен като дете. В неговото доволство от себе си има също нещо мило и детско, а не себично, самолюбиво. Веднъж той среща в чаршията Махмуд бей, чиято хрътка е удушил. Турчинът не го познава и изтръпналият беглец просиява:

— Ц-ц-ц! — възхити се Стоян сам от себе си. — Де ще ме познай той сега! Друг човек съм аз веќе, друг. . . (стр. 59, второ издание).

Стоян Глаушев обича понякога и да поважничи и Талев майсторски разкрива в неговото важничене доброто му, непоковарено от задни мисли или недостойни чувства сърце. Дребните му хитрини сякаш още повече подчертават неговата нравствена чистота. Той например гледа да измами бдителното око на строгата си жена, за да сръбне чашка винце повече, да изпуши още някоя цигара. Или пък иска да увлече във веселбата и суровата Султана, за да не му се кара после, че се е разпуснал без мярка. И в тези си усилия е просто трогателен.

Стоян Глаушев не изменя на себе си дори когато умира. Неговата смърт много отговаря на живота му и още повече откроява личността му. Той се прибира в къщи с тежест в гърдите. Но не мисли за себе си, а за сина си Лазар, който „бере грижите на сички“. За пръв път Стоян Глаушев не яде с охота.

— Ти що. . . — загледа се в него Султана.

— Нещо като да не ми е много харно. . . („Преспанските камбани“, второ издание стр. 566).

Султана се вира в лицето му и заключава — нищо му няма. Дори добродушно-хитрата му усмивка под провисналите мустаци не е изчезнала. След молитвата лицето на Стоян още повече се разведрява. Той само казва преди да си легне: „Поразтъжи ме тая вечер Лазе. . .“ И заспива усмихнат. Така, усмихнат, но вече студен и неподвижен, го намира на сутринта Султана.

Тази внезапна смърт, без тежки мисли, без страхове и болки е отредена сякаш тъкмо за човек като Стоян Глаушев. Хората не само живеят, но и умират по своему. И ето, че дори чрез смъртта талантиливият, наблюдателен белетрист характеризира своя герой.

Но ако Стоян Глаушев остава верен на характера си от момента на своето появяване в началото на „Железния светилник“ до своята лека смърт към края на „Преспанските камбани“, през десетки и стотици страници на двата романа, това съвсем не означава, че никак не се променя. Авторът е успял да го представи все същия през този дълъг период и същевременно — по-друг. Това е една от големите му сполуки. Например към края на живота си Стоян Глаушев става много набожен — дълго се

застоява на колене пред иконата. Това усърдие във вярата (естествено за онази епоха), което преди не притежава, много подхожда и на възрастта му, и на мекия му характер, нуждаещ се от опора и спокойствие. След ненадейната и загадъчна за него смърт на прелестната му щерка Катерина той по-често си и поплаква. Но, както и на младини, Стоян е добродушен, сърдечен, склонен е да се повесели, да пийне и попее от сърце.

Майсторството на Талев в индивидуализирането на образа на Стоян се състои и в това, че, когато описва на пръв поглед противоречещи на характера му прояви, той разкрива дълбоката му същност. Особено характерен е случаят със Стояновото буйство в казанджийската работилница. Той е още чирак, пълен е със сили и върти най-големия чук. А когато свърши, плувнал в пот, чуването върху голямата наковалня, ще му се да погледне калфите и майсторите, които работят съдовете на тезяха. Там го тегли сърцето му. Но себичните и жестоки по своему еснафи не си дават занаята и току го дразнят. Веднаж особено зле се подиграва с него един калфа: проявява привидна благосклонност, пуска го да погледа, а после, когато той се понавежда, го цапва — уж на шега — с чука по носа. Стоян се дръпва усмихнат, макар и със сълзи в очите, но бликва кръв и за миг той цял се преобразява: докопча тежкия си чук и би го стоварил върху издевателя, ако той не излягва на улицата. Тогава, разгърден и страшен, „като разярена мечка, дигнала се на задните си нозе“, Стоян изпочупва всичко в работилницата и би смазал всеки, който му се противопостави.

Нима този е кроткият, незлобивият, дори плах момък? Не е ли прекалил авторът с тази сцена? Не — така именно избухват кротките хора, когато прелее чашата на преголямото им търпение. И в техния гняв, предизвикан от обида и болка, все пак прозира добрата им душа, възмутена от неправдата.

Когато „бесният напор“ в гърдите на Стоян стихва, той се довлича до вкъщи и сяда във на стъпалата. „Седя дълго тук и дълго плака, тихо, с обилни сълзи“ (стр. 63). И в тия кротки сълзи, и в яростното избухване ние виждаме все същия Стоян Глаушев, макар да е същевременно толкова различен. Ето образец на сполучлива индивидуализация, която се основа на диалектиката на човешката душа.

Тази диалектика най-ясно проличава в напрегнатите, драматични моменти в живота на хората. Тогава най-релефно се проявява и човешката индивидуалност. Всекиму се е случвало изведнаж да види в нова светлина свои близки, когато те са разтресени от някаква душевна драма, поставени са в тежко изпитание, когато преживяват минути, съдбоносни за живота и щастieto им, за честта и достойнството им и пр. В обикновеното, делничното съществуване дълбоките свойства на човешката индивидуалност сякаш са затрупани от праха на всекидневието. Но връхлитат бури и прочистват душата от всякакви наслоения. Тогава тя разкрива пред нас своите тайни: ние проникваме по-дълбоко в личността на човека и понякога сме изненадани, смаяни сме, дори сме потресени, както е например потресена Ибсеновата Нора, когато за една вечер разбира дребнавата душица на своя любим мъж. Но после, като размислим, ние виждаме, че нашият познат и във всекидневието е проявявал такива или подобни черти, макар и така да се каже в латентно състояние. Но ние не сме били достатъчно проникателни, за да вникнем в тях.

Добрият писател е, разбира се, проникателен. Когато описва и най-делнично и сиво съществуване, той успява да разбули диалектиката на човешката душа. (Ненадминати образци в това отношение ни е оставил

Чехов). Но все пак безспорно е, че в по-напрегнатите и драматични моменти по-ярко се проявява личността на героя и затова те съществуват в един или друг вид почти във всяка белетристична творба. И ако писателят е майстор, той така ще разтвори пред нас душата на героя, че новото, което ние ще видим в нея, колкото и изненадващо да е на пръв поглед, няма да заличи старата ни представа за него, а ще я допълни и обогати. С други думи, той ще разкрие противоречивото единство на неговата душевност.

Противоречията са присъщи и на най-цялостните натури; целият живот на човека, дори когато е най-осмислен и целенасочен, е изтъкан от противоречия; без противоречия — антагонистични или не — не може да се развива никое човешко общество. Такъв е вечният закон на диалектиката. Ето защо драматизмът далеч не е свойствен само на драмата, макар тук именно да е в своята стихия. (И това е най-голямото основание драмата да се смята за висш литературен род). Той е присъщ изобщо на литературното творчество. Белетристиката, разбира се, не прави изключение. Не може да се обрисува що-годе задълбочено един човешки характер, колкото и безметежен да е той, ако авторът не забележи вълненията на неговия душевен живот, представи го гладък като стъкло.

Но не се ли опровергава това правило от някои високи образци на художествената проза? Какъв драматизъм има например в образа на Обломов — този класически тип на безволев и отпуснат човек, който обикновено лежи безсмислено замислен на своя диван? Почти никакъв, ако за драматизъм се смятат само външните сблъсъци и конфликти. Но Обломов всъщност преживява постоянно една вътрешна драма: животът го тегли навън, на чист въздух, сред хората, поставя му едни или други задачи, а той е безсилен да се справи с тях, всяка дейност го гнети, иска му се все да си лежи на дивана; загърнат в широкия си халат, безцелно замечатан. Така Обломов е в постоянен конфликт с живота. А да не говорим за любовта му към Олга и последвалия разрыв — тук драматизмът е съвсем очевиден. И не случайно в тези сцени духовният портрет на Обломов се оформява напълно — ние прозираме докрай в неговата душа, уж нежна и поетична, а всъщност пуста, негодна за живота, като повяхнал цвят.

Характерът на драматизма в творчеството на отделните белетристи е естествено различен. Едни автори предпочитат резките външни сблъсъци, ефектните конфликти и изненади; други — сдържаните, изпълнени с вътрешно напрежение душевни драми. Всички средства в изкуството са хубави, стига успешно да се осъществяват чрез тях художествените цели.

Романите на Димитър Талев, поради събитията, които се изобразяват в тях, са изпълнени с остри лични и класови конфликти. Външните форми на тези конфликти са безкрайно богати и разнообразни и не избягват от набитото око на белетриста. Все пак неговият поглед е насочен предимно към психологическите драми. Талевият драматизъм е вгълбен, епичен, а не гръмотевичен. Ако това е особеност, майсторството на белетриста се състои в съчетанието на творческата дързост с художествената мярка. Писателят не се бои, че ще накърни целостта на образа, ще разруши неговата индивидуалност, ако надникне в най-тъмните ъгълчета на душата на героя и извади на показ мисли, чувства, пориви, противоположни на тия, с които той вече живее в нашето съзнание. Но Талев знае, чувствава границата, зад която творческата свобода преминава в произвол, многообразието се превръща в хаос. И не прекрачва тази граница. Противоре-

чията в душевността на неговите герои още по-ярко осветляват тяхната същност. Драматичните моменти в живота им ни интересуват не само и не толкова с външната си, така да се каже приключенска страна, колкото с вътрешното си, психологическо съдържание. В тях се откриват наистина най-релефно духовните им портрети.

Нашата представа за Ния се допълва и обогатява извънредно много в ония тежки за нея дни, когато, изтерзана от бруталната си, разярена свекърва и от ужасната мисъл, че няма да има дете, тя вехне като попарен от слана цвят. В нейното мълчаливо страдание е отразена цялата ѝ благородна и горда душа. Тя не отвръща на Султана, не дири и помощ от любимия си мъж, защото не иска да застане между майка и син. Ния се измъчва и от непрозорливостта и разсеяността на мъжа си, който е потънал в мисли и грижи за другите и не обръща внимание на всекидневието в своя дом, не вижда душевната болка на жена си. На нея ѝ се струва, че той вече не я обича както преди, истински и към нея. Но тя не го укорява нито с една дума, чувствава се дори виновна пред него, защото го е лишила, както си мисли, от най-голямата радост — да бъде баща. И мъчително страда и от тази си „вина“. Но нейната нравствена чистота проличава не само в тези ѝ благородни страдания. Колкото и странно да е на пръв поглед, тя прозира и в греховните ѝ помисли, породени от Таки Брашнаров. Този красавец и изкусен прелъстител успява с измама да се доближи до нея и ѝ напеева страстни, изпълнени с любов и преданост думи. Тогава тя, след минутна „подла“ слабост рязко се отдръпва и избягва. През първите няколко дни си спомня „с погнуса и страх“ за тая среща, потръпва при мисълта за нея. Но Таки Брашнаров изкусно е засегнал най-голямото ѝ и съкровено желание — да бъде майка. При това той не е проявил никаква бруталност, бил е внимателен и тих, ласкав и предан. И ето, че се вмъква неволно в мислите ѝ, завладява сънищата ѝ — като сладостен и страшен кошмар. Но тия грешни мисли и пориви не осакват и не разрушават образа на душевно чистата Ния. Те са плод на страстния ѝ копнеж да има дете и я връхлитат неволно, въпреки волята ѝ. Тя им се съпротивлява с цялото си съзнание и в тази тежка борба на самотната и покрусена млада жена се проявява нейната морална сила. Благородството и нравствената красота не се постигат лесно, макар ние често да облажаваме техните притежатели, мислейки, че тези им качества са просто вродени.

На страниците, в които се разказва за терзанията на Ния, за нейната вътрешна борба, образът ѝ оживява с особена сила, личността ѝ се очертава най-ярко. И това не е случайно: колкото по-дълбоко прониква авторът в душевността на героите, толкова по-релефно се откриват техните индивидуалности. Който се пази да задълбае в душата на своя герой от страх да не разводни неговата индивидуалност, прилича на човек, който иска да лови риба само на плиткото. А ако наистина в неговите анализи пропадне личността на героя, това означава само, че тези анализи са негодни, че психологическата характеристика се е изродила в психологизъм. Това е реална опасност, която застрашава всеки автор с неукрепнало художествено майсторство. И който се опита да се скрие от нея, а не да я преодолее, попада в костеливите прегръдки на схематизма.

ДУШЕВНОСТ НА ГЕРОИТЕ И ДУХ НА ВРЕМЕТО

Но не попаднахте ли пък вие в прегръдките на един своего рода критически психологизъм? — ще попита някой читател. — Не затворихте ли като в клетка белетристиката в душевността на героите? Къде остана предназначението на литературата да отразява обществения живот, да поставя и разрешава обществени проблеми? Ако изкуството е човекознание и по-специално сърцеведение, по какъв начин изобразява то обществените борби? Та „Война и мир“ ни дава по-ясна и пълна представа за облика на епохата, за руското общество по време на Наполеоновия поход, отколкото стотици съчинения по история!

Тук наистина са необходими някои разяснения.

Според класическата формулировка на Енгелс реалистическата литература изобразява „типични характери в типични обстоятелства“. Човек не живее изолирано и сам, като Робинзон на безлюден остров, а сред себеподобните си, в конкретно-историческа обстановка, в дадено общество. И като създава своите типове, писателят естествено ги изобразява във връзките им с другите хора, в определена обществена среда. Така той рисува картината и на обществения живот. Предмет на изкуството са не само човешките преживявания, но и човешките отношения. Впрочем, едни без други те са немислими. Душевният живот на човека представлява преди всичко отражение на неговите отношения с другите хора, със семейната и обществената среда.

Ето защо и когато описва преживяванията на своите герои художникът ни дава представа не само за техните характери, но и за обществото, в което живеят. Това е същественото. Според гениалното определение на Маркс, човек е съвкупност от обществени отношения. Следователно, ако художникът изобрази правдиво същността на своите герои, той ще охарактеризира и обществото, на което те са членове. Чрез душевността на хората той ще разкрие духа на времето.

Писателят изобразява обществото главно чрез образа на човека. Това е, така да се каже, косвено изображение. Както правилно изтъква съветският изкуствовед А. Буров, макар човекът да е обществена единица и да носи в себе си особеностите на своето общество, все пак „обществото като цяло в сравнение с обществения човек е вече ново качество, особено явление, развиващо се... по специфични за него закони, които се изучават от обществените науки“ („Эстетическая сущность искусства“, Москва, 1956 г., стр. 92). „Чернишевски е прав — продължава А. Буров, — като сочи, че в изкуството се взема животът на човека, а в обществените науки — животът на обществото. Изтъкването на тази разлика е напълно достатъчно и за да се изключи отъждествяването на изкуството с обществените науки по съдържание, да се обясни хвърлящата се в очи специфичност на тяхното съдържание и същевременно да се обоснове общественият характер на съдържанието и общественото значение на изкуството“ (стр. 93).

Наистина на места, както отбелязва още Белински, писателят и по-специално романистът може да си позволи да пристъпи към обществения живот и като публицист или социолог, или историк — да разкрива пряко обществените закономерности. Но това са само, тъй да се каже, научни отклонения, пояснения и допълнения. В художествените произведения обликът на обществото се рисува чрез облика на хората. И затова в тях

има такова психологическо богатство, каквото няма в научните произведения. Затова в тях най-осезателно се чувства атмосферата на епохата, духът на времето.

Разбира се, не всички преживявания на човека разкриват с еднаква дълбочина и сила неговата същност. Не случайно ние говорим за граждански и лични вълнения. В патриотичните пориви на даден герой несъмнено по-непосредствено и силно се проявява обществената му същност, отколкото в любовните му копнежи. Разликата например между гражданската и интимната лирика е очевидна, колкото и да се опитват да я отричат някои набедени борци против вулгаризаторството. Но тази разлика е все пак относителна, а не абсолютна тъкмо защото човекът си е човек, а не пойна птичка и в своята любов, и в родителските си чувства. Колко сложни и дълбоки морални проблеми крият интимните вълнения на човека! А нима за характера на дадено общество е безразличен човешкият морал? Пък и не само с моралната си страна любовта между мъжа и жената влиза в характеристиката на едно или друго общество. Важно е интимното и субективното да не преминава в субективистично — без значение за широк кръг от читатели. Колкото и да е неприятно на някои ревници за свободно „лирическо“ чуруликане и цвърчене, нашата критика винаги ще търси и в интимната лирика типични преживявания. Запее ли поетът по птичи — доколкото изобщо е възможно това — неговите песни могат да донасят само минутно развлечение.

Но да оставим засега поетическите слави в покой — нека си конкурират със своите крилати колеги. В случая ни занимава белетристиката. Тя дава несъмнено по-големи възможности от лириката за всестранно обрисване на човека като индивид и тип, като индивидуална съвкупност от обществени отношения. Това важи особено за по-големите белетристични жанрове. Естествено е, че в романа например обществената същност на човека може много по-задълбочено и ясно да бъде разкрита, отколкото в едно любовно стихотворение. А тъй като психологическата характеристика е главното в обрисовката на героите, очевидна е нейната роля в рисуваната от белетриста картина на обществото. Писателят прекрасно може да внуши на читателя силата и красотата на новото, което открива в обществото, като даде отражението му в човешката душа. Ще дам за илюстрация един малък пример от „Преспанските камбани“.

При Иванка Руменова отиват четирима учители начело с Вардарски — да видят как преподава. Тя е учила в Русия и сигурно много нови неща е донесла оттам. Но авторът не се впуска в подробно описание на работата на младата учителка. Вниманието му е насочено главно към преживяванията на учителите. Между тях е и Никола Димкар, учителствувал още по времето на килийните училища. Той наблюдава с дълбоко вълнение и учителката, и ученичките: „Ех, господи“ — клетеше той старата си глава и като виждаше тая светла стая, новите чинове, девойчетата, които скачаха пъргаво от местата и отговаряха смело, младата и хубава учителка, която ходеше свободно между чиновете, вдадена в работата си, със светнало, въодушевено лице, той си спомняше мрачните и тесни килии по манастирите, влажните, скрити стаи, в които бе учил някога, спомняше си измъчените лица на учениците си, които пишеха с пръсти на пясък и за две-три и четири години едвам научаваха да четат Светчето и Апостола.

— Ех, господи. . . — продума гласно старият човек“ (стр. 171).

В тези мисли, вълнения и спомени, в тази откъсната от глъбините на душата въздишка е целият живот на стария учител, цялата му съдба. Но

не само това. Чрез тях най-непосредствено и художествено писателят ни внушава, че е настъпило нещо ново и светло в народните училища, в живота на поробения народ. Понякога в художествената литература една въздишка може да струва много повече от най-старателното и цветисто описание. С това, разбира се, аз не отричам описанията и не подканям писателите да пълнят само с въздишки произведенията си. Искам само да припомним нещо характерно за художественото обобщение.

Това е един малък епизод, който само подсеща как чрез душевния живот на героите се долавя атмосферата на времето, характеризират се обществените явления. За да почувствуваме по-определено огромната роля на психологическата характеристика в изобразяването на обществото, трябва да се взрем в преживяванията на такива герои в романа, като Лазар Глаушев, Вардарски, Султана и пр. Не само деянията на тези герои ни въвеждат в оная робска епоха, чийто мрак започва да се разкъсва от зората на народната пробуда, но и техните вълнения, техните мечти и копнежи. Героизмът на времето се отразява с голяма яснота, като слънце в езерни води, в душевния живот на Лазар Глаушев и Вардарски. Загнването на османлийската държава, на турското феодално общество намира своето отражение в психиката на властващите турци. Като разбулва техните лениви, болни и жестоки души, авторът прочита присъда над тяхното проклето царство. Като разгръща пред нас дълбините на Султанната душа, в която са напластени тъмни робски предрасъдъци и същевременно бликат неизчерпаемите нравствени сили на народа, Талев допринася много за характеристиката на онова време, чийто мрак е мрак пред разсъмване.

Но не само чрез централните герои, които имат по-пряко участие или поне отношение към обществените борби, авторът характеризира епохата. Черти от нейния облик читателят вижда отразени и в душевността на герои, които стоят по-настрана от обществените борби, обрисувани са предимно в семейния им бит.

Да се върнем пак за малко към образа на Стоян Глаушев. С това може би ще предизвикаме неодобрението на някой не твърде прозорлив ценител на идейното изкуство. Защо пък толкова се спирате на този добряк със сини очи — ще възрази такъв читател. Вярно е, че той е прекрасен индивидуализиран, но с какво допринася за идейността на произведението, с какво ни обогатява, какви хоризонти разкрива пред нашия поглед? Не е ли просто излишен за идейния замисъл на произведението?

Преди всичко не трябва да се забравя, че белетристичният герой ни въздействува не само с една единствена главна идея, на която той е носител, а с цялото си душевно богатство. Иначе той няма да бъде жив човек, неповторима индивидуалност, а прост проводник на една или друга теза, човекоподобен инструмент за идеологическо подковаване на читателя. Така и Стоян Глаушев — той ни вълнува и трогва с нежната си обич към децата, с дълбоката си привързаност към Султана, с чистосърдечното си, искрено отношение към хората, с готовността си да помогне всекому, с любовта си към труда, с добродушието и милите си хитрини и т. н. Като разтваря пред нас неговата чиста и светла душа, авторът всъщност ни внушава не една идея, навява ни поетически размисли.

Но образът на Стоян Глаушев не е откъснат и от своето време. В неговата неопетнена душа то също е сложило своя отпечатък и вгледаме ли се в нея, ще съзрем черти от лика му. Стоян не е борческа натура и затова бунтовните пориви и вълнения на епохата намират слаб отклик в сърцето

му. Но робският задух гнети и него. Този човек, който толкова обича хората, труда, живота, сякаш роден за да бъде весел и щастлив, не може да отпусне сърцето си. Пред снаха си Ния той се изповядва: „Мене ми се иска понякогаш и да се посмея, и да попея, ама се нещо ме спира, се с половина сърце. . .“. И като вижда, че тя страда много повече от него, той я утешава: „Ама така живеят сички люде, чедо, целият народ. Се в некакъв страх, се с нажалено сърце. . .“ (стр. 242).

Може би и старостта започва да тежи на добрия Стоян, но все пак той би живял с препълнено сърце до последния си час, ако беше по-весел животът и на хората около него, на целия народ. Като го сравнява със Султана, авторът пише: „Той пък все гледаше да се отпусне — и в скръб, и в радост, да потъне до самото дъно, ала все нещо му пречеше през целия му живот да освободи сърцето си — Султана, децата, всички люде с техния забъркан, тъжен живот“ (стр. 242).

Разбира се, тази авторова характеристика не би имала голяма стойност, ако единствено в нея се разкриваше по-дълбоко Стояновият образ. Тогава тя би играла печалната роля на празна декларация. Сега тя само допълва това, което читателят ясно долавя в преживяванията на героя в течение на цялото повествование. Авторът е стигнал по художествен път до обобщението. Образът на Стоян сякаш възплъщава в себе си цялото чистосърдечие на народа, неговата неизчерпаема жизненост, ясният му поглед, непосредственото му отношение към света и същевременно неговата тъжна участ. Дори този герой с широко сърце, готов да се весели и смее, доволен и от малкото, не е щастлив. Това говори много за обществото, в което той живее. Чрез душевността и на Стоян Глаушев ние можем да прозрем в духа на онова робско време.

Едно от най-големите предимства на писателите-реалисти е именно умението им чрез психологическата характеристика на героите да ни дадат представа за обществото, в което живеят, да разкрият атмосферата на епохата. И това е естествено. Реалистът създава типове, т. е. такива герои, които възплъщават в себе си характерните белези на своята среда, прослойка, класа в определен исторически момент. И особено в по-обемистите белетристични жанрове, като романа, писателят може, разгръщайки душевния живот на различните си герои, доста пълно и дълбоко да охарактеризира обществените нрави, духа на времето. Най-големи предимства в това отношение имат писателите-марксисти, които съзнателно пристъпват към човека като към съвкупност от обществени отношения и се стараят в своите творби да разкрият тази именно негова същност. Разбира се, старанията се увенчават с успех, когато не липсва талант, познаване на живота, литературно майсторство, естетическа култура и пр. Тогава писателите създават произведения на социалистическия реализъм, който наистина казва ново слово в националната литература на всяка страна. Каквито и филипики да се произнасят против социалистическия реализъм тук или там, колкото самоуверено и високомерно да тръбят някои, че с него било вече свършено, той ще живее и ще завоюва все нови успехи, защото неговото възникване не е случайно, а исторически необходимо. Да се уеднаквява социалистическият реализъм с догматизма и схематизма значи, според народната поговорка, заради наш Илия да се хули свети Илия или заради гнилите ябълки да се обяви, че ябълката е горчив плод. От такива нападки социалистическият реализъм няма да погине, но много вероятно е да погине правдата в произведенията на неговите „гробокопачи“.

Но не трябва да се забравя, че не са правдиви и произведенията на схематизма. От гледна точка на интересувания ни въпрос схематизмът понякога изглежда твърде примамлив: нали е особено важно чрез психологическата характеристика на героите да се проникне в обществените нрави, да се разкрие духът на времето? Какво тогава ще им доизкусураваме индивидуализацията — главното е да се разкрият типове им белези, класовият им облик и пр. Който се улови на тази примамка, постига лесно и бързо твърде печални резултати. Ако авторът не е създал живи характери, той не е доловил нищо съществено и от техния класов облик, от обществените нрави и отношения. В схематичните образи няма нито индивидуалното богатство на човешката личност, нито нейната обществена същност. Те представляват психологически, социологически и пр. тези с маски на хора. И колкото и да се напъват техните създатели да охарактеризират обществото по фабулен път, като описват важни събития, те постигат жалки резултати. Няма ли в едно белетристично произведение жизнени характери, човешки типове, няма я и картината на обществото, не се чувствава духът на времето. Нима в редица от тъй наречените „производствени“ романи авторите не са описали най-прилежно характерни обществени явления? Но който иска да съди по тези романи за нашето време, ще получи съвсем бледа, ако не и превратна представа. Защото в тях вместо живите творци на новото се мяркат техните социологически сенки.

Схематизмът е опростяване, вулгаризиране на обществената същност на човека. Но има автори, които изобщо пренебрегват тази същност. Такива са например мнозина натуралисти: те виждат преди всичко биологичното у човека и него възпроизвеждат в своите произведения. Затова не изобразяват правдиво и хората, и тяхното общество. Доколкото разкриват някаква същност у човека, тя е физиологическа. У нас такъв род натурализъм като течение не съществува. Но всекиму е известно, че натуралистични отклонения от реализма не липсват. За да се преодолеят, необходимо е преди всичко да се коригира подходът на писателя към жизнените явления, погледът му върху човека. Има дори комунисти, които пристъпват към човека от биологична гледна точка, макар охотно да произнасят фразата, че човек е съвкупност от обществени отношения.

В противоположни и същевременно много сходни недостатъци изпадат онези писатели, за които човешката същност е чисто психологическа — някаква душевност извън времето, независима и свободна от обществото. Пристъпи ли така към човека, писателят неминуемо нагазва в психологизма, в самоцелното чоплене и човъркане на човешката душа. В резултат пак се получават безжизнени хора, хора-абстракции, а не живи личности, с определен духовен облик. И естествено в „изтънчените“ и мъгляви преживявания на тези психически субстанции не можем да видим ясно отражение на времето и обществото, в което живеят.

В „чист вид“ и самоцелният психологизъм не се среща в съвременната литература. Но, както видяхме, психологизаторски увлечения и недостатъци се намират, макар да не могат да съперничат и конкурират с широко разпространения схематизъм. Формите, в които се проявяват тези недостатъци, са различни. В произведенията на някои автори историческият момент все пак в общи линии е очертан и духът на времето прозира в душевността на героите, но техният индивидуален облик е твърде разлат и неясен; в произведенията на други — физиономите на героите са общо взето сполучливо скицирани, но техните души са сякаш затворени за об-

ществото, в което живеят, слепи и глухи са за обществените явления, духовният им строй като че се е формирал извън конкретно-историческата среда. Разбира се, всичко това е условно казано, защото пълнокръвната индивидуализация е немислима, ако в душевността на героя не се отразява по някакъв начин духът на времето. Но става дума именно за отклонения от реализма и по-специално от социалистическия реализъм, а не за възприемане на буржоазната естетика и литературна методология. Тези, които се борят срещу схематизма и догматизма, като отричат социалистическия реализъм, сами си разчистват пътя към формализма и психологизма.

Нашата съвременна литература пожъна не само значителни успехи, тя изпита и горчилките на много увлечения и заблуди, на много грешки и недостатъци. Но основният път, по който се насочи, пътят на социалистическия реализъм, е верен. От него тя никога няма да се откаже.



ГЕОРГИ ЦАНЕВ

ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ

Някога всички го смятаха за символист — макар че някои виждаха дълбоко жизнения извор на неговата поезия. Външен повод за това определение даваше обстоятелството, че в литературната си дейност, както и в живота си изобщо, той е свързан с ония поети, които представят символистичното течение у нас. Но по-важен е друг факт: че и в самото му творчество действително има произведения, които носят типичните белези на символистичната школа. Един внимателен преглед на неговата поезия обаче би показал, че това са отделни моменти в нея и че в най-хубавата, в най-значителната си част тя си остава реалистична, родена от конкретна жизнена почва. Тежката действителност, която Дебелянов познава от рано и в която се развива като поет до края на дните си, изостря неговото чувство за света и хората. Романтичните поетични видения придават само специфичен дъх на неговата искрена, завладяваща поезия, пред която никой не може да остане равнодушен. Затова след Първата световна война, когато новата революционна действителност ликвидира символизма като школа, Димчо Дебелянов израсна в съзнанието на нашия прогресивен читател и стана особено популярен и любим поет.

Той започва да печата през 1906 г., когато критическият реализъм — макар да си остава господстващ в нашата литература — стеснява в известна степен своя обсег. Влайков е престанал да пише още през втората половина на 90-те години. Вазов се обръща към историята. Антон Страшимиров прави редица отклонения от реализма. В 1908 г. той издава драмата си „Ревека“, проникната от влияние на модернизма, а в списанията си „Наш живот“ и „Наблюдател“ през 1906—1907, 1910 и 1911—1912 г. приютава и покровителствува младите поети-символисти. Критическият реализъм — чийто най-последователни представители през това време са Г. П. Стаматов и Елин Пелин — се бори с развиващите се упадъчни течения — индивидуализма и неговия наследник — символизма.

Върху младите поети най-голямо влияние оказват Пенчо Славейков и П. К. Яворов, от които се увлича голяма част от нашата интелигенция. Това не значи, че Вазов — колкото и да беше отричан от кръга „Мисъл“ — е изгубил своята популярност. Според една анкета, направена от в. „Балканска трибуна“ в 1910 г., като най-любими от съвременните български писатели читателите посочват Вазов и Яворов. Разбира се, въпросът за Вазов е малко по-сложен: в оня момент, в предвечерието на войните, се изтъкваха на пръв план произведенията му с великобългарски тенденции като „Борислав“ и др.

Както е известно, нашите символисти смятаха Пенчо Славейков за свой учител — безспорно с индивидуалистичните му произведения и с някои негови естетическо-формалистични и антидемократични изказвания. Те живеят и с песимистичната поезия на първата символистична книга в нашата литература — Яворовата сбирка „Безсъници“ (1906-1907). Всред българските писатели през първите 15 години на нашия век усилено се разпространява и чужда модернистична литература на руски език или в превод от руски. Писатели, в чието творчество има повече или по-малко упадъчни тенденции — като Метерлинк, Уайлд, Шницлер, Пшибишевски, Арцибашев и др. — стават широко известни в нашата страна. Изказаните мнения в поменатата анкета на в. „Балканска трибуна“ показват, че от славянските писатели наравно с Толстой е четен и Пшибишевски. Със симпатии се ползувал и Арцибашев. Тоя факт се отбелязва от Вазов, който изказва публично своето възмущение. Тия писатели — като прибавим към тях Ибсен, Хауптман, Хамсун, Леонид Андреев — са учители на младите по онова време български писатели-символисти. На упадъчната литература се противопоставя здравото реалистично творчество на Ив. Вазов, Г. П. Стаматов, Елин Пелин и на руските демократични писатели М. Горки, А. Чехов, Л. Н. Толстой, които са извънредно популярни всред прогресивната интелигенция и работническите среди у нас. В делото на Горки, Чехов, Толстой намират най-вече поука и опора представителите на реалистичните тенденции в българската литература.

Като поет Димчо Дебелянов се възпитава преди всичко от поезията на Пенчо Славейков и П. К. Яворов. В стиховете му се чувствуват попити елементи от образната и емоционална атмосфера на Яворовата поезия — предимно от втория период — елементи, превърнати в органическа съставка на неговия собствен вътрешен свят. А колкото се отнася до Пенчо Славейков, младият поет се е учил от целокупното негово творчество — не само от индивидуалиста, но и от хуманиста, демократа, реалиста Славейков. Това става особено безспорно, ако разгледаме някои от ранните произведения на Дебелянов, например циклите „Копнежи“ и „Посвещение“, дето в похватите, в композицията, в идейно-емоционалното съдържание има много нещо в духа на Славейков („В утрен час из пращний полски път“ и др.). В тия цикли се забелязва и влияние на Хайневата любовна лирика (например „Малинен дъх разпръскват твоите устни“). Любовта му към Славейков личи и в неговите писма: в едно от тях той преписва на любимата си две песни от „Сън за щастие“. Всички негови приятели свидетелствуват, че той се е прекланял пред тоя голям наш поет. Възторга си от него той е изразил и в специално посветено нему стихотворение, в което Славейков е наречен „жрец и воин на живота“, слънце „на робска нощ под свода черен“. Своя учител той защитава и от стихотворните нападки на Ст. Михайловски.¹

Негови учители в поетичното изкуство са и френските и руски символисти — Пол Верлен, А. Самен, Ал. Блок, К. Бальмонт и др. Дебелянов дори сам изучава много добре френски език, за да може да чете в оригинал любимите си поети-символисти. Вземем ли предвид, че при завършването на гимназиалния курс той декламира с жар „Елате ни вижте!“ от Вазов, че преписва в писмата си стихове от Хайне или говори за него, че превежда „Извора на света Клара“ от Анатол Франс и „Причти и параболи“ от Мултатули, ще се убедим, че върху него са влияли още редица автори

¹ Из списанията. — „Звено“, г. I, кн. 4-5, стр. 165.

реалисти, прогресивни, хуманисти. Неговият близък другар Николай Лилив съобщава, че той приемал „с възторг всички френски поети от Бодлера и Верлена до Мореаса“. . . и познавал доста подробно „руската литература, особено поезията — от Пушкина до Александър Блок“¹. Тук трябва да отбележим, че Ал. Блок, макар и да е символит в много свои произведения — в най-голямата част от своето творчество е съвсем близък до живота и изразител на прогресивни тенденции — особено след 1907 г., когато именно става известен у нас и Димчо Дебелянов се запознава с него.

Тъй че Дебелянов изпитва противоречиви литературни въздействия. Той усвоява известни естетически възгледи на символистите, но същевременно, в поетическата си практика, не откъсва поезията от живота, от конкретните въздействия на човека. Основния въпрос, който интересува младите писатели у нас по това време — въпросът за реализма — е занимавал и него. Изглежда, че особено много е разговарял по тоя въпрос през 1915 година с Гео Милев, който тогава беше вече против реализма. В едно писмо до своя старозагорски приятел той казва, че мислил за него, като бил в едно село, „дето — обръща се той към Гео Милев — поради много безобразни реалности, човек може да бъде възторжен ирреалист като тебе“². Изглежда, че безобразният живот отблъсква писателя към ирреализъм. Но това е само хубаво построена фраза, тъй като Димчо Дебелянов е не само истински реалист в повечето от своите работи — като „Пловдив“, „Грижа“, „Кръстопът на бъдещето“, елегите и много още други стихотворения, — но дори изобличава известни „безобразни реалности“ от живота на буржоазното общество в хумористичните си и сатирични произведения. И в други писма той разговаря по тоя въпрос, без да вземе решителна позиция, докато най-после заявява: „Не ме бива значи ни за реализъм, ни за ирреализъм“³. Отговора на въпроса, чието разрешение той очевидно избягва с тая шеговита фраза, намираме в неговото творчество, към което той се отнася сериозно и с чувство на голяма отговорност.

Той си изработва — особено под влиянието на Пенчо Славейков — висока мярка за изкуство. Когато в 1910 година се заемат с Димитър Подвързачов да съставят антология на българската поезия, те идват до убеждението, че „българска поезия в същност няма“. Всичкото било „вятр работа“. От старите пак могло да се намери нещо, но с младите работата била много тежка⁴. Тая преценка, разбира се, е силно преувеличена — тъй като знаем, че той е обичал и ценел поне Пенчо Славейков и Яворов. Но тя говори във всеки случай за голямата взискателност на поета. Тая строга взискателност проявява той и в една своя рецензия в 1914 г. за сборката на Иван Вазов „Под гръма на победите“. Той отрича тая поезия, която смята за „стихотворен бележник на политик“. И я отрича не поради съдържанието ѝ, а поради формата ѝ. Той намира езика на Вазов за „стар и слаб за наше време“, смята, че „стихът не носи нищо ново, дори за самия автор“, че произведенията са лишени от „изящество“, „сизелировка на фразата“ и „елементарна дори музикалност“; „фигурите са бледи, за-

¹ Възпоменателен лист за Димчо Дебелянов, Илия Ив. Черен и др., 1936.

² Мария Дебелянова - Григорова. Димчо Дебелянов, спомени, писма, документи, 1956, стр. 119.

³ Там, стр. 120.

⁴ Писмо до Николай Лилив — там, стр. 95

щото са вети“. „Елемент на художественост“ съдържаха само три стихотворения: „Сенките на Аркадиопол“, „Симеон при Мраморно море“ и „Буйните нивя“¹. Ясно е, че тук основното, което изисква Дебелянов, са новите поетични средства. Но има и друго — по-основно, за което се мисли — и то е творческо преобразяване на действителността, а не просто описание. Той приема „Сенките при Аркадиопол“ и „Симеон при Мраморно море“ — макар че и те трябвало тепърва да се обработят нещо с нови средства — защото в тях е въведен романтичен елемент. А третото вероятно му прави впечатление с оригиналната си идея. В писмата си той се отзовава с възторг за „Слова“ и „В часът на синята мъгла“ от Яворов и за някои стихотворения на Николай Лилиев — цикъла „Многоцветник“ („Утро“ и др.).

Всички данни говорят за увлечението му от поетите-символисти, които усърдно чете. Индивидуализмът, който в онова време направи много поражения в нашата литература, е засегнал и Димчо Дебелянов. Дори в походната му раница след неговата смърт на фронта е намерено в български и френски превод съчинението на философския баща на модернизма, на най-жестокия индивидуализъм, Ницше — „Тъй рече Заратустра“. И въпреки всички тия противоречиви литературни влияния, въпреки увлечението от символизма, Димчо Дебелянов израства като напълно оригинален поет, чиято основна характеристика се изгражда от определени черти на реализъм, хуманизъм и демократизъм. Това се дължи на неговото остро чувство за живота, което не го оставя да се изгуби под чуждото книжно въздействие. Дължи се то, разбира се, и на неговия голям талант, който му помага да намери свой индивидуален израз на преживяното и — главно — да изхожда винаги наистина от преживяното — нещо, което не бива да се схваща в буквален смисъл. „Възторжено говореше за мнозина наши и чужди поети, — казва за него Николай Лилиев — но не твореше по чужди образци, не наподобяваше съзнателно никого — стремеше се да бъде свой, оригинален и да прилича само на себе си“². По свой собствен път, със свои индивидуални средства той продължи някои от най-хубавите традиции на българското поетично творчество. Неговата лирика го поставя в близки отношения и приемственост с най-добрите представители на нашата поезия. С Ботев го свързват, погледнато най-общо, чувството на непримиримост със света, в който живее, и жаждата по идеал, с Пенчо Славейков — ранната мъдрост и стремежът за грижлива обработка на стиха, с Яворов — изгарящото вътрешно неспокойствие. И все пак той се отделя от тях, както се отделя всеки истински поет, който иде, за да създаде един нов поетичен свят, като ни покаже от нова страна живота и го претвори по нов начин. Отношението на Дебелянов към света е твърде лично, свое. Образи и мотиви, идеи и чувства тук — дори ония, които срещаме преди него у други поети — притежават знака на неповторимостта, носят свежестта на новооткритото.

Димчо Дебелянов си изгражда свой, особен поетичен свят, чийто корени лежат в горчивия опит на неговия собствен живот. Живот изпълнен с нужди, сиромашия, денонощен труд и неосъществени мечти. Трогателни са в писмата му болезнените копнежи да се отърве от чиновничеството. Той мечтае напразно да следва университет, да се отдаде

¹ „Звено“, г. I, кн. 2—3, стр. 161.

² Възпоменателен лист. . . 1936.

вселяло на литература („най-хубавата“ мечта на поета). Разочарованията следват едно след друго. В едно писмо от 1910 г. той се оплаква на своя приятелка: „Ти, която живееш под закрила, безгрижна почти, не знаеш... колко е подъл животът, особено спрямо онези, които са оставени сами на себе си, като отбрулини листа, които вятърът подмята където поиска“¹. А в друго писмо от същото време до същата приятелка той пише: „Ти ще разбереш колко е силна скръбта ми, като съм принуден да се убивам из разни мизерни редакции, оставен сам на себе си“². И все пак той се бори с неблагоприятните условия. „Животът може да е тежък, но трябва надежди, трябва търпение, трябва борба с него. Инак той е безсмислен“ — четем в негово писмо от 1909 г.³ По това време Димчо Дебелянов се движи в социалистически среди. През 1908—1910 г. той — заедно с Николай Лилиев и Димитър Подвързачов — е близък сътрудник на списание „Съвременник“, редактирано от Георги Бакалов. А когато списанието спира, той изказва съжалението си в писмо до Николай Лилиев: „Съвременник“ спира — изчезна едно малко поле за състезанието на „младите таланти“: Лилиев, Дебелянов. . . Карагьозов, А. Томов и др. Как ти се струва?“⁴ Както съобщава съпругът на неговата сестра, Петър Григоров, Димчо Дебелянов е бил „съчувственик на социалистическата партия.“ Той харесвал „много неща на социалистите“⁵. Думата е за широките социалисти, с които е имал връзки поетът⁶. Влиянието на социализма — колкото и слабо да е — поддържа известно борческо настроение у поета, затвърдява волята му да се съпротивява на неблагоприятните обстоятелства. А тежките условия на живота му развиват у него чувство на презрение към богатите, към самодоволното еснафство, от една страна, и дълбока обич и съчувствие към бедните, от друга. „Димчо никога не е обичал аристокрацията — свидетелствува един от неговите другари. — Той търсеше народа и сред него най-добре се чувствуваше“⁷. А пред сестра си изповядвал: „Аз много обичам хората“⁸. Тоя хуманизъм е характерна негова черта. Видът на бедните извиквал у него мъка. Но идеята за борба с цел да се промени положението на хората, които си нямали „светлинка в живота“, той не приема. И тук е най-вече влиянието на символизма — в бягството от обществената борба. В една своя статия той пише, че на новите писатели не можели да се сочат за пример Ботев и Алеко. Времето, в което те са живели, „ги е издигало високо, защото са били преди всичко борци за свобода, от която то се е нуждаело“. Но това време било отминало. Днес „борбата за правда и свобода“ била „пренесена на друг терен“, а писателят си имал „особено място“⁹. Т. е. писателят не бива да се меси в обществените борби. От друга статия на Дебелянов се вижда, че над всички стремежи към успехи на „жизнения пазар“ и

¹ Любовните писма на Димчо Дебелянов, 1940, стр. 86.

² Там, стр. 96

³ Там, стр. 38

⁴ Мария Дебелянова - Григорова, ц. кн., стр. 96.

⁵ Владимир Русалиев. Бездомник в нощта, 1946, стр. 149.

⁶ Без да може да се вадя особено заключение, все пак интересно е да се отбележи, че в 1911 г. Дебелянов е един от стенографите на сказката на Георги Бакалов „Българската литература и социализмът“, държана по време на конгреса на широките социалисти и издадена в отделна книга.

⁷ Владимир Русалиев, ц. кн., стр. 138

⁸ Мария Дебелянова - Григорова, ц. кн., стр. 67.

⁹ „Звено“, г. I, кн. 4—5, стр. 167.

над оплакванията от „материалните несгоди“ той слага „устрема към изкуството като самоцел и самоценност“ (к. м.).¹

Това индивидуалистично затваряне в кръга на личния живот от една страна, а от друга откъсване на изкуството от проблемите на обществената действителност и обръщане поглед към най-общите въпроси на битието налага особен отпечатък и на творчеството на Дебелянов. Но трябва да се подчертае, че той не изпада в абстрактност, не потъва в тъмни загадки, в непонятни преживявания. Неговото творчество, в съществената си част, е ясно, свързано с живота. Той прави поезия от онова, което му е подсказано, което му е внушено от действителността. Най-често ядката на неговите творения е факт или черта от собствения му живот. Писмата му и спомените на неговите близки другари съдържат изобилни указания и данни, които илюстрират особено убедително тезата — че вдъхновението на всяко стихотворение почти лежи в конкретно преживяване. Цялата му поезия има вид на лирични откъси от едно човешко съществуване, страници от един живот, изпълнен със сложни и противоречиви чувства.

През стиховете му се оглежда образът на бездомен несретник с вечно неутолени, но винаги живи жажди в душата. Такъв какъвто го познаваме от биографията му. В тоя смисъл поезия и живот у него са свързани в тясно единство. Тук е изворът на оная искреност и убедителност на лиричната емоция, причината на дълбоката жизненост в неговите стихотворения. При това, поради пластичността на образите, поради естественото заразително чувство, най-после поради майсторската постройка на цялото — дори най-автобиографичните стихотворения на Дебелянов надхвърлят своя личен и временен повод и добиват характер на художествени творения с широка значимост и трайна хубост.

Син на абаджия, израсъл в семейство, потискано от нужди и несгоди, той се бори с глад и мизерия цял живот. И когато пише в сонета „Пловдив“:

Как бяха скръбни моите детски дни!
О, колко много сълзи спотаени!

— и когато се обръща към грижата с названието „спътница в нерад и стръмен път“; и когато възклищава:

О, неволя — да крееш
на неволите раб

— ние знаем, че всичко това е отражение на една сурова действителност. Нито скръбта и сълзите на неговото детство са преувеличена поетизация, нито „бездомен“ е някакъв фигуративен израз, както често се случва у символистите. Това е истината на неговия живот — превърната в истина на неговата поезия. Но това е истината и за живота на много бедни синове от народа. Умението на зрелия поет, майстора на художественото слово, се проявява в това, че — въпреки възклицателните изрази и междуметията — тук няма сантименталност. Неговите работи са построени изобщо на силно емоционална основа. И някъде в ранните му стихотворения се долавят известни сантиментални нотки в изрази като „звездица в тъмний мрак“, „сълзица да пролее зарад мен“ („Посвещение“ — I), „с плач горък пробуждам се, о, самота!“ („През април“ — II) или „сестрице моя“, повторено в края на всяка строфа („Отдых“ — II). Но в „Пловдив“ и „В тъмница“ чувството е творчески овладяно, включено в строго изме-

¹ Около една стара песен. — В. „Камбана“, г. VI, бр. 1505, 22 март 1912.

рени рамки — то кипи, но не се разлива. Дебелянов, както съобщава неговият брат, изживял в шести клас в Пловдив „най-тежка мизерия“ и споменът за тая година му тежал цял живот. От това конкретно преживяване поетът е направил художествено обобщение, изпълнено в незабравима поетична формула:

И днес аз броя в тоя скърбен град —
едничък дом на мойта скръб бездомна.

Поетът често използва контраста, за да изрази по-внушително своето чувство. Скръбното настроение минава от едно стихотворение в друго, като характеристичен момент от един живот, изпълнен с непостигнати мечти и разбита любов. Явна е вътрешната връзка между намеканото в изразите „тук първи път се моя взор стъмни“ („Пловдив“) и „покрусен в ранина аз сецам твой дих“ („Грижа“). Изтъквам това, за да се види, че скръбта у Дебелянов няма она предвечен характер, определен от цялостното отношение към света, както това е в светогледа на символистите. У него тя е свързана с личните му настроения, породени от конкретни несполуки и страдания. Това е човешка скръб, а не мирогледно начало или поетичен маниер. И тъкмо затова, колкото и широко да залива неговата поезия, тя се сменя понякога с бодро чувство, с вяра и оптимизъм. Тук се разкрива сложна психологическа картина. Противоречивият емоционален характер на неговите стихове го рисува като натура, която лесно мени настроенията си, определени от външните обстоятелства. Ако той се нарича ученик на Славейков, това безспорно се отнася до стремежа му към образен израз на сериозно съдържание при точност на словото. Но той не притежава онай вътрешна сила да преодолява страданието и да не се влияе от негодите на живота — както е правил неговият учител. У Димчо Дебелянов всички трепети на човека се отразяват в творчеството на поета. Сеизмографът на сърцето чертае кривата линия на неговата поезия. Прочетете писмата му например от началото на 1909 г. и създадените по това време стихове — настроенията са едни и същи, взаимно мотивирани. Очакването на неизвестния отговор се отразява в стиховете му като безнадеждност („Замиращи звуци“), полученият щастлив отговор — като ликуваща радост („Утро“) и др.

Не трябва обаче да се мисли, че всекидневните вълнения на човека просто преминават в стиховете на поета. Дебелянов е истински творческа личност. Преживяното от него, хрумналата мисъл, вълнуващото чувство — всичко това се превръща в художествена идея, в образ, в естетическа категория изобщо. Хубав пример е „Грижа“, дето всички тия дребни, постоянни, всекидневни негоди, несигурност и грижи изразяват като живо същество с „прошарени коси“, смъртно-бледо, което следи човека в неговия жизнен път. А тоя път се състои от смели подеми и падения, от горчилки, които се пият след всеки възторг.

На всичко това се противопоставя мечтата по друг живот, идеалът. Жаждата по идеал е изразена ясно още в някои от първите стихове на поета:

И блян ме сладостен люлее
за она лъчезарен край,
де вечно щастие владее,
де вечна красота сияй.

(„Копнежи“, II)

В ранните му стихове има моменти на жизнерадост, на бодри настроения, свързани най-често с любовни копнежи („Устрем“, „Пролетни дни“,

„Утро“ и др.) Кипналият живот в природата през пролетта изпълва въображението му с богати многоцветни и многозвучни впечатления, от които се изгражда една жизнуетвърдителна поезия. И това говори за творческата връзка на автора с предметния свят — връзка, която, с изключение на символистичните му прегрешения, а понякога и в тях, се поддържа винаги и става характерна черта на творческия процес у него. „Пиян от светлина“, „повярвал в слънцето“, т. е. вдъхновен от вяра в живота, той забравя тъмните страни на действителността, или по-точно, преодолява спомена за тях, импулсиран от бляна по „вечно щастие“ и вечна красота. Мечтае да се издигне „над пропасти от смрад и суета“ и да достигне до „призвездна висота“ — израз, напоящ духа на Яворовата поезия. Той е романтик, който вижда „мръсния лик на суетност вседневна“ и копнее по „живот—красота“.

Но личният опит го учи, че в съвременното му общество няма място за такъв „живот—красота“ — и той преминава към настроения мрачни, към отчаяние, към песимизъм. Песимизмът тук е израз на незадоволеност, на безверие в буржоазния свят, на печалното съзнание, че в тоя свят не може да има истинска красота и щастие. Оттук и противоречивият характер на Дебеляновата поезия, в която борбата между отчаянието и жизнерадостта създава сложна и богата картина от различни преживявания, една напрегната диалектика на душата, в която светлината отблъсква пристъпите на мрака.

В творческата дейност на Дебелянов, както видяхме, има период, когато той изпитва влиянието на социалистическото движение — влияние, което е намерило израз и в поезията му. Той се прониква от вяра в светлото бъдеще на човечеството. Слял е своя идеал, своя копнеж по вечно щастие и красота със социалния идеал на безбройните „легиони“, които са поели смело пътя на борбата. Той вярва в тяхната победа и това сгрява сърцето му, ободрява духа му („Светла вяра“). Вярата си в разрушението на стария експлоататорски строй той изразява и в стихотворението „Кръстопът на бъдещето“. За него е ясно, че в съвременното му общество се борят два свята коренно различни, диаметрално противоположни, враждебни един на друг. Те ще се срещнат за сетен бой, който ще завърши със „светла победа“ на новия свят. Така в един момент, когато символистичната поезия бягаше от обществения живот, когато изразяваше краен песимизъм и безверие във всяко човешко усилие към промяна на текущия живот, Димчо Дебелянов стана изразител на социалните мечти на работническата класа за ново и справедливо устройство на света. „Светла вяра“ и „Кръстопът на бъдещето“ нямат онова изящество на фразата, простота на стиха, чистота и звучност на мелодията — качества, с които се отличават най-хубавите работи на поета — но те са знаменателен поетичен документ за плодотворното влияние на работническото социалистическо движение върху автора. И ние не бихме били далеч от истината, ако предположим, че тъкмо това влияние му помага да не се увлече безвъзвратно от упадъчната поезия, то подкрепя жизнуетвърждаващата и реалистична линия в неговото творчество. Без да може — поради идеалистическия му светоглед — да го спаси от противоречията, от вътрешната тревога, от мъчителните блуждения.

Той е от ония неспокойни натури, пред които животът стои с вечни, неразрешими и мъчителни загадки. Разбира се, вътрешното неспокойствие е свойствено на всяка творческа личност. Но за някои тоя вътрешен процес е особено мъчителен и безкраен — обхваща всички страни на битието.

Димчо Дебелянов е от тия натури. „Защо ние — пита той в едно писмо Николай Лилиев — . . . се уплитаме във въпроси — за другите най-лесно разрешими, а за нас страшни като смърт? Да не знаеш къде си, всеки ден да се изправяш пред конфликти със самия себе си. . . ?“¹ Затова поезията му има драматичен характер. Затова той не може да намери винаги опора в действителността, и животът се изпречва в такива моменти пред него с всичката си сила, която сковава и потиска свободния полет на духа:

Живота бездушен ме люто измами,
крилата ми светли скова,
и с кълтви и вопли сред пропасти ями
наведох аз горда глава.

А някога слънчевий блясък обичах,
сънувах победни борби,
и в страстно безумие се страстно увличах
сред екнали бойни тръби.

(„Без име“, I)

Тия стихове са илюстрация не само на поражението, което животът е нанесъл над поета — те са илюстрация и на борческия патос, който го е владал така силно, че е трябвало да ни напомним за него с повторението на епитета „страстно“. Те разкриват някогашни мечти за победа, както и запазена гордост въпреки поражението. Тук е един от главните извори на скръбта у Дебелянов — това определя и нейния жизнен благороден характер. Тя е скръб на воин победен, чието оръжие е счупено и който няма възможност да се сражава; скръб на мечтател идеалист, „възжаждал вечна красота“, който вижда своя идеал не смо неосъществен, но и поруган. Ключ за разбиране на една съществена страна от неговата поезия е стихотворението „Победен“, от което е ясно, че „нестихналата жал“, която ридае в сърцето му, е по

в калта захвърлен идеал
и бленове покрусени.

Поезията на Дебелянов разкрива пред нас гордия, неукротимия дух на неволник, заключен в затвора на света, но пленен и заключен след борба, след сражение. Това е борец, останал без надежди, но не и без сили. Природата му кипи от едва потискана жизненост — залог че надеждите могат отново да възкръснат. Ограниченията в живота го измъчват. Той преживява болезнено мисълта, че хората са „тъй слаби, тъй горестни, тъй безнадеждни“. В една — по романтичен способ възпроизведена картина на съвременното общество — градът, представляващ това общество, е характеризиран като „огрешен и позорен“. В него мъжете са се превърнали в „хилави воини“, а жените — в „отвъргнати, неми сирени“. Но тоя, който е прозрял упадъка, се смята от тълпата за пиян или безумен. И това е особен род драматичен конфликт („Миг“). В душата на поета се ражда негодувание, ропот против преходността на всичко човешко, против веригите, които сковават човешкия дух:

О, неволя — да крееш
на неволите раб,
да възпламваш и тлееш —
ту все silen, ту слаб.

И кат воин в тъмница,
да не можеш — пленен,
да развърнеш десница
в гняв безумно свещен.

(„В тъмница“)

¹ Мария Дебелянова-Григорова, ц. кн., стр. 94.

Това е романтичен бунт, при който човек чувства света като тъмница и се измъчва от съзнанието, че не може да се опълчи против всичко, което го потиска. Всъщност тук имаме особено пречупване на противоречията в буржоазното общество, особено отражение на ограниченията в него.

В тая тревога за съдбата на човека е хуманизмът на Дебелянов. В сърцето на поета — въпреки толкова опустошения — си остава жива и трайна жаждата по светлина, по идеал. Копнежът по идеал — особено характерен за Дебелянов — придава на неговата поезия, въпреки противоречията в нея, оная привлекателност, оная вътрешна нравствена сила, която прави от него жив, вълнуващ и обичан поет. Когато четем неговите прекрасни, емоционално наситени стихове, изпълнени с толкова вопли и ропот против живота, с толкова жажди и неутоленост, — ние виждаме образа на поет със светла душа, благородни копнежи и нежна чувствителност — поет, когото една жестока буржоазна действителност е отвортила. И макар да се чувства често обезкрилен, любовта му към човека и уважението към борческото в него не са убити. Затова „в своята горда мъка“ той има за пример и утеха самотния бор, „терзан от бури и горен от жажда“ — символ на неговия собствен дух. Неговият път е „стремителен“, неговият ден „размирнен“, обикнати образи — бурята и вихрите метежни. Въпреки моментите на безнадеждност, в неговата поезия се долавя определено дух на непримиримост. И ние бихме могли да приемем за напълно правдиви думите на Николай Лилиев, който го познава съвсем отблизо, че бягството на Димчо Дебелянов от живота е всъщност „бягство от една позорна действителност, която не можеш да приемеш и обикнеш“¹. Но ние ги приемаме с допълнението, че у Дебелянов няма изобщо бягство от живота, а там дето има — в символистичните му произведения — това не означава в никой случай, че той чрез символизма, както погрешно мислят някои, искал да изрази протест против буржоазните обществени отношения.

Дебелянов живее в едно време, когато старият патриархален, еснафски бит се руши и преминава в нов, капиталистически, с чийто обществен морал той не може да се съгласи. Той е отвратен от дребнавостта, суетността, нравствената нечистота в съвременния му живот. Върху себе си той чувства тежестта на един обществен строй, в който хиляди като него са притиснати от „скърби всевластно“ и креят в неволя. Настоящото помрачава всички простори. Нему се струва, че живее „под тъмни небеса“, под които е празно и студено:

живях в заключени простори,
в неумолима пустота.

(„Под сурдинка“, IV)

Очевидно, касае се за идейната пустота на буржоазното общество, която поетът е почувствувал. Стихотворенията в цикъла „Под сурдинка“ са от по-късните негови произведения, писани и печатани през 1914 г. Те са израз тъкмо на тия зигзаги в неговия идеен път, в който той сам се характеризира така:

и ти бе ту невинност плаха,
ту лих борец, ту строг монах.

Неговият взор е неутолен, а знамето му било сквернено от ници духом.

¹ Димчо Дебелянов, лист по случай тридесет години от смъртта му, 1946.

Във връзка с бягството от живота, от хората и техните обществени прояви е чувството на самотност, на бездомност — общ мотив у символистите. В поезията на Димчо Дебелянов също се среща често израз на това чувство. Но и то у него е по-особено. Както е известно от биографията му, той е бил често бездомен в буквалния смисъл на думата оставал е понякога без квартира и не е имало къде да се приюти през нощта. После това чувство се разширява. Той се чувства самотен изобщо, без приют, без духовна връзка с хората, залутан в града между чужди. Най-задушевен и дълбок израз чувството на самотност и бездомност е получило в „Спи градът“ — едно от най-зрелите произведения на поета. В него всяка дума, всеки израз, всеки образ иде с нова струя от едно основно емоционално състояние, за да засили лиричното внушение. И дъждът, който ръми, и жалбите за преминалите дни, и образът на любимото същество, и неговият скърбен вик „защо“, и антитезата „на нощта неверна верен син“, и всички повторения — това са съзвучни тонове на една и съща мелодия, която завладява неотразимо и дълбоко.

Но у Дебелянов самотността е смекчена от нравствено чувство, от струя на социално съзнание. Стопен е студеният лед на символистическия индивидуализъм. Поетът не е скъсал връзките си с другите. Идват моменти, когато той чувства близостта си с хората. Нещо повече: той има съзнанието, че носи в себе си страданията на народа, че е изразител на негови съкровени копнежи:

Да тъгуваш по скрити,
неизгнели слънца,
сам понесъл тъгите
на милиони сърца.

(„В тъмница“)

Очевидно, неговата активна природа не позволява да се примири с действителността, която го сковала. Той се измъчва от това, че понякога се чувства слаб да се бори. Той съзнава своите сили и своята мисия. Животът извиква у него не пасивно примирение, а активна душевна реакция. Обусловено от неговата активна природа е онова критично съзнание, с което той разглежда своите постъпки, онай възискателна съвест, която подлага на строга преценка собствения му живот. Като Яворов, и той — макар и не в такава степен, — анализира своите душевни състояния и дела. Съзнанието за безсилие, за падение и безплодност го изгаря и той е готов да презре себе си:

Подирил ясни висини,
в блатата разтленни паднах аз
след горко поражение,
и ето кретат слаби дни —
и в секи темен лъх и час
звучи себепрезрение.

(„Победен“)

Това чувство е характерно за непримиримите характери, за бойките темпераменти, — за всички ония, които живеят с по-висока представа за човека и с по-големи изисквания към себе си.

Сблъскани, жаждата по светлина, от една страна, и съзнанието за непостижимостта на бляна, за преградите, които поставя действителността, от друга, излагат душата на постоянни подеми и падения. И тук именно се намесва влиянието на символизма. Временните драматични противоре-

чия се превръщат в същност на човешката природа: покрай светлата творческа струя в нея се влива и друга — струя на отрицание, на рушение — и това са две непримирими сили. Душевното раздвоение, което познаваха Ал. Блок в Русия и П. К. Яворов у нас, става мотив и в творчеството на Дебелянов. За него говори той в „Черна песен“:

Аз умирам и светло се раждам, —
разнолика, нестройна душа,
през деня неуморно изграждам,
през нощта безпощада руша.

Интересно е, че в живота на поета е имало моменти, когато с него наистина е ставало това, което е изразено в първата строфа на „Черна песен“. „Аз не веднъж до сега — признава той в едно писмо — съм разрушавал сам това, което съм градил с най-голяма любов“¹. Изглежда, че имаме работа със състояние, в което може да изпадне всеки човек — поради лошо стечение на обстоятелствата или поради своя характер и темперамент. Но у автора на „Черна песен“ то е възведено в трайна същност на неговата природа и тъкмо поради това в стихотворението то придобива характер на упадъчно настроение. Тук имаме пример за това, че в основата и на символистичните произведения на Дебелянов лежат конкретни преживявания, които — възпроизведени художествено по каноните на символизма — се превръщат в упадъчни.

Влияние на символизма се долавя някъде и в отношението му към любовта и жената. Това отношение у Дебелянов изобщо е двойствено. За неговата поезия е характерен един дълбок и траен копнеж по чиста любов. Свидетелство за това е неотразимо вълнуващата елегия „Аз искам да те помня все така“. Свидетелство са и други негови стихотворения, особено от ранните, дето любовта е светло чувство, което окрилява духа, повишава настроението, вдъхва сили и бодрост, поражда жизнерадост и вяра в живота („Лъч“, „Пролетно утро“, „Светъл спомен“, „Утро“ и др.). Но у него намираме отражение и на упадъчно и повече теоретично отношение към жената като „робиня на жадната плът“ („Лъст“). Тоя мотив — свързан с влиянието на декадентството у нас — се среща в някои от стиховете на Яворов, разказите на Георги Райчев и особено на Николай Райнов.

Подобен израз на своето вътрешно неспокойствие, раздвоение и люшкания на душата между противоположни състояния поетът е искал да даде в недовършената поема „Легенда за разблудната царкиня“, оформена по типичен символистичен начин. Самото заглавие ни отправя към поетичния инвентар на символизма. А по-нататък, в съдържанието, се сменят моменти на страстен копнеж по чистата наслада на любовта с други на черни падения в обстановката на мъртва вода, мъртви фон-тани, кула, Грях, Мъст (с начални главни букви), цар далечен, паж с лютна среброструнна и пр. Всичко това ни въвежда в типичния свят на символистите. Идеино-емоционалното и образно съдържание, художествените средства и творчески похвати определят „Легендата“ към упадъчните произведения. Близко до нея по своята поетична атмосфера е стихотворението „Далеч“. Светът и тук е мъртъв и пуст, няма път и не се чува отклик на никакъв зов. Свят, който навява „страх и мраз“ и в който

някой страшен и злорад
слова загадъчни мълви.

¹ Любовните писма на Димчо Дебелянов, стр. 85.

Интересно е, че подобно чувство намираме и у Д. Бояджиев, в „Писмо“:

Вечер, сред тревожна тъмнина,
иде някой страшен и огромен
с дрезгав глас вешай злочестина.

А при това в стихотворението на Бояджиев няма никакъв символизъм. Но и у двамата поети това, безспорно, е отражение на оная страшна несигурност, в която са били поставени те с всичките си възвишени стремежи, израз на някакъв страх от живота. . .

Всъщност истинско символистично влияние у Димчо Дебелянов намираме най-вече в „Лъст“, „Черна песен“, „Легенда за разблудната даркия“ и „Далеч“. В някои от произведенията му присъствуват само повече или по-малко елементи, заведени от символизма, или отделни стилни похвати и образи. Например в четвъртото стихотворение от цикъла „Под сурдинка“ — в напълно реалистичното лирично описание на своя път той вмъква образ, зает от реквизита на символистичната школа:

Царице, спрях пред твоите кули —

за да завърши стихотворението — след това обръщение — пак с чисто реалистични образи:

прати ми в презнощ вихрен стон,
кат бледен лист да ме отбрули
от моя обезлистен клон.

Ако трябва да уточним основата, върху която се явяват люшканията, раздвоението, тревогите у Дебелянов, бихме казали, че те изникват върху противоречието между жизнените възможности за свободна проява — крайно ограничени — и копнежите на едно нежно и голямо сърце, което обича света и хората. Това сърце разлива своите вълни в най-хубавите работи на поета, особено в неговите елегии. Тук е Димчо Дебелянов с едни от най-хубавите страни на своята творческа личност и поезия: морална чистота и нежност, предано любещо сърце, дълбоко чувство, изисканост и музикалност на стиха, прекрасен звучен език. Най-съкровеното в неговата душа е получило напълно реалистичен израз. С искреност и задушевност, с рядко умение да приобщи читателя към най-интимните си преживявания, авторът разкрива своите вълнения в стихове, дето всяка дума е жив трепет, болка, копнеж. Музиката на неговата поетична реч в елeгиите достига своята най-чиста и завладяваща мелодия. В една от тях — „Последна утеха“ — той въвежда нов музикален ефект — римуване на последната дума от предния стих с първата от следващия. Подобно римуване ще срещнем после у Смирненски („Москва“), който се учи от него на поетично изкуство. Особена дълбочина и поетична сила е постигнал авторът в елeгията „Аз искам да те помня все така“. Това е свързана лирическа композиция, в която не можеш изхвърли нито една нота. Това е чистият глас на любещото сърце, който звучи с най-убедителните и затрогващи тонове. Това е сякаш самата любов, която се бори с всички сили против заплашващата смърт. И ако в действителността — както е известно — не е могла да победи, тя безспорно е вдъхновила поета за пълна победа в изкуството. В картината на тревожното и скръбно душевно състояние са вплетени елементи от външната обстановка — съвсем малко, но напълно достатъчни, за да послужат за рамка на срещата:

Градът далече тръпне в мътен дим,
край нас на хълма тръпнат дървесата.

Авторът не се бои от повторението на един и същ глагол (тръпне, тръпнат) — защото пренася и върху околната природа собственото си настроение. И това настроение обхваща всичко:

И все по-страшно пада нощ над нас,
чертаят мрежи прилепите в мрака.

Пейзажът у Димчо Дебелянов е компонент в емоционалното съдържание на лиричното стихотворение. Това е особено очевидно в другата от най-известните и незабравими елегии — „Скрити вопли“. Като контраст на тревожната атмосфера в града, на самотата всред чужди хора изниква копнежът по тишината на бащината къща. Дълбоко емоционални, картината и обстановката са изградени върху два основни елемента: тихо и плахо (и близките до тях). Повторенията на едни и същи художествени средства подчертават и внушават неотразимо копнежа по тишина и спокойствие. Още в началото: вечерта смирено гасне и тиха нощ разгръща тихи пазви. След това: думите са тихи и се шепнат в тишината; плахи стъпки събуждат плаха радост и т. н. Тая тишина изпъква на пръв план и в другата елегия — „Помниш ли, помниш ли тихия двор?“. Картината отговаря не само на копнежа на поета — тя съвпада и с обективната картина на неговия роден град — Копривщица.

У Дебелянов изобщо пейзажът не заема самостоятелно място — той играе посредническа роля — чрез него се изразява настроението на лиричния герой. Пейзажи и елементи на пейзажи има твърде много в първите стихотворения на поета — в циклите „Копнежи“, „Посвещения“, „През април“, „Пролетни дни“ и др. В стила и в духа на Пенчо Славейков, а някъде и на Хайне се започва с картина, за да се премине към лични вълнения или просто се смесват двата момента. Някъде това е направено като сравнение по лесен и малко примитивен начин:

мрачна есен висне над земята, —
мрак и мъка стягат ми душата.

(„Копнежи“, I)

Другаде настроението в душата контрастира с природната картина — както е в „Април“, I. В съзвучие, което създава възторжено настроение, са тия два момента в „Утро“. По начин, малко по-сложен, в особена поетична атмосфера се постига това съзвучие в „Лунен блясък“, дето всички елементи от картината на ведро звездна нощ навеждат към блян, в който лиричният герой е

милуван от спомън далечен
за две лъчезарни очи.

Изобщо основният предмет е душевното състояние, а не природната обстановка сама по себе си. Особен случай — пак с такъв смисъл — представя стихотворението „Гора“, дето е изпълнена идеята за абсолютно успокоение. Картината тук изниква във въображението на поета като контраст на ония тревоги и безпокойства, с които е изпълнен животът. И ето в Гората (писана с главна буква, сякаш представя нещо особено, откъснато от останалата действителност и обособено) тревожните вълни на живота достигат в плавен ритъм и се успокояват. Не е твърде радостна картината, обрисувана тук: човекът е свърнал в гората след „безцелен набег“ към „хубост верна“ и в примирената вода вижда заспали завинаги своите копнежи. Но поетът е успял да предаде успокоението не само

чрез словесната характеристика, а — което действува особено силно — и с разливания на широки плавни вълни ритъм, както и чрез протяжната музика на вътрешните римувания:

Накрай полето, дето плавно излъчва слънцето стрели,
и в марни валози потокът с вълни приспивни ръмоли,
меда на отдиha стаила дълбоко в девствени недра,
виши колони непреклонни успокоената Гора.

Поезията на Димчо Дебелянов е израз на сложни човешки вълнения, на тревожни очаквания, на скръбни предчувствия. В своята противоречива същност тя представя особена борба между сили, които подравят вярата в живота, в щастieto, в хубавото бъдеще, и други сили, които утвърждават живота, любовта, идеала. Във връзка с това в стиховете му почти навсякъде са използвани контрастни образи, като деня и нощта, пролетта и есента, светлината и мрака, тишината и бурята, живота и смъртта и др. п. Някъде, в ранните му стихове, това звучи като познато и старо. Но в по-късните му произведения тия известни образи се освежават поставени в поетичен контекст, свързани с оригинални други новооткрити художествени средства. И като основно, най-често употребявано изпълква антитезата. Тя играе голяма роля в неговата поезия. На пустотата в буржоазното общество е противопоставена жаждата по идеал, на отчаянието — вярата в бъдещето или поне копнежа към него. Антитезата се използва и като израз на най-различни положения, обстоятелства и душевни състояния, като:

След бури — мир и тишина,
след нощ — безбрежна светлина.

(„Утро“);

На нощта неверна верен син.

(„Спи градът“);

Едничък дом на моята скръб бездомна,

(„Пловдив“);

А в своята вяра сам не вярвам аз

? („Аз искам да те помня все така“);

Желая те кат ручей лих — покоя,
покой да влещи в бурите ми ти.

(„Лъч“).

Но въпреки тревожните противоречия, които изпълват неговата поезия, Димчо Дебелянов не изгуби усета си за действителността, за реалното. И в общия тон на неговите стихове звучи все пак вяра в живота и в бъдещето — или поне поетът води борба да утвърди тая вяра. Не свидетелствува ли за това фактът, че може би най-много употребяваната дума в стиховете му е светлина — с всичките ѝ производни: светлий празник, светли долини, светлий спомен, светлата пролетна радост, светли бъднини (в няколко стихотворения) и пр.

Анализът на поезията на Димчо Дебелянов показва, че символизъмът — макар и да го увлече в известни случаи — не можа да подчини здравия реалистичен поглед на поета. В своето творчество — с малко изключения — той си остана реалист. Разбира се, реализъмът му е по-особен. Тук има и романтично виждане („Миг“, „Гора“), и някои средства, възприети от символизма, — не става дума за произведенията му проникнати изцяло от атмосферата на символизма. В най-голямата част от своите стихове той говори просто и понятно за конкретни, дълбоки житейски

възбуждения, които са далеч от странните изживявания на символистите. Затова, когато настана империалистическата война, той се освободи окончателно от всички символистични елементи. Освободи се от индивидуалистично-символистичните настроения. Освободи се от изрази като „смисъл неведом“, „неведа черна“, „горестен сплин“, „скърбя в градини глъхнали и бледи“, „мъртви фонтани“ и др. п. и ги замени с конкретни реалистични посочвания. В стиховете си за войната той минава към един последователно и напълно предметен, точен и прост стил, изграден от реалистични средства:

И по сивата земя,
топлена от ласки южни,
трепкат плахи и ненужни,
с кръв опръскани писма.

(„Един убит“)

Поетът е потънал в една сурова действителност, която пресъздава правдиво в нейната същност, с нейните типични страни:

Там сред плодната зеленина
на лъки, от златен зной горени,
спомняха разгромната война
само хижите обезлюдени.

(„Старият бивак“)

Той не можа да схване противонародния империалистически характер на Първата световна война, но не изпадна и в патриотарски крясъци. Като мнозина интелигенти, и той живееше с илюзията за някаква освободителна цел на тая война, както личи от стихотворението „Нощ към Солун“. Но той не я възслави. Той я прие като „лиха сприя“, като „празник на кървавия смях“, без сантиментализъм, с една спокойна мъжественост и примирение, което е особено подчертано. В „Тиха победа“ авторът изповядва:

Нощя тъй светло примирен,
аз гледам звездния покров.

А в „Прииждат, връщат се...“ отново срещаме: „И чакаш примирено празника на кървавия смях“. Не е ли това състоянието, отбелязано и от Йордан Йовков в „Земляци“: „Войниците почувствуваха това примирение пред смъртта, което иде от съзнанието на еднаквата участ сред много хора“.

Макар поетът да си измисля в своето примирение една безутешна философия за войната като път

по който земните недра
тъй властно мамят и зоват

(„Тиха победа“)

— което е още едно доказателство, че не разбира истинския смисъл на войната, — той все пак схваща, че тя е „разгромна“, че от нея хижите са „обезлюдени“ и „обгорени“.

В работите си за войната Дебелянов е съвсем близко до човека — в тях са предадени моменти и черти от военния бит, отбелязани са характерни преживявания. Преди всичко тук е интересна срещата на интелигента с масата. Животът на фронта изравнява всички:

И сле се радост и тъга,
сроди се малък и велик.

(„Тиха победа“)

Това вярно наблюдение е същото, за което говори и Йовков — „съзна- нието на еднаквата участ сред много хора“. То се повтаря и в стихот- ворението „Приждат, връщат се. . .“ предадено и с известни подроб- ности. Вълните на войнишката маса са „безименни“ —

. . . И ти безимен между тях
потъващ в жалбите им глъннали и в грубите им веселби.

Това е ново явление: сродяване с колектива. Собствено, само начало на онова ново явление, от което се роди после масовото движение против войната. Тук, разбира се, няма нищо подобно. Отбелязан е само първият белег за появата на чувство за общност в съдбата, което дори още не е трайно, тъй като всички „са един и всеки все пак — сам“, както уточ- нява поетът. Това е и още неясно поставена нова проблема пред литера- турата. Във всеки случай Дебелянов е забелязал правилно наченките на ново отношение между личност и колектив, както вярно е доловил и противоречието между войната и мирния живот с нежната поезия и хуманизма в него. „В грохота на тоя вихър лих“, както се изразява авторът, е странно да си припомни човек някой стих „из кротките елегии на Francis Jammes“. И сякаш за да подчертае по-ясно тая несъвмести- мост между война и поезия, той е избрал извънредно сполучливо думи, които със своята мелодия на повтарящи се звукове **п** и **щ** предават пришепването на нещо наистина много интимно и чуждо на бойния- грохот:

Да си припомниш, да пришепнеш някой плащещ стих . . .

Поезията на Димчо Дебелянов — в най-хубавите си образци — се е отличавала винаги с точния подбор тъкмо на ония слова, които и със смислово-емоционалното си съдържание, и със своята звукова стойност предават най-вярно вълнението. „Нощ към Солун“ представя прочув- ствена картина на живота след боя. След тежкия ден войниците чув- ствуват наистина нощта като дошла „с майчин шепот и милувки свежи“. Едва ли може да се намери по-сполучливо поетично хрумване от припом- нения тук образ на майката — и то не нейния образ изобщо, а точно и само нейния ободряващ шепот и милувки. И тук е истинската поетична инвенция, дълбоката проникателност на художника Дебелянов. Проява на това изкуство са и други моменти в стихотворението. Поетичната ат- мосфера, която създават образни изрази като „и жалбите им с кротък здрач замрежи“ и „сънищата звезден път поеха“, се е наложила на поета при настъпилата спокойна нощ по една дълбока творческа логика като контраст на изминатия ден, в който „много стоманни сили“ са кънтели. Тогава именно паметта извиква всичко скъпо за душата:

той спомни нявгашна любов в Женева,
аз — своя бурен и отвърнат полет.

В „Стария бивак“ също така се напомня за мирния сън на ония, които са жадни „за радост тиха“ „в дни на много кръв и много смърт“. Най-после в „Един убит“ чрез картина — типична за войната и опи- сана с реализъм, който отстранява всякакъв сантиментализъм — е показана несъвместимостта, посочено е противоречието между хуманизма и жесто- ките закони на войната.

Най-яркото свидетелство за връзките на поета с живота, за критич- ното му отношение към съвременното общество, за това, че увлеченията му от символизма не са го отбили от пътя на реализма, са неговите хумо-



ристични и сатирични стихотворения. И още нещо документират тия стихотворения. Те показват, че своя протест против буржоазните обществени отношения Димчо Дебелянов — и субективно, и обективно — е изразил именно чрез тях, чрез критично-сатиричното изображение на живота — а не чрез символизма. И може би с реалистични стихотворения като „В тъмница“.

Хуморът на Дебелянов се движи общо взето в оная идейна и емоционална атмосфера, която е характерна и за останалото му лирично творчество. Авторът се надсмива над известни злополуки в живота на обикновения човек („Любов отдалече“), над леко понесените „трагедии“ в брака, станали нещо обикновено („Трагедия“). С повече горчивина се пренася хумористичното изображение към участва на поета — към неговия безрадостен живот, обстоятелствата на който замърсяват душата му. Горчивината преминава в изобличение, защото в буржоазното общество на поета „дават слава“ „и затова той славно тегли“ („Поет“, „Елегия на литератора“). В тая съдба изобщо на писателя е отразен и тежкият жизнен опит на автора, оставащ често гладен и „обезквартирен“ („Бохемски нощи“ — II).

Колкото повече се разширява обектът на изображението, толкова по-остри стават сатиричните стрели у Дебелянов. Той изобличава пресата, която нарича „мръсна сила“. Разкрива социалните противоречия в буржоазното общество, в което „не за всеки врат същ хомот е бил назначен“: едному се пада „глуп, но мазен дял“, а на други — „умните оскъди“ („Бохемски нощи“ — III). Показва морала на това общество, в което има толкова „всеобщи жени“, в което липсва всякаква съвест и чести управляващите среди са опорочени от карьеризма и кражбата. Авторът показва всичко това с характеристика, острилото на която е скрито под една невинна форма, но сатиричното внушение на която е безспорно — то се засилва от духовития израз и хубавия музикален стих:

А щом сполучиш да достигнеш
на служба в виспата среда,
старай се нещо да задигнеш
за запас в напаст и беда! . . .

— Е, да . . .

(„Разговори в кръчмата“)

В сатиричните си стихове Дебелянов проявява наблюдателност и по отношение на обществения и политически живот. Знаем, че той не е обичал „аристокрацията“. А Людмил Стоянов свидетелства: „При вида на разстланата пред него София, той отронваше мимоходом: „Виждаш ли я — цялата е издигната от кражби“¹. Той е виждал ясно корупцията и карьеризма. Съвременник на личния режим на Фердинанд, той изобличава ония буржоазни политици, ония държавни мъже царедворци, които жадно се тълпят около трона и унижително приемат царските храчки за ордени. Мъдрият цар се изхрачва срещу държавните мъже:

И всички храчката следят —
(те виждали са не веднъж
историята вечно съща), —
че щом се лепне връз ликът
на някой тлъст държавен мъж,
тя в златен орден се превръща.

(„Орден“)

¹ Людмил Стоянов. Димчо Дебелянов, 1926, стр. 33.

Колко силно трябва да е било отвращението на поета от това раболепие на цареугодниците и колко изгаряща омразата му към монархизма — за да изрази своето презрение в убийствени изобличения, дето нещата са казани направо във всичката им сурова същина.

Той осмива и ония, които смятат народа за стадо овце, стадо, което можел всеки да поведе. Възмущението на поета се излива в извънредно духовит израз. Да — отговаря той

Може би! Стада съм виждал често,
ала все магарета ги водят.

(„Мисли в мъглата“, III)

В тая остроумна защита на народа се проявява демократизмът на Дебелянов. Излязъл от недрата на народа, той вижда, че огромната част от него е обречена на сиромашия и глад. Гладът на мнозинството е основен порок на буржоазното общество и тъкмо него посочва той в своя хумор („На бащата“, „Война“).

Сатиричните стихотворения на Дебелянов определят автора като борец против корупцията и основните социални недъзи на съвременното му общество. Борец, разбира се, с оръжието на художественото слово. И с това той сам опровергава своето мнение за ролята на писателя в обществения живот, изказано в 1914 година под теоретичното влияние на символизма. В хумористичния дял от неговото творчество намират основания за своята дейност борците против буржоазно-капиталистическия ред на нещата.

Но не само хуморът му — цялата негова лирика, и в много по-голяма степен, притежава вдъхновяваща сила. С мечтата, с копнежа да се освободи човека от ограниченията на живота, с жаждата по идеал тя зове към друг, по-хубав живот, окрилява стремежа ни към нови духовни кръгозори. Каквито и сложни преживявания да изразява в нея, авторът си остава винаги прост и сърдечен. Той притежава рядкото качество да се сближава с четеца и да го убеждава винаги. Неговата топлина ни заразява, неговата нежност ни трогва, силата на неговото чувство ни подчинява. Дълбочината на идеи и чувства у него е съединена с изящен стих, със завършеност на постройката, с конкретност, пластичност и ясност на образите. С всичко това — и най-вече със своя предметен стил — Дебелянов е учител на младите поети след Първата световна война. Особено впечатление прави постройката на неговите работи. Повечето от тях са тъй майсторски изградени, тъй завършени и тъй индивидуализирани, че всяка живее свой отделен живот, всяка може да се мисли и помни сама за себе си, без да се смесва с другите. Всяка е попила в себе си болката и копнежа на отделен момент от живота на поета — и все пак всички са свързани от ритъма на едно и също сърце.



ДМИТРИЙ МАРКОВ

П. К. ЯВОРОВ

Интересът към творчеството на Яворов в Съветския съюз се повишава с всяка измината година. В превод на руски език излизат все повече и повече произведения на бележития български поет, които се посрещат топло от съветските читатели. Към Яворов проявяват интерес и съветските литературоведи, една от задачите на които е да помогнат на читателите по-дълбоко да почувствуват красотата и силата на големия художник на словото.

Работейки върху книгата си за българската поезия от края на XIX и началото на XX век, аз отново и отново препрочитам произведенията на Яворов и всеки път те, подобно на редки скъпоценности, които блещат с нови багри и отблясъци, оставят силно, винаги вълнуващо впечатление. Непokoйна, тревожна, изпълнена с противоречия, Яворовата поезия предизвиква естествено много размисли. За съжаление, за нея (дори за нейните основни черти) и до днес няма единно мнение.

Някои литературоведи смятат, че Яворов принадлежи към поетите на безнадеждната скръб; други говорят за два противоположни периода в неговото творчество — за период на социална поезия, от една страна, и за период на символистична поезия, от друга. А всъщност авторът на такива вдъхновени творби, каквото е например стихотворението „Сизиф“ не само не е затворен в рамките на безнадеждна скръб, но нещо повече: той се възприема като най-голям представител на социално-героичната лирика на своята епоха. И да се „разреже“ Яворов на две части също не следва. По-правилно, очевидно, би било да се говори за сложния, противоречив път на поета, който живее постоянно със своите тревожни търсения. По този път е имало и подем, и упадък, предизвикани от конкретните условия на историческата действителност. Всичко това трябва само да се обясни.

В последно време започнаха да излизат и работи от друг характер — в тях явно личи стремението да се разкрие живият процес на творческото развитие на Яворов, неговата сложност и противоречивост. Но в някои се изпада в крайност: авторите са склонни (от добри подбуди) да смятат Яворов само реалист и отричат проявите на други творчески методи в неговата поезия.

Струва ни се, че Яворов е по-сложен и многообразен. Разбира се, той е преди всичко изтъкнат реалист. Но заедно с това той е и романтик — значителна част от неговите произведения се отличава с прогресивно-романтическа насоченост; факт е също и това, че в определено

време и в определен цикъл стихове Яворов се проявява и като символ-лист.

На такива мисли ме наведоха наблюденията и размислите върху творчеството на един от най-големите български поети. Тях искам да споделя с читателите в настоящата статия. Нейният обем не ми позволява да характеризирам по-подробно епохата, литературната среда на Яворов и много негови значителни произведения, няма възможност да се говори и за своеобразието на българския символизъм като цяло. Ще се ограничим само с кратко изложение на своето мнение по набелязаните въпроси, отнасящи се до същността на основните етапи в творческия път на поета.

★

Началото на идейно-художественото формиране на Яворов става в края на XIX и първите години на XX век — време на бързо развитие на капитализма, което доведе до масово разоряване на селячеството; време, когато излиза на историческата арена работническата класа, когато се разпространява социалистическото учение и се създава социал-демократическата работническа партия (1891 г.).

Както и голяма част от прогресивната българска интелигенция по онова време, Яворов дълбоко се увлича в социалистическото учение. Изписвал си и четял социалистически издания. Известно е, че в Чирпан той основал социалистическа група от 30—40 души, в която влизат, според сведения на самия поет, работници, учители и други. Яворов ръководи тази група до преместването си на работа в Сливен (април 1897 г.). В Сливен той се приобщава към групата на местните социалисти, активно чете и разпространява социалистическа литература; бил е в постоянна преписка с известния деец на социалистическото движение Георги Бакалов, което оказва върху него благотворно влияние.

Яворов не се издигна до разбирането за историческата роля на пролетариата и общите закономерности на класовата борба. Неговите социалистически разбирания имат народнически характер. Но въпреки това той се откроява с прогресивността на своите възгледи, което не можеше да не се отрази положително и върху неговото творчество.

Младият поет чете с увлечение художествена литература — Ботев и Вазов, учи се от тях на поетическо майсторство. В 90-те години той вече отблизо познава много руски писатели-реалисти — Пушкин, Лермонтов, Гогол, Толстой, Горки и др. Произведенията на тези писатели укрепват демократизма му, възпитават естетическото му чувство.

Най-значителните произведения на Яворов, написани през 90-те години и началото на 1900-те, са посветени на социални теми. Поетът вижда противоположността на двата свята — експлоататорите и трудещите се. Той е близко до трудовия народ, живее с неговите нужди, говори от негово име. Стиховете му са изпълнени с дълбок хуманизъм, в тях са отразени надеждите на широките народни маси.

Едно от първите стихотворения на Яворов е „Пред тъмничния зид“, публикувано в социалистическото списание „Ден“ през 1896 г. Още слабо в художествено отношение, то има тази ценност, че предава гневното чувство на поета, омразата му към властниците, към света на наси-
лието, чийто символ е тъмничният зид.

Гневният изобличителен патос е главното в стиховете, посветени на света на тунеедците и угнетителите. Характерно е майсторски написаното стихотворение „Бабина приказка“ (1900). В него, подобно на Вазов, който с болка разказва за изгонването на кротките сестри — Правда, Истина и Честност („Изгнаници“ — 1890), Яворов също създава образи на олицетворените понятия — Разум и Правда, изгонени от буржоазното общество.

Главен герой в произведенията на Яворов от края на XIX и първите години на XX век е трудовият народ. Нему поетът отдава своите дълбоки чувства на уважение и синовна любов. Образът на народа в неговата поезия възниква като пряк контраст на „тълпата празна“, на ония, лицата на които „не са човешки — вълчи“. Той е показан в главната сфера на своето битие — в труда:

А пък народът — знаеш: след ралото си ходи
над калната мотика измъчен се привежда
и с брадва на ръката по мраз в горите броди, —
трудът му е утеха, трудът му е надежда.
Такъв го аз обичам; обичам го, не крия,
тъй както може само синът баща да люби.

Яворов е истинско ехо на своето време: в неговата поезия правдиво, дълбоко реалистично са отразени размислите и преживяванията на многобройната маса на българското селячество, трагедията на разорението му в условията на развиващия се капитализъм, стихийният му протест срещу социалната несправедливост и варварските закони на управляващите класи.

Бедственото положение на потиснатото в непосилен труд селячество привлича вниманието и на всички по-големи писатели в страната. Темата за селячеството заема голямо място в творчеството на най-изтъкнатите представители на българския критически реализъм от това време — Ив. Вазов, Ц. Церковски, Елин Пелин и др. Яворов също ѝ посвещава редица свои произведения, най-значителни сред които са „На нивата“ и „Градушка“. В тях той се откроява като голям художник на словото, съумял живо да разкрие душевните болки и страдания на селските трудови маси.

Стихотворението „На нивата“ (първата редакция се отнася към 1896 г., втората — към 1901 г.) е поетичен документ за социалната трагедия на българското селячество, подхвърлено на страшна бедност и разорение. То представлява вълнуваща изповед на селяка-труженик, понасящ тежък труд, безрадостен живот.

Основата на стихотворението съставляват двете мрачни картини — от една страна картината на изнурителния селски труд, и от друга — страшната картина на ограбването на селячеството от царските бирници. В тези две картини Яворов се домогва до разкриване на противоречията на епохата — в тях е изразена идеята за противоположността и непримиримостта на интересите на трудовия народ и буржоазната държава.

През цялото стихотворение преминава мотивът за тежката участ и безизходната съдба на селския труженик. Разказът на селянина е изпълнен с драматизъм, той предава нарастването, постепенното усилване на горестното чувство. Композицията на стихотворението представлява последователна смяна на все по-мрачни и по-мрачни картини на тежкия

труд и нещастия на орача в различно време на денонощието — рано сутрин (I-та строфа), през деня (II-та строфа) и късно вечер (III-та строфа).

Образът на измъчения от робски труд селянин възниква още в първите строфи. „Недей дочаква и зори“, „Не мигнал, ставай“ — така започва неговият дълъг и мъчителен работен ден. Той си отдъхва едва когато „мъглата нощна затъне в дола“. Завършвайки първата строфа с тъжните думи на орача „За отдиш спреш, а свят се вий“, поетът предава с това тежестта на изнурителния труд.

По-нататък мъката на селянина нараства все повече и повече. Душевната му болка се разкрива чрез контрастното съпоставяне на картините на чудната природа с тежкия труд: на селянина не му е до тази красота — тя предизвиква у него чувство на досада и мъка. Той изправя гръб едва на пладне, за да утоли глада си. Поетът изобразява страшната бедност на селянина:

И кръст изправиш най-сетне, боже,
па вземеш гладен завчас торбата.

И лучец еж,
водица пий —
и пак поглеж!
Дий. . .
Дий, воле, дий. . .

Обективната картина на мъченическия труд и чудовищна нищета разкрива възпилющата несправедливост, в резултат на която непосредствените производители на материалните блага са обречени на страдания и глад. Такава картина неизбежно поражда у читателя чувства на гнев и възмущение.

Горчивата участ на селянина е изобразена с особена сила в третата строфа на стихотворението. Поетът възпроизвежда тук драматична ситуация: измореният от работа орач се връща в къщи късно вечерта и заварва в селото безжалостния обирач на селяните — царския бирник:

Дома се връщаш окапал вече
по късна вечер и отдалече
зачуеш в село плач и врява. . .
че бирник царски дошъл е днеска
и сиромаси — тресе ги треска:
„Не взема само от голо риза,
дете от майка!“ — тъй всеки дума.

В образа на бирника — изпълнителя на волята на управляващите кръгове („ц а р с к и бирник“) — Яворов изобличава грабителския характер на данъчната политика на буржоазната държава; с това той посочва виновниците за всичките беди и страдания на народа. Подобно изображение се равнява на протест срещу експлоататорския обществен строй. Но този протест не намира изход — убитият от скръб селянин търси утеха в пиянството.

Общият тон на стихотворението е елегичен — поетът показва безизходната мъка на земеделеца, трагичността на неговото положение. Вълнуващата правда на поетичния разказ майсторски е предадена не само чрез изображението на типичните картини, ситуации и детайли, но и чрез характерността на езика — с жива разговорна реч, с пословици и други изразни средства, извлечени от фолклора.

Мотивът на страданието и безизходността е акцентуван и чрез особена ритмика на отделни части на стихотворението. Всяка строфа се състои от три ритмически компонента: първите четири стиха са уводни, те предхождат описанието на труда на селянина и играят роля на своеобразно встъпление. Те се състоят от кратки изречения, затова звучат наизидателно и ударно.

След уводната част следва разказ на героя за своя труд и теглила. Този преход е отбелязан и с прекъсване на ритъма, съобразно разговорната повествователна интонация: в тази част всяка строфа има по-дълги стихове, състоящи се от десет срички, по-сложни синтаксични конструкции.

Завършекът на всяка строфа играе роля на рефрен. Той се състои от необикновено кратки стихове (от една до три думи), което рязко го отличава от предшестващия текст. Този ритмически преход не е празна формалност, а средство за смислова акцентация: намиращ се в пряко съзвучие с уводната част на строфата, завършекът с особена ла подчертава мисълта за безкрайността на селската мъка, основния мотив на стихотворението, който звучи в заключителните думи:

Така си мреш,
така сме ний,
така — поглеж!
Дий...
Дий, краста, дий!

Темата за селските тегла и нещастия е основна тема и на стихотворението „Градушка“ (1900). Социалните мотиви в него са изразени по-слабо, отколкото в стихотворението „На нивата“, но то възпроизвежда многообразни картини на селския бит, типични настроения на селяните в различна обстановка — техните надежди и радости, тяхната мъка, която е резултат на стихийното бедствие.

Като непосредствен повод за написването на стихотворението „Градушка“ са послужили конкретни исторически факти — поетът познава трите гладни години (1897, 1898 и 1899), преживяни тежко от селячеството. Споменът за тях служи като пролог към стихотворението: възкресявайки в паметта кошмара на неотдавнашното минало, Яворов въвежда читателя в онази атмосфера на теглила и страдания, която е свързана с неговия общ замисъл.

Тежките преживявания на селяните са разкрити с огромна поетическа сила, постигната особено с туй, че изображението на стихийното бедствие се предшества от описание на светлите надежди — мъката е стократно по-тежка поради това, че тези единствени светли надежди се оказват внезапно разбити.

Яворов нахвърля в началото ярки картини на обнадеждаващото лято:

Назрява вече тучна нива,
класец натегнал се привежда
и утешителка надежда
при труженик селяк отива.

Изобразеното чувство на душевен подъем, извикано от хубавия вид на плодородието, обуславя общия бодър, въодушевен тон на тази част на стихотворението. Поетът рисува светналите лица на хората, благоговейното им отношение към труда, без който селянинът не може да си

представи живота. Особено живо е показана подготовката за жетвата — настроение на трудов подем, празничност. Събиранията на селяните преди да тръгнат към полето са изобразени като тържествени сборове на хора, изпълнени с радостни очаквания. Поетът рисува обстановката на един селски двор — грижите в семейството, неговото трудово безпокойство. Картината е оживена от диалог (разговора между мъжа и жената), от въвеждане на битови подробности. Типичността на рисуваната обстановка в едно семейство е подчертана от описанието на общата обстановка в селото: поетът създава вълнуващ образ на нарастващия трудов шум и определя отношението си към него посредством съответен подбор на изразните средства — той пише за това, че загрижен говор се чува и в съседния двор, че някъде чук и г р а е и наковалня п е е.

По-нататък картините се менят, променя се и настроението на хората — друг става и общият тон на стихотворението. Яворов рисува приближаването на бурята, той показва как се ражда предчувствието за бедата и как нараства вълнението на селяните. Във връзка с това се появява нова система изразни средства — характерът им е предимно мрачен, тревожен: „Небото е сиво, мъгловито“, „И всеки дигне взор уплашен“ и т. н. Страхът пред силите на стихията е предаден чрез олицетворение — буреносният облак е уподобен на страшилище, което „лази, расте и вий снага космата“. Чуват се и нови ритмически преходи — спокойно-сдържаната, описателна интонация се сменя от постепенно нарастващата интонация на тревога, която вече твърде силно е изразена в обръщенията към надвесилия се облак („Върни се, облако неверен, почакай, пакостнико черен“) и е доведена до крайно драматично напрежение в описанието на градушката. Своеобразното разсичане на стиховете с ударно-кратки, често незавършени, изречения, тревожни възклицания, приличащи на вопли, спомагат за разкриването на душевния смут на селяните, върху които неочаквано е връхлетяло страшно нещастие.

Че горе — дим и адски тътен.
Вихрушка, прах. . . Ей свода мътен,
продран запалва се — и блясък —
и още пак, о, боже! . . . Трясък
оглася планини, полета —
земя трепери. . . Град! Парчета —
яйце и орех. . . Спри. . . Недей. . .
Труд кървав, боже, пожалей!

„К ъ р в а в т р у д“ — така характеризира Яворов социалното положение на селяните, като обяснява с това безутешността на постигнатото ги нещастие. Подбирайки майсторски изразните средства, поетът рисува в заключителните редове на стихотворението извънредно тягостна картина: към опустелите ниви вървят тълпи хора с лица „мъртвешки посивели“ — техните надежди са убити. . . Интересно е да се отбележи сходството на това описание със създадената в тези години картина на художника И. Ангелов. „Бог дал, бог взел“, на която е изобразен селянин, изпълнен с тъжни размисли и мъка при вида на убитото от град поле. Двама изтъкнати съвременници — художник на словото и художник на четката, всеки със своите специфични средства, живо са се откликнали на народните страдания, създали са дълбоко хуманистични произведения.

Със стихотворенията си „На нивата“, „Градушка“ и др. Яворов се стреми да възбуди съчувствие към народните маси, затова съсредоточава вниманието си върху изображението на тежката им участ, трагичното им положение — страдащият народ в тези стихотворения не вижда изход, не протестира, не се бори, а само скърби и се мъчи в безутешна мъка. Но би било погрешно да се нарече Яворов поет на безнадеждната скръб. Той има немалко произведения, изпълнени с дълбока вяра в народа, в светлото му бъдеще („На един песимист“, „Май“, „Сизиф“ и др.).

Осъждайки песимистично настроения интелегент, който е загубил вярата си в народа („На един песимист“, 1898), Яворов призовава към широка просветителска дейност. Подобно на народниците, поетът говори за „лъчата всепобедна на знанията“, но за разлика от тях той утвърждава революционната идея за освободението на народа, вярва че

Прогледнал той ще скъса оковите тогава
и към честита бъдност пътеката най-права
Самси ще да узнай.]

В малкото стихотворение „Май“ (1900) е изразено всякога присъщото на народа чувство на оптимизъм, независимо от негодите, в които той живее.

Огромно влияние оказват върху Яворов революционните събития в началото на XX век — селските вълнения през 1900 г. в Дуранкулак, Тръстеник, Шабла и македонското национално-освободително движение. Те укрепват вярата му в народа, способствуват за развитието на героични мотиви в творчеството на поета. Създаденият под непосредствено влияние на тези събития цикъл от произведения („Сизиф“, „Заточеници“, „Хайдушки песни“ и др.) са несъмнено високи образци на социално-революционната поезия на критическия реализъм от тези години. Призови за борба срещу света на социалната несправедливост ние срещаме и в стиховете на Цанко Церковски, Елин Пелин и др. Но по силата на своята художествена изразителност на Яворов принадлежи първото място — той се изявява като най-големият представител на гражданската героична лирика, приемствено свързана с великите традиции на Христо Ботев.

Стихотворението „Сизиф“ (1900) е вдъхновен химн на народа. То е непосредствен отзвук на селските въстания от началото на века, за което свидетелства и авторското посвещение „По случай известното, настанало напоследък у нас народно въстание“. Патосът на стихотворението е в това, че авторът е показал безграничната сила на трудещите се маси, способни на велик исторически подвиг. То е построено във форма на гневно обръщение на поета към народните притеснители и представлява пламенна реч на обвинител, изпълнен с гореща любов към трудовете хора и страстна омраза към властващите паразити. Поради това за цялото стихотворение е характерен тържествен, ораторско-патетичен стил.

Поетът използва древногръцкия мит за цар Сизиф, жестоко наказан от боговете — обречен на бесплодна работа: както е известно Сизиф трябвало да изкачва на висока планина един огромен камък, който всеки път отново се търкалял надолу. „Сизифовият камък“ в стихотворението на Яворов е символичен образ на тежкия безкраен труд, на без-

крайните мъки и страдания на народа. Самата дума „сизиф“ е употребена в значение на „страдалец“. Застъпвайки се за народа, поетът-хуманист говори с дълбоко съчувствие за тежката му участ и в същото време — за неговото величие. В цялото стихотворение ние чувстваме двете противостоящи една на друга социални сили — великия народ и нищожната група потисници, на които Яворов хвърля смело предизвикателство, предупреждавайки за неизбежността на тяхната катастрофа. Това именно обуславя характерната за целия ритмически строеж на стихотворението гневна интонация.

Поетът разкрива истинската причина на народните бедствия и страдания. И макар че той се обръща с гневна присъда не към реалните исторически сили, а към „жестоките богове“ (в стила и духа на използваната легенда), той явно има предвид конкретните исторически условия. За това свидетелствува и писмото на Яворов до д-р Кръстев от 21 май 1900 г. по повод стихотворението „Сизиф“, в което има такъв пояснителен израз: „по волята на боговете — по наложителността на условията.“¹

„Внимание, безгрижни!“... — в това обръщение, поставено в началото на стихотворението, са посочени виновниците на народните бедствия. Яворов с гняв говори за лагера на безделниците, които във всичко стоят на противната страна, враждебни са на трудовия народ. Те живеят със злоба към трудещите се, биха искали да унищожат народа, защото от неговия „всегадшен вик, от стон, от грохот вечен сънят им се тревожи“. Те са довели народа до крайната степен на обедняването. Не със съдбата, не с предопределението, а с произвола и социалното насилие обяснява поетът мъките на народните маси. Именно това е ярко изразено и чрез намерената и вплетена в тъканта на стихотворението пословица: „До кост засегна ножът“. Тук се има предвид съвсем конкретен исторически факт — въвеждането на грабителския средновековен данък „десятьк“, който предизвиква вълнения сред българското селячество в началото на XX-ия век.

В стихотворението няма мотиви на смирение и покорност. Напротив, поетът пише за „зиналия гнев“ на народните маси. Той търси сравнения на грандиозност и величие: народът се сравнява с великан, който не може да се окове в никакви вериги; стонът на народа се сравнява с морски шум — „Народ от болки пышка — не морски шум сте чули...“

Дълбоката вяра в революционните възможности на народа звучи с

¹ Архив на БАН, фонд „К. Кръстев“, инв. № 271. От това писмо може да се заключи, че стихотворението „Сизиф“ е било изпратено в списание „Мисъл“ и не е получило одобрението на Кръстев, по всяка вероятност по съображения от политически характер — нему е било чуждо вдъхновеното утвърждаване на революционните възможности на народа. И затова то не се отпечата приживе на автора (за пръв път пълният текст се публикува през 1936 г.). В писмото си до д-р Кръстев Яворов се съгласява със своя „благодетел“ и очевидно под негово внушение смята „Сизиф“ слабо стихотворение. Но неговото собствено обяснение едва ли може да се приеме: поетът смята например едип от признаците на слабост и това, че в неговото стихотворение като причина за страданията на народа е посочена „духовната слепота, невежество“. Но всъщност имаме друго — обективното съдържание на стихотворението дава явна представа за действителните причини, които се коренят в социалния живот. Интересно е да се отбележи и такъв факт: Яворов се съгласява с д-р Кръстев (очевидно, без вътрешно убеждение), че стихотворението е слабо, но в периода на своята активна революционна дейност в Македония през 1903 година той публикува на страниците на нелегалния вестник „Свобода или смърт“ трите първи строфи на стихотворението, като внася само незначителни промени и запазва в основни линии цялата образна система.

особена сила в края на стихотворението — в искрящите от огнен гняв, изпълнени с реална закана думи:

Пазете се! . . . И вижте. . . Не знаете ли страх?
Сизиф скала подига! — Къде ли ще помери?
И, ако той я метне, Олимп ще рухне в прах,
от тътен чак небето над нас ще затрепери. . .

Стихотворението „Сизиф“ е великолепен образец на българската политическа поезия от началото на XX век. То характеризира Яворов като страстен защитник на интересите на трудовия народ, в силите и бъдещето на който той безгранично вярва.

Героични мотиви звучат и в стихотворението „Арменци“ (1900). Яворов изобразява в него горчивата съдба на арменците, избягали в България след потушаването на арменското въстание от турците през 1896 г. „Арменци“ е социално-политическа елегия, в нея с трогателна сърдечност е изразено съчувствие към жертвите на тиранията. И подобно на Ботев, елегичното чувство прераства в гневен протест и бунт срещу произвола. Героите на стихотворението са не обикновени жертви, а „жертви на подвиг чутовно велик“, те пеят и в тяхната песен звучи закана, че „мълния свети в очи накървени, че мъст, мъст кръвнишка жадуват души“.

Връзката на Яворов с прогресивното обществено движение на епохата, с народа се отразява по най-положителен начин и в неговата пейзажна и любовна лирика от тези години, за която са характерни оптимистичното светоусещане и богатство на народно-поетичните мотиви.

В светли, радостни тонове е написано стихотворението „Пролет“ (1899). Рисувайки в него общото пробуждане на природата, поетът създава пейзаж на труда:

Навсякъде живот и шум,
нивята се пробуждат за своите юнаци:
препълнен е отъпкан друм
от работливите селянци.

Опияняващото чувство на радост на незасегнатата от житейските неслоди младост е предадено в стихотворението „Минзухар“ (1906), близко по основния си мотив и образност до народната лирика.

Българската народна песен е послужила като поетична основа за стихотворенията на Яворов „Луди-млади“ (1898), „Овчарска песен“ (1899), „Калиопа“ (1900), „Павлета делия и Павлетица млада“ (1901). За всички тези стихотворения е общ мотивът за безграничната сила на любовта, мотивът за неразлъчността на любещите се, който твърде често се среща и в народните песни. Поетът широко въвежда фолклорната лексика и стилистика — народно-поетични сравнения, повторения, традиционно-песенни епитети и др. Но неговите произведения са далеч от стилизация: чувството на големия художник, близък до народа, му помага да се отнесе творчески към фолклора и да създаде прости, задушевени стихове. Любовното чувство в тях се разкрива в своята непосредствена проява, с всичките най-тънки оттенъци на душевния трепет. Яворов се е учил от народната песен на краткост и емоционална изразителност — неговите герои не резонорствуват, те са показани в своите постъпки и действия, затова техните преживявания дълбоко вълнуват.

Яворов е поетическо ехо на социално-обществените настроения на селячеството и другите дребнобуржоазни демократически слоеве от

края на XIX и началото на XX век. Неговите социалистически увлечения са народнически по характер. Поради това крахът на идеалите на народничеството, а така също и разгромът на селските въстания в началото на XX век довеждат до там, че поетът преживява идейна криза и в неговото творчество през 1900-1901 г. зазвучават ноти на самотност и песимизъм („Лист отбрулен“, „Нощ“ и др.).

Много литературоведи приемат тези произведения за документи на Яворовия символизъм. Но това не е така. Поетът изгубва опора, затова защото тези обществени сили, с които той е идейно свързан, търпят поражение, а той не разбира историческата мисия на пролетариата. Невиждайки за сега нови перспективи, той се чувства безпомощен, самотен, обхваща го песимистично настроение. Но за разлика от абстрактната символика на декадентите, в неговите стихове са изразени живи чувства на любов към народа и ненавист към експлоататорите. В стихотворението „Край огнището“ (първа редакция — 1900) с болка се разказва за гибелта на селянин през време на потушаването на бунта в Дуранкулак; тук е изразено гневното възмущение на поета от произволите на монархията. Показателно е със своята критическа насоченост и споменатото по-горе стихотворение „Бабина приказка“ (1901).

Песимизмът на Яворов — това е дълбока душевна болка на поет-хуманист, който има непримиримо отношение към социалната несправедливост и с това именно протестира по същество против нея, но без да вижда никакви перспективи, отпуска безсилно ръце пред бъдещето. Така възниква социално-значимият трагичен образ на поета, в който се съчетават абсолютно чуждите на символизма черти на гnevно отричане на експлоататорската действителност и любов към народа с черти на безпомощност и самотност. В това отношение българският поет е близък по дух на руския поет Лермонтов, към който Яворов, както свидетелствуват за това неговите биографи, се е отнасял винаги с благоговейна любов.

Именно такъв образ на лиричен герой възниква в стихотворението „Нощ“ (1901) — прогресивно-романтично по своя характер. Според нас то е своеобразен отзвук на жестокото потушаване на селските бунтове от 1900 година. Поетът избира формата на кошмарните видения и с това предава своето необикновено тежко, драматически напрегнато душевно състояние — и гняв, и ужас, и безсилие. Лирическият герой — това е чувствителна душа, която страстно жадува правда и светлина, но не познава истинските пътища към тях — и чезне в мрака на нощта; ненавижда несправедливостта, страда и се измъчва от мъката на трудещите се, но не знае изход. По драматизъм на възпроизведените преживявания, по дълбочина и искреност на чувствата стихотворението „Нощ“ е образец на характерната за Яворов психологическа лирика.

В явяващите се на поета видения ясно личат реалните черти на социалната действителност:

Не песен слушам, а зловещо
ехтят отчаяни въздишки
и гладни плачове, и диви
подземни писъци. . . Хлести
размахнат бич от скорпиони,
звънят окови—железа.

Пределно сбито, с рядка сгъстеност на изразните средства („ехтят отчаяни въздишки“, „гладни плачове“, „размахнат бич“, „окови-железа“)

Яворов показва мъката на изтерзаните хора и страшната разправа с тях. След тази картина следват трогателни, пълни с дълбоко съчувствие към народа думи:

И мъка, знойна мъка нокти
в сърцето ми забива. . .

През септември 1901 г. поетът пише: „Целият мой вътрешен мир е в развалини; ако не намеря религия, която би ме вдъхновила, аз съм изгубен“.¹

Такава религия Яворов намира в македонското революционно-освободително движение. Търсенето на изход от преживяваната духовна депресия, жаждата за дейност го довеждат в края на 1901 г. в кръга на македонските революционери — във Вътрешната македонска революционна организация. Във връзка с това Яворов пише: „Аз търся в македонското движение един идеен тласък, защото без такъв не мога да работя, не се чувствавам достатъчно силен да продължавам по-нататък литературните си занятия. Търся кипещи чувства и страсти, в които да изкъпя душата си от наслоялия се върху нея дребнавожитейски прах“²

Поетът се сближава с един от ръководителите на Вътрешната македонска революционна организация, Гоце Делчев, редактира нелегално вестник „Свобода или смърт“, като четник през 1902—1903 г. г. взема лично участие в боевете срещу турците, участва в подготовката на Илинденското въстание от 1903 година.

Яворов гледа на своето участие в национално-освободителната борба като на служене на високия идеал за освобождението на потиснатия народ от чуждо иго. Революционната дейност го възбужда и към творчески живот, той създава цикъл вдъхновени произведения („Заточеници“, „Хайдушки песни“), в които се стреми към конкретно възплъщение на своя идеал. Образът на положителния герой в тези произведения, като образ на народния застъпник, активен борец за свобода, утвърждава приемотвената връзка на Яворов с великата революционно-демократическа традиция на Христо Ботев.

В стихотворението „Заточеници“ (1902) поетът прославя героичния подвиг на борците за свобода на македонския народ. Като повод за написването на това стихотворение е послужил действителен факт: заточаването на 40 македонски революционери, които, оковани от турците във вериги, безстрашно пеят Ботевата песен „Жив е той, жив е, там на Балкана“. Яворов нарича героите си борци против вековния гнет, той ги обкръжава с ореол на любов и уважение.

В цикъла „Хайдушки песни“ (1903), посветен на Гоце Делчев, Яворов, в пряко съзвучие с Ботев, е нарисувал образа на свободния и смел, готов на революционна саможертва хайдутин, който води борба, както това особено ясно е изразено в третата песен, не само срещу националния, но и срещу социалния гнет. Образът на положителния герой, а също така поетиката на Яворовите песни — традиционните фолклорни образи (сабя-халосия, пушка-огнебойка и др.) лексиката и синтаксиса, сравнения, повторения и ритмика — ги сближава с народните хайдушки песни.

След 1903 г. Яворов отново преживява тежка депресия, тъй като Илинденското въстание, в подготовката на което той активно участва, е жестоко разгромено. Поетът, лишен от други перспективи, нямащ

¹ П. К. Яворов, Избрани произведения, София, 1953, стр. 190.

² П. К. Яворов, Избрани произведения, София, 1953, стр. 191.

друга „религия“, изпада в отчаяние. В творчеството му отново се появяват мотиви на безнадеждност, песимизъм и самотност.

Отклоняването на Яворов от социалната тематика, от обществените борби на епохата неизбежно го довежда до творчески упадък, до изолация в тесните рамки на крайно субективното. За това немалко допринася и списание „Мисъл“, в което поетът предимно сътрудничи. Яворов в много отношения възприема естетическите възгледи на д-р Кръстев и Пенчо Славейков, които той смята свои наставници. А „наставниците“ проявяват много активност, за да откъснат творчеството на поета от социално-политическите борби на народа. За това именно свидетелствува предговорът на Пенчо Славейков към сборника стихотворения на Яворов (1904), в който Славейков рязко отрицателно се изказва за социалната поезия и ратува за поезия за избрани, която той нарича „отбрана храна“.

Яворов, който е изживял трагедията на разочарованията и се стреми към усамотяване, е вътрешно подготвен да възприеме естетските идеи на Славейков и д-р Кръстев. Поради тази причина именно му се оказва близко творчеството на руските и западноевропейските символисти, претенциозно наричани тогава представители на „ново изкуство“. В известния труд на проф. М. Арnaudов „Към психографията на П. К. Яворов“, съдържащ ценни данни за творческото развитие на поета, има такива Яворови признания, които се отнасят до тези години: „... старите слова се оказаха негодни да възплътят музиката на новите настроения. И в резултат — не излизаше нищо. Така че аз трябваше да потърся нови мотиви, нови слова, които да дадат плът на новите настроения. . . И тогава аз се изправих пред този въпрос: или да мина моста, отвъд който бяха новите думи, новите мотиви, или да млъкна, или да взема да приказвам на лопуш.“¹

„Моста“, за който говори тук Яворов, е преходът към нова, субективистична поезия, поезията на символизма. Тя импонира на новите настроения на поета и той неизбежно се оказва в течението на нейното развитие. С това се обяснява възникналият и заострен негов интерес към творчеството на Бодлер, Брюсов, Метерлинк и др. През време на своето пътуване във Франция (1906—1907 г.) Яворов горещо се увлече в поезията на П. Верлен, А. Рение и др.

В субективното възприемане на Яворов „новата поезия“ му се представява като път към някаква независимост на поета и дори нещо повече — като своеобразен протест срещу потискащата го политическа реакция. Обективно обаче това го довежда в голям цикъл произведения до декадентството.

В редица свои изказвания от това време Яворов говори в защита на „чистото изкуство“. Излизането от печат на сборника „Безсъници“ (1907) бе справедливо посрещнато от критиката като сборник, в който с цялата си очевидност се проявяват чертите на новото течение в българската литература — символизма. Пенчо Славейков пише за Яворов: „Неговите последни стихове са съвсем символични по форма и съдържание. Всички характерни белези на модерния символизъм имат те“².

¹ Годишник на Софийския университет, историко-филологически факултет, т. XII, 1916, стр. 32.

² Пенчо Славейков, Събрани съчинения, т. 6, кн. 1, стр. 45, София, „Хемус“, 1940 г.

В стихотворението „Песен на песента ми“ звучи мотивът за загубените надежди и мечти. Поетът нарича песента си „уморена, напалшена, отвърната, сломена“ и търси успокоение в самотата, в затворения субективен мир на своите преживявания:

Че няма зло, страдание, живот
вън от сърцето ми — кивот,
където пепелта лежи
ча всички истини — лъжи.

Мотивът на печал, който първоначално възниква у Яворов като непосредствен отзвук на конкретните условия на тежкия живот на народа, от който той не вижда изход, постепенно приема в голям цикъл негови стихове абстрактна символично-загадъчна изразна форма. Такива са например стихотворенията „Угасна слънце“, „Видение“, „Дни в нощта“, „Смърт“, „Въздишка“, „Маска“, „Призраци“. Авторът на монографията за Яворов професор Георги Цанев справедливо казва за този цикъл: „От въпросите на обикновения човешки живот, от проблемите, които една исторически конкретна действителност слага, поетът преминава към вечните проблеми на битието — към „свръхземните въпроси, които никой век не разреши“ („Маска“).¹

Изобразяваното чувство на страдание — главен мотив на цялата тази група произведения — е откъснато от реалния живот, от породилите го причини, това е някакво „безлично страдание“, както уместно сам Яворов го нарича („Песен на песента ми“). Затова в произведението от дадения цикъл почти липсват живи конкретни образи, за тях е характерна поетиката на символизма и импресионизма: стихът се построява от символи и алегии, от своеобразни комплекси от субективни усещания. Алегиите и символите на нощта, вечерния мрак, вечерния здрач, прощалната зора, тайнствени сенки, самотната страдаща душа и т. н. — такъв е поетическият реквизит на тези стихове. Олицетворението на отвлечените понятия (любов, смърт, мисъл, сън, нощ, зима и др.), придаването им черти на живи същества е една от характерните особености на поетиката на символизма, присъща и на Яворов. Така например, в неговото стихотворение „Дни в нощта“ страданието е предадено по следния начин: текущите, сменящи се един друг дни са олицетворени в образи на някакви живи същества — „покрити с прах, от ужас онемели“ те идват „бремето си хвърлят и чезнат като призраци на сън“. Нощта е представена в символическия образ на някакво страшно демонично същество: тя има ледени крила, светящи нокти, „ад бездънен през погледа ѝ зее“ и „светят нокти живи острила“ тя „разкъсва гърдите и кърваво сърце в ръцете си разглежда“, „свиристо се кикоти“. Подобна образност срещаме и в други стихотворения. В едно от тях („Угасна слънце“) поетът чувства само „безмълвието гробно на нощта“, „чудовищния сън на вековете“, при това самия сън е олицетворен в образа на зловещо чудовище „с мъртворешки лъсък в хлътнали очи“, „на устни с прясна кръв“, изсмукана от гърдите на поета-страдалец. В друго стихотворение („Видения“) — импресионистическо по своя характер — Яворов предава настроението на ужас и безнадеждност чрез натрупване на крайно субективни впечатления: поетът гледа през замръзналата рекичка (същността не е в ситуацията, а в описанието на впечатленията) и на дъното му се откриват страшни

¹ Георги Цанев, Пътят на Яворов. София, 1947, стр. 164.

видения: той вижда как „съскащи и зли на хаоса змиите подават сноп езици“, „минуват и не спират сенки мимолетни, залутани безцелно“.

Цялата тази група произведения на Яворов със своя основен мотив на „безлично страдание“ го характеризира като поет-символист. Но трябва да се има предвид, че, оказвайки се обективно в лагера на реакционното изкуство, субективно Яворов не си даваше сметка за тази реакционност. Напротив, отдаването му на това изкуство е лично за него форма за израз на тежкото му душевно състояние, явило се вследствие разгрома на селските вълнения и Илинденското въстание в началото на века и вследствие настъпването на буржоазната реакция. Яворов сам така обяснява своята идейна криза: „То е било, може би, крушение на моите социални възрения, от една страна; на моите патриотически мечти, от друга“¹. В едно от своите писма до д-р Кръстев (1907 г.) той подчертава: „Новото“ у мен не е едно увлечение, а един душевен прелом“².

Яворов през това време няма ясни перспективи и изпада в песимизъм, но в душата му се запазва живо хуманистично чувство — състрадание и любов към народа. Заедно с туй у него живее и чувството на омраза към буржоазната реакция. Това не можеше да не доведе и действително доведе до дълбоки противоречия в неговата дейност — и във възгледите му, и в творчеството му.

Яворов обявява изкуството за самоцел, изказва се в защита на „чистото изкуство“. И макар той да живее с идеите за протест и независимост на поета, тези неговии изказвания обективно изиграват реакционна роля. В същото време обаче той има и такива изказвания, в които защитава общественния характер на литературата. Такива са например неговите изказвания за Горки. В една от своите статии („Демократически преглед“, кн. 16, 1904 г.) поетът, сравнявайки героите-бездомници на П. Ю. Тодоров с босяците на Горки, справедливо изтъква, че героите на първия са жертви само на своите инстинкти, а героите на втория — жертви на обществения строй.³ Яворов възторжено се изказва за великия руски революционен писател. „А сърцето, което Горки ни разкрива, — пише Яворов, — желае само свобода и простор — и нищо друго, освен свобода и простор“;⁴ той вижда в творчеството на Горки „крепка вяра и същевременно бодър зов към борба“.⁵ В статията си „Христо Ботев“ (1906 г.) той нарича автора на „Хаджи Димитър“ — „девиз на всяка праведна борба“.⁶

С дълбоки противоречия е пропито и творчеството на Яворов от тези години. Ние видяхме, че стремещт да се уедини в затворения свят на своите субективни преживявания, погрешно възприетите принципи за „новото изкуство“ го довеждат в цикъл произведения до пълно откъсване от живите факти на действителността — до абстрактната идея за „безлично страдание“, до символистична образност. Но именно това, че принципите на „новото изкуство“ бяха погрешно възприети, че душевната тежест на поета бе резултат на трагичното крушение на високите му

¹ М. Арnaudов. Към психографията на Яворов („Годишник на Софийския университет, историко-филологически факултет, т. XII, 1916, стр. 32).

² Централен Държавен исторически архив, София, № 10, оп. 1, арх. ед. 14.

³ П. К. Яворов, Събрани съчинения, т. V, стр. 192.

⁴ П. К. Яворов, Събрани съчинения, т. V, стр. 194.

⁵ П. К. Яворов, Събрани съчинения, т. V, стр. 197.

⁶ П. К. Яворов, Събрани съчинения, т. V, стр. 137.

идеали, свързани със социализма и национално-освободителна борба на народа, идеали, жестоко потъпкани от буржоазната реакция, в неговото творчество звучаха хуманистичните мотиви на любов към народа и омраза към „тържествуващата действителност“.

По-горе ние говорихме за стихотворенията „Нощ“, „Лист отбрулен“ и други. Близки до тях по характер са и редица други стихотворения — „Копнение“ (1904), „Завет“ (1904), „Където не са те“, „В часа на синята мъгла“ (1909) и др. За целия този цикъл произведения, които понякога погрешно отнасят към символизма, е характерна прогресивно-романтична насоченост — за да изрази хуманистичните си настроения и чувства поетът прибегва до фантастични ситуации и образи. Така например мотивът за погиналите благородни стремежи — болката на поета и гневът му към заобикалящата го действителност — са предадени във форма на видения („Нощ“) или чрез рязко противопоставяне на низостта и подлостта на „земния свят“ с идеалния свят на „върховна хармония“ („Където не са те“)¹. Понякога поетът прибегва не до романтична изключителност, а до възпроизвеждане на конкретни реални размисли върху смисъла на човешкото битие, наваяни му от условията на тежката реакция („В часа на синята мъгла“).

В образа на лирическият герой на тези произведения се разкрива трагичният характер на човека, който ненавижда несправедливостта, жадува за добро и светлина, но е лишен от перспективи. Героят е изпълнен с чувства на песимизъм и самотност. Но това не е отвлечен образ на неопределен страдалец, какъвто често се среща в поезията на символистите. Неговият песимизъм е от свършено друг характер — той е социално-значим: това е болка на хуманист, вопли на отчаян човек, който тежко изживява неосъществяването на скъпите си светли идеали. Редица песимистични стихове, обявявани обикновено за символистични, представляват всъщност искрена вълнуваща изповед на поета, който ненавижда несправедливостта и живее с мечтата (макар и абстрактно изразена) за светлото бъдеще на хората. Яворов пише:

Ела свидетелствуй, — в мрачна безнадеждност
Как чезна за доброто, как му вярвам аз:
ела свидетелствуй колко топла нежност
душата ми опази в тоя леден мраз.

В тези стихове са изразени съществените черти на лирическият герой — и „стремеж към доброто“, и „мрачна безнадеждност“. В тях се крие психологическата основа на Яворовата лирика, характерният за него драматизъм на изобразяваните преживявания. Болката на поетовата душа ние възприемаме именно като „стремеж към доброто“, убит от условията на живота. Затова стиховете вълнуват, много от тях ни поразяват с емоционалната си сила и дълбочина.

Характерно е, че някои прогресивни интелегенти от това време виждат в стиховете на Яворов отражение именно на душевна тежест, породена от условията на политическата реакция. Ето какво пише например известният литературовед Иван Д. Шишманов през 1907 г. на Яворов по повод излизането на сборника му „Безсъници“:

¹ Това стихотворение е преработено от Яворов и в съчиненията му влиза със заглавие „Не бой се и ела“. В тези по-късни редакции поетът е изхвърлил израза „където не са те“. (Вж. П. К. Яворов. Съчинения. т. I под ред. на Вл. Василев, изд. „Хемус“, 1934, стр. 255).

„Съдържанието на новата Ви сбирка отговаря естествено на онова песимистично настроение, което необходимо характеризова всички епохи на брутален регрес. Вие никога не сте бил, чини ми се, певец на житейските радости — но този път черните краски особено силно са съгъстени. Какво да Ви кажа? Сам нямам смелост да Ви извикам *Aur sum corda!* Защото при всички си оптимизъм съм погнусен от дън-душа от много неща у нас. Как няма да се отрази жестоката действителност върху едно чувствително и любящо сърце?¹

Яворов не се примирява с живота. Неговият песимизъм — това е всъщност жажда за светлина. Лирическият герой на редица негови стихотворения, независимо от ударите на съдбата, живее със стремеж към по-добро. За това именно свидетелствуват следващите стихове, твърде близки по дух до лириката на Лермонтов:

Все туй копнение в духът,
все туй скиталчество из път,
на който не съзирам края.
И поглед вечно устремен
напред към утрешния ден,
без там пристанище да зная...

Недоволството на поета от въпиющата несправедливост понякога се изразява с огромната сила на историческата конкретност и тогава закономерно се явяват реалистични образи. Стихотворението „Бежанци“ (1907) е дълбоко съчувствен отзвук на страданията на македонския народ. Създадената от поета картина потресва с правдивостта на изобразената трагедия на хората след жестокото потушаване на Илинденското въстание. Напуснали родните си места, те се оказват изхвърлени на произвола на съдбата. Читателят помни образа на измъчения старец, който скита със своя малък внук по чуждите къщи; образът на нещастната майка с дете на ръце: „в дълбоко хлътнали очи, не свен, а ужаса личи: посяга тя за милостиня“. Изобразените в това стихотворение бежанци, намерили се на улицата и принудени да живеят от милостиня, будят не само чувство на съжаление, но и гневно негодувание срещу виновниците за трагичната им участ. Ярко нарисованата картина завършва с изблик на дълбоко възмущение на автора, който е готов да прокълне и бога:

Те чакат милост. . . Но да знам
че някой бог всеилен там
стои над всичко хладен зрител,
извикал бих от дън гърди
към тоя тъмен промислител:
О, господи, проклет бъди!

Трябва да отбележим, че далеч не всичко написано от Яворов след 1903 г. е обагрено с песимистичен тон. Той има цикъл стихотворения, които разкриват светлото и възвишаващо чувство на любов, човешките възвращения, свързани с това чувство. („Вълшебница“, „Две хубави очи“, „Ще бъдеш в бяло“ — 1906).

През целия творчески път поетът винаги живее и се вдъхновява от идеалите на национално-освободителната борба. През 1904 г. той написва и публикува биографията на македонския революционер-демократ Гоце Делчев. От 1905 до 1908 г. той печата цикъл очерци „Хайдушки копнения“ — спомени за революционната борба в Македония. Важни в идейно-възпитателно отношение, тези очерци характеризират Яворов като талантилив прозаик-мемоарист.

¹ Централен Държавен архив (София), Ф. № 10, оп. 1, арх. ед. 12

Мемоарната проза на Яворов е свързана приемствено с мемоарната литература на миналия век, преди всичко със „Записки по българските въстания“ на Захари Стоянов. Без да представляват такова многообразно богатство, каквото е произведението на Стоянов, мемоарите на Яворов са ценни за нас с това, че в тях се възпроизвеждат различни страни на македонското национално-освободително движение. Историческите факти са предадени от автора не по метода на суха регистрация, а са осветлени с дарбата на художественото обобщение. Многобройни случаи и епизоди, срещи и беседи, подбор и описание на характерните подробности — всичко е насочено към създаване на цялостна представа за събитията и участниците в борбата.

Образът на Гоце Делчев в написаната от Яворов биография се разкрива в развитие — авторът рисува процеса на духовното формиране на личността. Разказът започва с детството на героя и завършва с гибелта му в боя през април 1903 г. В подробностите на външния портрет, тънко забелязани от Яворов, който отблизо е познавал Гоце Делчев, в мислите и постъпките на героя ярко са изразени чертите на революционера-демократ.

„Хайдушки копнения“ е цикъл от очерци за събитията в Македония, свидетел и участник в които е и сам Яворов. Това са живи картини на отделни стълкновения с турците, художествени документи за настроенията на народа и четниците. Характерна тяхна особеност е лиризмът на повествуването: авторът-участник в събитията широко разкрива отношенията си към това, което изобразява. Най-хубавият от тези очерци е „Едно сражение“, в който Яворов необикновено сбито, но ярко изобразява живите фигури на отделни четници (образите на Мицо, Сандо, Йонко — бащата на поета Вапцаров) и чрез техните индивидуални характеристики показва героизма на борците, които се сражават срещу турските поробители.

В началото на 10-те години Яворов написа пиесите си „В полите на Витоша“ (1911) и „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ (1912). Те са обществено-психологически драми, които свидетелствуват за интереса на автора към социално-политическите въпроси на своето време. Вярата в народа и искреното желание да му служи — такъв е патосът на пиесите. Образите на положителните герои в тях (Христофоров в първата и Сава Попович — във втората) се разкриват като образи на честни, хуманистично настроени хора, макар техните идеали да са много абстрактни, неопределени.

По-значителна по своето обществено звучене е драмата „В полите на Витоша“. В нея морално-етичният конфликт се преплита със социално-обществения. В драмата е показана трагичната любов на бедния адвокат Христофоров с дъщерята на заможни родители Мила Драгоданова. Трагизмът на личното (и Мила, и Христофоров завършват живота си със самоубийство) се разкрива като следствие не само на социалното неравенство, но и на пряката противоположност във възгледите на двата обществено-политически лагера: Христофоров, Мила и Чудомир стоят срещу лагера на кулака-реакционер, брата на Мила, Стефан Драгоданоглу.

В центъра на пиесата са образите на Христофоров и Драгоданоглу. Те са хора с различни възгледи и норми на поведение. Образът на Христофоров е непосредствено свързан с образа на лирическия герой от Яворовата поезия през последните години. Но тук конфликтът със средата е изразен много по-рязко и по-определено. Христофоров е кристално

честен човек. В адвокатската си практика той никога не е вървял по пътя на неправдата и тъмните сделки, което косвено потвърждават даже враговете му — „Тоя човек, — казва за него Стефан Драгоданоглу на Мила, — не от друго, а от мързел отказа преди два месеца едно дело, което можеше да му плати дълговете. „Не сте прави, казал, не мога да ви защитавам!“.

Христофоров обича своя народ — той го нарича „многоцветник на способности и дарования, всестранин гений“. Той се стреми искрено да му служи. Вярно е, че той няма ясен, определен идеал, няма програма и в това е неговата слабост. Но непримиримото му отношение към социалната несправедливост, съчувствието и любовта му към народните маси придават на цялата пиеса дълбоко хуманистичен характер.

Драмата „В полите на Витоша“ е силна със своя критичизъм. Стефан Драгоданоглу е социален тип, който възпалча чертите на реакционната буржоазия. Неговият девиз е трупането на печалби с всякакви средства. Непонятна му е постъпката на Христофоров, който се е отказал да води „изгодно“ дело; той се опитва да принуди сестра си Мила да се омъжи за ограничени доктор Чипиловски, за да завладее богатството му. По същите тъмни пътища той става депутат.

Яворов правдиво разобличава механиката на изборите — лицемерието и измамата на буржоазията. С особена роля на избобилител той е надарил Чудомир — една от най-колоритните фигури в общия ансамбъл на пиесата. Трезвост на ума, находчивост, блестящото остроумие му осигуряват винаги позиция на морален победител. Привидно с лек хумор, а в същото време с дълбоко вътрешно негодувание той разказва на Мила за изборната материализация на духовете — за това, как в списъка на избирателите са включени и умрели хора, как специално подкупени хора са взимали вместо тях бюлетини, за да гласуват за Драгоданоглу.

„Полицейски кандидат“ — така сполучливо нарича Христофоров Стефан Драгоданоглу в периода на предизборната кампания. И такъв именно се проявява той. След като става депутат той веднага иска да уволни неудобните му чиновници и народни учители, да въведе закони, които да спомагат за увеличаване на богатствата му. Моралът на Драгоданоглу се разкрива като морал на буржоа-реакционер, който живее с класова злоба към трудовия народ.

Драмите на Яворов свидетелствуват за неговия нарастващ интерес към големите социално-политически проблеми. Показателно е, че в края на своя живот, в разговор с проф. Ас. Златаров, писателят, който винаги е живял с нови творчески идеи, казва: „Ще дам такъв тип на капиталист, че дори и духът на Маркс да остане доволен“. Но плановите му не се сбъднаха: под влияние на страшната тежест на изкусно сплетените интриги той завършва живота си със самоубийство през октомври 1914 година.

Яворов измина сложен и противоречив път на развитие. В неговото творчество се очертава благородният образ на хуманиста, който винаги живее с чувство на любов към трудовия народ и страстна омраза към експлоататорите. Поет-новатор, той въвежда нови идеи и теми, дълбоко отразява историческото своеобразие на своята епоха. Поетът е създал неповторими образи за тежкия социален живот на българското селячество от края на XIX и началото на XX век, ярко е показал ужасите на капиталистическата експлоатация („На нивата“, „Градушка“ и др.) Той е възпял величието на народа, създал е образа на активния борец за интересите на потиснатите и с това именно се показва като най-големият представител

на гражданската героична поезия на епохата, като продължител на великата революционна традиция на Христо Ботев („Сизиф“, „Арменци“, „Заточеници“, „Хайдушки песни“).

Идейната криза на Яворов, която той преживява в резултат на разгрома на селските въстания и Илинденското въстание в началото на XX век, го доведе до дълбоки противоречия, до отклоняване от социалната тематика, от обществената борба на епохата, в затворения свят на субективните преживявания, неизбежно го сближи с „новото изкуство“ — символизма, който беше широко представен в Западна Европа и Русия. В цикъл свои произведения с мотив за „безлично страдание“ Яворов се прояви като поет-символист. („Угасна слънце“, „Видения“, „Дни в нощта“, „Въздишка“, „Призраци“ и др.). Същевременно обаче лирическият герой на редица негови произведения, за разлика от декадентите, изразява не само безверие и безнадеждност, но и гневно отрицание на буржоазния свят, абстрактен протест срещу този свят. Ето защо песимизмът на Яворов е в много отношения жажда за светлина и справедливост, пътищата към които за поета бяха още затворени. За тези стихове, които понякога погрешно се определят като символистични, е характерна прогресивно-романтичната насоченост („Нощ“, „Лист отбрулен“, „Завет“, „Копнение“ и др.). В периода след 1903 година Яворов написа и редица произведения с реалистичен характер (такива са стихотворението „Бежанци“, мемоарите „Хайдушки копнения“, такива са в много отношения и драмите „В полите на Витоша“ и „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“).

На перото на Яворов принадлежат прекрасни лирични произведения, в които чувството ня любов, винаги възвишено и благородно, най-нежните душевни пориви на човека се разкриват в непосредствените си прояви („Луди-млади“, „Калиопа“, „Павлета делия и Павлетица млада“ и други).

Яворов е поет на дълбоки вътрешни изживявания. Душевният потрес, жаждата за доброто са предадени в творчеството му с изключителна емоционална сила. Стихът ме у ритмически многообразен, динамичен. Вътрешното единство на чувство и интонация, характерно като принцип за всички големи поети, намира в Яворовото творчество интересни и оригинални прояви. В стиховете на Яворов, даже в едно и също стихотворение, се преливат различни ритмически съчетания. Постройката на строфите, на отделните редове в тях (ту дълги, ту ударно-къси, ту драматически разсечени) са израз на винаги сполучливо намерени интонации, които са в пълно съответствие с движението на изобразяваните мисли и чувства. Една е интонацията в „Сизиф“, друга — в „Арменци“; многообразни са, както видяхме, вътрешните интонационни промени в стихотворенията „На нивата“ „Градушка“, характерни са те и за поемата „Калиопа“ и др. В това отношение Яворов допринесе много за развитието на българския стих. Неговите традиции намериха продължение в творчеството на цяла плеада поети, преди всичко в поезията на Смирненски, Гео Милев, Вапцаров и др.

Народността на творчеството, многообразието на жанровете, (поема, политическо стихотворение, песен, пейзажна и любовна лирика, елегия, драма), творческото използване на народно-поетични мотиви и образи, тънкото чувство за език, многозвучието на ритмическите нюанси, дълбочината на изобразението — всичко това характеризира Яворов като художник от голямо национално значение. Неговите най-добри традиции са висок пример и за съвременната българска литература.



АКАД. ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ

В. В. МАЯКОВСКИ И НАШАТА ЕПОХА

В 1922 година поетът Гео Милев — разстрелян три години по-късно от фашистите — нарече Маяковски „болшевишки тръбач на революцията“. Той сам се увличаше от футуризма и не правеше разлика между дореволюционното и по-сетнешното творчество на Маяковски. Той очевидно смяташе, че футуризмът е „законен наследник“ на всичко старо в изкуството и че правилно съжителствува с революцията. В неговата поема „Септември“ се чувства влиянието на ранния Маяковски, но при все това ние я смятаме за творба на социалистическия реализъм.

Появата на Маяковски в периода, когато в Западна Европа господствуваше духът на символизма, футуризма, експресионизма, можем да смятаме за „щастливо знамение“ — доколкото той внасяше във футуристическата форма ново, революционно съдържание — защото голям брой значителни поети на Запад видяха в негово лице новатора, човека на новия живот, на новия хуманизъм — и го последваха.

При своите пътувания в Западна Европа и Америка — въпреки опитите на белоемигрантската и контрареволюционна преса да го злепостави — Маяковски намери широк прием и готова почва за въздействие. Новото съдържание на поезията му побеждаваше. „Ние употребихме огромни усилия да попаднем на вечерта на Маяковски в Берлин — пише поетът Н. Марангозов — но усилията ни се оказаха богато възнаградени. Впечатлението ни от човека и поета Маяковски беше покоряващо.“

Творческият метод на Маяковски беше достатъчно изпитан, стихът му — заострен като стрела, за да може да влияе върху революционния дух на времето. Експресионизмът например се смяташе за „революционно“ течение, тъй като отричаше старите поетически форми, но едва когато влиянието на Маяковски стана преобладаващо, поетите потърсиха зад формата новото съдържание. С това ролята на Маяковски, като духовен организатор на епохата, не се изчерпва.

Ако трябва да изповядам за себе си, трябва да кажа, че отначало не споделях увлечението на Гео Милев от Маяковски. Като редактори на сп. „Вezni“, ние често спорехме за достойнствата на неговата поезия. Може би не бях дораснал до съзнанието за ролята на поезията като агитация върху душите, но такива произведения като „Облако в штанах“, „Флейта позвоночник“ ми оставаха чужди с чудатостта на образите, с мъчителната — както ми се струваше — ритмика и строфика, с екстравагантните рими, което като че ли поглъщаше повече вниманието, нежели съдържанието. Нужно бе за мен да осъзная и разбера най-напред

живота, развитието на революцията „в проза“ — да почувствувам новостта на съветския строй, героизма на борбата и труда, неговото „съдържание“, преди да приема формата такава, каквато я показваше Маяковски. Не ме задоволяваха лозунги като : „На улицата, футуристи, барабанчици и поети!“ Това беше, според моите понятия тогава, едина публицистика.

Бюрократът, който смята, че поезията е „дар божии“ и че тя се създава без труд, е страшно притиснат до стената. Той е жестоко посрамен:

Поетъ е „оплетен в аванси и заеми“ и безспорно душата му е горяла от горчивина, породена от невежеството, от неразбирането на значението на поезията. Той се обръща към заблудения архиварски служител:

Струва ми се, във всички поеми и стихотворения на Маяковски, писани след Октомври 1917 година, чувството на гражданска отговорност преминава като тръбен звук, отговорност за новия демократичен строй, за новия човек и морал, против еснафщината, лекомислието, невежеството. Прочетете „Писмо до любимата на Молчанов, захвърлена от него“: колко правдиво и честно е защитена човешката личност! В „Стоп! другарят Попов не обича критиката „отдолу“:

В „Сплетник“ героят — иначе благонадежден гражданин — особено обича „да виси като обеща на телефона“ — да научи и да разкаже новости. Най-любимото му желание — ето го:

Още един въпрос, който поставя Маяковски:

— Не ви ли тегли

всевластната тия?

В мозъка

паяжина

чиновността не е ли свила?

В много случаи, като в „Прозаседавшияся“, той остро осъжда обществената глупост, изостаналост, невъзпитание, недостатъци и грешки на развитието. Като е известно, стихотворението е направило впечатление на Ленин и думите му за Маяковски са особено характерни: „Аз не принадлежа към поклонниците на неговия поетически талант, макар че напълно признавам своята некомпетентност в тази област. Но отдавна не съм изпитвал такова удоволствие от политическо и административно гледище“.

„Макар че напълно признавам своята некомпетентност в тази област“ — колко много говорят тия думи на бларородна скромност, колко човещина има в тях!

Тази черта на Ленин, неговата човешка скромност, въпреки гениалността му, Маяковски отрази с най-голяма сила в поемата „Владимир Илич Ленин“.

В предговора към българския превод на поемата в 1947 година аз писах: „Възторгът и дълбокото преклонение на Маяковски пред Ленин няма обаче култов характер, нещо, от което той ни предпазва като от някакво светотатство. Той иска да вижда в лицето на Ленин не „пророк“ или някакъв „божествен“ пратеник, а човек, брат и другар, който в страданието и борбата на хората търси изход от човешкото мъченичество на земята и го намира в дружбата на онеправданите, в единството на борците, в силата и здравината на колективната воля на народа.“

Тия страници в поемата са дълбоко вълнуващи. Дълбоко се тревожи Маяковски от мисълта, че шествия и мавзолеи ще закрийт „ленинската простота“.

Ако

той бе

царствен и божествен,

аз

от ярост

бих се поболял,

бих застанал

пряко всички шествия,

пред тълпи

и поклонения

бих спрял.

В моя превод след тоя куплет следва друг, по-силен, който съвсем ясно предава дълбоката тревога на поета от такава опасност, т. е. да се изгуби ленинската простота в славословията на култа. В него се казва:

Бих намерил думи

гръмоносни,

и додето

ни премахнат,

мен и моя вик,

богохулства

пращал бих в небето,

срещу Кремъл

„долу!“ —

викал бих.

Ясно се чувствува съзвучността на поезията на Маяковски с решенията на XX конгрес на КПСС, с осъждането на култа на личността, с премахването на всички тъмни петна в живота, които огорчаваха поета приживе, принижаваха творческата воля на масите. Изпъкват хуманистичните и демократични негови чувства към простия човек, към страдащите експлоатирани народи, страхът, че „почести официални“ ще закрият от очите на народните маси „най-земния от всички земни хора“ — Ленин.

„Грамади от нежни думи и думи-бичове“ иска той да натрупа. В тия думи е отразен великолепият образ на Маяковски, образ на поет и гражданин. „Грамада любов, грамада ненавист“ — казва той за себе си, за своето отношение към света („Про все“).

Към кого е насочена любовта му? Към хората, които строят новия живот, които създават перспективи за утрешния по-светъл ден на народа. Тук той е готов да поучава, да помага, да се бори. Той противопоставяше — в периода, в който живя — на буржоазната демокрация и свобода — свободата и демократичните начала, върху които бе създаден съветският строй — ленинските начала.

Към кого е насочена омразата му? Към хората от стария свят, към тия, които задържат развитието на човечеството, изсмукват потта и кръвта на безправните и експлоатирани народи. С каква любов и нежност се отнася Маяковски към борбата на великия китайски народ! Какво съчувствие към съдбата на Индия и другите колониални народи!

Какъв характер има критиката му към стария свят? Правдив и обективен. Но едновременно така остър и убедителен, че е невъзможно да не му повярваш и да не тръгнеш след него по-нататък.

С цялата си поезия Маяковски разтвори вратите на бъдещето. Той води отчаяна борба с мещанството около себе си, с догматизма и сектанството, бичува старото, негодното, в името на новото, на утрешното.

Ленин е съгласен с него. Той казва за „Прозаседавшиясе“: „Не знам как е по отношение на поезията, но по отношение на политиката гарантирам, че това е напълно правилно. Ние наистина се намираме в положението на хора (и трябва да кажа, че това положение е твърде глупаво), които все заседават, образуват комисии, създават планове — до безкрайност“.

Агитатор и патриот, патосът на поезията му е насочен към тържеството на революцията и към изобличаване на нейните врагове. На тия два фронта се сражава той и в това се състои неговото огромно значение. Той можа да види с очите си техническото богатство на империалистическите сили, но беше твърдо убеден, че СССР ще го настигне и надмине. И затова най-остро то си жило насочи той против подготовката на нова война.

Днес, след убедителния урок за капиталистите и монополистите от Втората световна война, призивът на Маяковски срещу враговете на мира отново придобива актуален смисъл. Мирът беше за него необходимо условие за разцвета на светската страна, за тържеството на комунизма. Затова тъй често подхвърля той на империалистите ленинския лозунг за съвместното съществуване на страните с различни социални системи. Да се обуздаят организаторите на нова война, за да може младата съветска република да върви напред — този е един от основните мотиви в поезията на Маяковски.

Той виждаше огромното влияние на руското и съветско изкуство в Западна Европа и интереса на народните маси към живота и културата

в страната на съветите. Законната му гордост от това, че е гражданин на Съветския съюз произлизаше от революционната насоченост на идеите му, от вярата му в тържеството на комунизма.

Днес са все така живи и действени сатиричните речи, анатемите на Маяковски против европейските и американски войнолюбци. Тия остри сатири допринесоха за огромното влияние на Маяковски в световната поезия, за създаването на антиимпериалистическия фронт на мира.

Това, което някога изглеждаше утопия — да се приобщат народните маси към борбата за мир, да се дигнат срещу своите насилнически правителства с този лозунг — днес е действителност. Тук, разбира се, най-голяма заслуга имат ленинските положения за мир и мирно съжителство, но доколкото поезията организира мислите и чувствата на милионите читатели, именно поезията на Маяковски допринесе на първо място за изграждането на великия фронт на мира, не само непосредствено, но и чрез своето влияние, чрез перото и словото на стотици поети в целия свят, на които той стана учител и събрат.

Днес ние свързваме поезията на Маяковски с метода на социалистическия реализъм. Сам той приживе не познаваше името, нито смисъла на този метод. Той стана господстващ много по-късно.

Но ако трябва да определим характера на метода на социалистическия реализъм, изхождайки от поезията на Маяковски, бихме могли да кажем, че той — този метод — в основата си обхваща няколко главни теми на неговата поезия, а именно: защита на Октомврийската революция, укрепване на социалистическата демокрация, борбата срещу извращенията на ленинските норми, на ленинската „простота“, най-сетне — гръмотевичен бой срещу козните на империалистите, срещу враговете на съветската страна и на мира. В „Стихове за съветския паспорт“ Маяковски издига лозунга за предимствата на съветския строй, това е също черта на социалистическия реализъм.

В началото аз посочих единия от образите на Маяковски — образ на хуманист и демократ, на борец срещу пошлостта в живота, срещу личния култ и личната диктатура, за най-голям разцвет на справедливостта, за братството на хората и народите.

Мнозина от последователите на Маяковски пожертвуваха живота си в борбата за свобода, за нов щастлив живот. Такива прекрасни творци като Гео Милев, Федерико Гарсиа Лорка, Юлиус Фучик, Никола Вапцаров и толкова други, запечатиха с кръвта си великите завети на Маяковски. Деспотизмът създава безсмъртието на поетите — като ги убива. Но тяхното слово не умира — то продължава с още по-голяма сила победоносното си дело.

В нашата съвременна епоха Маяковски е „като жив между живите“ и другия негов образ трябва да дирим в ролята му на страж на културата, на апостол на живота без войни и разрушения, на велик борец за щастието на човечеството.

Влиянието на Маяковски беше плодотворно. Той участва в нашата съвременност с чисто чело на борец за най-великите идеали на човешкото общество, с любовта си към хората, с вярата си в изгрева на слънцето на комунизма.

Без Маяковски, струва ми се, световната поезия би била по-бедна и радостта на милионите хора от шестият век на свободата и правдата в света — не така пълна и ободряваща.



ПО ВЪПРОСИТЕ НА РЕАЛИЗМА

ОТГОВОРИ НА В. БРЕДЕЛ — БЕРЛИН, ГДР

Ако Ви отговарям, то моля вземете под внимание, че не съм нито литературовед, нито литературен критик, а само обикновен писател, разказвач. Вие и Вашето уважавано списание не трябва да очаквате от мен дълги и задълбочени теоретически отговори.

Въпрос: Какво да разбираме под понятието „реализъм“? Може ли да се разпростре това понятие върху цялото литературно развитие или се отнася само към един по-късен негов период?

Отговор: Не смятам, че понятието реализъм се разпростира върху цялото развитие на литературата. Правилно е да се каже, че реализмът се е появил заедно с буржоазното развитие, следователно неговото пълно проявление трябва да търсим през Ренесанса. Трябва да направя уговорката, че реалистически черти има безсъмнено също и в древната поезия, например в поезията на Омир, в персийската литература, при китайците, а не по малко дори в стария завет, който аз отнасям също към изящната литература. Но с тези специални въпроси трябва да се занимават повече специалистите.

Художественият реализъм е достъпен за всички хора. Той се отличава от другите разновидности на творчеството по това, че е пълноценно отражение на действителността. На мнение съм, че понятието реализъм не трябва да се схваща в тесен, а в по-широк смисъл.

Въпрос: Според Вас сред днешните писатели, чужди на социалистическото движение, поддържат ли се и могат ли да се поддържат дълго традициите на реалистическата литература?

Отговор: Ако съвременните писатели, които са чужди на социалистическото движение, по своя метод са реалисти и в интелектуално отношение, може би, хуманисти, тогава смятам, че поддържат и могат да поддържат традициите на реализма. Доколко това е и ще е възможно — зависи от общественото развитие.

Въпрос: Трябва ли да приемем социалистическия реализъм за единствен или само за основен метод на социалистическото изкуство? Считате ли, че социалистическият реализъм има еднакво право на съществуване във всички жанрове на литературата?

Отговор: Аз смятам, че социалистическият реализъм трябва да служи по начало като основен метод на социалистическото изкуство. Когато социализмът се осъществи в световен мащаб, социалистическият реализъм сигурно ще стане единствен художествен метод. Вярвам, че социалистическият реализъм има еднакво право на съществуване във всички видове на литературата.

Богатството на човешкото въображение и на човешката изобретателност е така разностранно, че е почти невъзможно да се предскаже какви литературни подтечения още бихме могли да срещнем в голямата река на социалистическия реализъм.

Въпрос: Какви са според Вас най-важните предстоящи задачи на марксистко-ленинската естетика?

Отговор: Аз чувствавам твърде много например липсата на една история на световната естетика, написана в марксистки дух. Спомням си — някъде четох, че Фридрих Енгелс имал такъв проект. Много трябва да съжаляваме, че не го е реализирал.

Сегашното състояние на марксистическата естетика още далеч не е такова, каквото трябва да бъде. Считам, че основна задача на марксисте-литературоведи е да поправят това положение.

ТВОРЧЕСКА АНКЕТА



ГАНКА НАЙДЕНОВА-СТОИЛОВА

В ТВОРЧЕСКАТА ЛАБОРАТОРИЯ НА ПИСАТЕЛЯ Д. ТАЛЕВ¹

Разговорите ни с писателя продължават да следят в най-общи линии градежа на творческата личност.

През детството, както видяхме, се слагат някои от съществените черти на характера. Очертават се емоционалните, мисловни и волеви страни на личността. Проявява се с особена сила въображението, още не подчинено достатъчно на разсъдъка.

Юношеството и ранната младост са време, когато всички енергии бликват с неудържима сила, когато мечтата иска да покори света. Същевременно тъкмо през тези години укрепва познанието за света и живота. Личността определя постепенно своето съзнателно отношение към заобикалящата я действителност. Изграждат се основите на нейния мироглед. „Това са годините — отбелязва в дневниците си Фр. Хебел — когато всичко у човека е стихия. Ако стихията не се канализират, ако не им се постави една голяма морална задача, те могат да се изродят в тъмна, рушителна сила.“

Толкова по-ярко се проявява този вътрешен кипнеж у един юноша, който носи в себе си творчески залежи. „Талантът — това е стихийна сила, това е ураган, способен да превърне в прах дори камъка — говори Чехов в един от своите разкази. — Тази сила може всичко да създаде и всичко да разруши и тя би била страшна, ако за щастие на човечеството талантът не би бил съединен с висока хуманност.“

Сложността на проблематиката в този период от развитието на личността се долавя веднага в анкетата. Спомените на писателя, засягащи дори годините на най-ранното детство, се низеха в паметта му с абсолютна последователност, като филмова лента. Тук веднага нишките се заплитаха. Налагаше се да се връщаме няколкократно към един и същи въпрос. Спокойствието, с което Талев предаваше спомените от детските си години, тук вече отстъпваше под напора на живи, непосредствени чувства, които вълнуват и днес писателя. Затова разказът често се прекъсваше от емоционални паузи. Изразът на лицето и интонацията отразяваха дълбоки вътрешни вълнения. Талев сам определя този период от развитието си като „особено интересен“ и възнамерява да пресъздаде сложния психологически портрет на младежа от онези години в един от следващите си романи. Разказът му не е вече верига от факти, както спомените от детството. Той непрекъснато се рови зад тях, за да улови началото на много от процесите, които продължават и днес. Анализирането и обобщаването на основните насоки в градежа на личността през детските години трябваше да се извършва до голяма степен от анкетатора. Сега Талев сам ловеше нишките, подчертаваше изводите и определяше значението на известни факти за по-нататъшното си развитие. Очевидно в този период от живота си той долавяше вече много по-ясно началото на процесите, които продължават и по-късно.

¹ Продължение от кн. I.

„В известни свои черти аз се развивах бавно — започва разказа си Талев. — За дълго остана у мене некаква наивност, незрелост. Затова съм имал много разочарования и в личните си отношения с хората, и в политическия живот. Как ли не са ме лъгали и аз не съм разбираал дори там, гдето е требвало да разбера...“

Талев навлезе сам не случайно тъкмо с тези мисли в спомените от своето юношество. Навярно той долавяше там някакви съществени връзки. Продължителното общуване беше създало вече спокойния ритъм на нашата обща работа. Знаех, че Талев никога не остава при частични загадки, че всяка подхваната нишка от него се разплита до край, макар и не веднага.

След тази първа обобщаваща мисъл Талев направи необичайно дълга пауза. Той седеше дълбоко облегнат в креслото до своята писалищна маса. От прозореца зад него падаше светлина тъкмо върху нейната повърхност. Там винаги имаше абсолютен ред: няколко книги, пишуща машина и малка ваза с една бяла напъпила роза. „Това е неговото любимо цвете — беше ми казала веднъж съпругата му. — Той е готов да се лиши от всичко, но държи да има на работната си маса това цвете.“

Талев работи вече усилено над новия си роман за Самуил. Нищо от обстановката около него обаче не издава творческия кипнеж, в който вътрешно живее. Сам той е също тъй винаги изискан, чист, спретнат в облеклото си. Строга отмереност и дисциплина лъха от цялата му външност.

„Да, — подлавя писателят прекъснатата мисъл, — това е нещо съществено, че в известни (Талев подчертава думата и в тона и в погледа си) отношения аз съм се развивал твърде бавно. Причините? — Робският живот у нас, трите войни — Балканската, Междусъюзническата и Първата световна война, — които просто разсекоха живота на моето поколение тъкмо през годините, когато човек требваше да се гради. Всичко, което съм получил като знание е било некак случайно, откъслечно, несистемно.“

През 1931 година в Париж се запознах с един млад французин, който на 22 години завършваше втори университет. Но той беше син на професор, дедо му бил професор, беше дошъл с голем капитал на тоя свет, разполагаше с грамадна библиотека. И тогава си мислех за моя живот в поробена Македония. Едва във втори прогимназиален клас ми попадна случайно „Под игото“. Останах почти без системно образование. Всека година съм учел в некой друг град. Като се прибави и вродената ми стеснителност, която не малко ми е пречила, ще разберете защо съм изоставал в развитието си — все малко понастрана, все некак нерешителен, макар че съм бил много любопитен, искал съм да науча нещо повече. После, знаете ли, — Талев се спира за миг в нерешителност, но веднага продължава — моето късогледство в онази възраст е било също причина за известна плахост. Как съм се стеснявал от другарите си за очилата, които требваше да сложа още в Солун. Особено като се върнах в Прилеп, при нашите еснафски нрави, месеци поред не се решавах да излеза навън.“

Писателят замълчава. По ъглите на устните му остава горчива усмивка. Колко малки на пръв поглед неща стават големи причини в човешкия живот и колко човешко има в съдбата на всеки творец!

„И тъй — продължава Талев — в края на август 1912 година изхвъркнах от родното гнездо, за да уча в Солунската гимназия. За пръв път се качвам на железница. Водопадите на Воден. Солун — голем град. Трамваи. Пансионът беше грамадна триетажна сграда. В него беха събрани младежи от всички краища на Македония и неколцина от България. В пансиона имаше към двеста души ученици. Дисциплината беше доста добра. Живеехме заедно с ученици от всички класове. Контактът с големите естествено разширяваше хоризонта ни. Тук по-големата част от учениците беха поети. Изнасяха се реферати, спореше се. Дългокоси ученици се разхождаха из гимназията. В Солунската гимназия видех Илия Кушев — дълголико, слабичко момче, за което ми пошупнаха, че е поет“.

Общият културен ентузиазъм на средата веднага увлича младежа. „Започнах да пиша и аз стихотворения по няколко на ден — разказва той, — дори издавах вестниче „Смоква“, което преписвах в няколко екземпляра и го раздавах между учениците. Заглавието му бех взел от големата смокиня в задния двор на пансиона. Тази градина ми приличаше много на градината от „Клетниците“, в която се срещат Мариус и Козета. Стихотворенията беха повече хумористични. Усмивах учителите, особено един от тях — Ачев, прилепчанин, който ми преподаваше по математика. Не щадох и учителя ни по български език, Тенчев, груб човек, който обаче пръв обърна внимание на моите съчинения. В моя ръкописен вестник имаше и стихотворения с повествователен характер, които просто преразказваха известни случки, трагични случки из своеволията на турците в нашия край. Вълнуваше ме и природата. Не можех да се наситя да гледам морето. Аз и досега не мога да си представя равнодушно тези ритмични плискания, непрестанно, като че ли в ритъма на вечността. Незабравими са залезите край морето в Солун. Далеч в дъното се вижда Олимп. Природата още като дете ме е вълнувала дълбоко. Всичко в нея ми е било интересно, всичко е спирало погледа ми. В Прилеп лятно време спехме под лозницата. От тогава помня цвета на нощното небе и едрите звезди, които блестеха по него. И сега посегна ли да описвам нощното небе, все се заглеждам нататък, към онова време. . .“

Морето е не само обект за естетическа наслада. То примама жадния поглед на юношата към неизвестни далечини. Неспokoйното юношеско въображение мисли да получи отговор на безбройните въпроси в далечни странствувания. Един ден в пристанището на Солун хвърля котва руски крайцер. Бъдещият писател решава с другаря си Кръстю Николов да забегнат на парахода, да станат матроси и да обикалят света. Определен е вече дори денят и часът. В решителния момент, когато слизат по каменното стълбище на пансиона, за да отидат на пристанището, очилата на Талев падат на стъпалата и се строшават. „Изведнъж почувствувах целата си безпомощност, защото още тогава бех вече много късоглед — разказва писателят. — Тръгнахме да дадем очилата на поправка. Но междувремежно крайцерът отпътува. . .“

Кръстю Николов е другарят, който оказва твърде голямо въздействие върху бъдещия писател. „Той беше син на лекар — спомня си Талев. — Беше чел много и проявяваше самостоятелно отношение към много въпроси. Той също пишеше стихове, беше отворен, буден, много по-общителен от мене и ме държеше в некаква магия. Аз го гледах с вътрешно благоговение.“ Пред същия другар Талев чете първия роман, който пише в Солун. „Но какво беше разочарованието ми — усмива се писателят, — когато той откри, че това е всъщност преразказ на „Под игото“. Опитвах се и в разказа. Описах едно свое преживяване от детските години. Спомням си, че бех употребил в него израза „околчеста маса“. Прочетох разказа пред другарите от моята стая в пансиона (в стаята имаше към 15—16 легла). Не знам защо изразът „околчеста маса“ не се хареса. Почнаха да ми се присмиват, Кръстю Николов също не одобри разказа. Първите ми опити в белетристиката завършиха твърде злополучно. Аз се откаях от прозата и продължих да пиша по няколко стихотворения на ден.“

В Солунската гимназия в будната другарска среда вече ясно се определят интересите на юношата, насочват се намеренията му. „Тук се събуди у мене интересът на бъдещ писател“ — признава сам Талев.

На въпроса кои български и чужди писатели познава през този период, Талев отговаря бързо и категорично.

— Вазов. Преди всичко Вазов. Първите ми опити да напиша сам нещо и в лириката, и в прозата, както вече казах, беха свързани с него. Да напиша нещо като него — това беше желанието ми. С чуждите литератури досега ми се ограничаваше в учебниците по литература за по-горните класове. Така усърдно съм заучавал текстовете под портретите на големите писатели, че и до сега помня целото име на Калдерон — Пиетро Калдерон де ла Барка Бареза Гонзалес де Хенао Руи де Бласка Ириано“.

Талев се разсмява със смях, в който има детска жизнерадост. Струва ми се, че малко хора успяват да запазят за дълго този смях, в който звучи дълбок оптимизъм, минал през много горчилки и разочарования, но останал победител чрез безкрайна вяра в светлото и високото в живота. Въпреки непрекъснатото дълбаещата мисъл, у Талев човек често долавя такива мигове на светла, почти детска проясненост в израза на едно лице, към което странно контрастира скрежът на живота в посивелите вече коси.

В другарската среда в Солун юношата за пръв път долавя нещо от големите идейни течения на епохата. В Солунската гимназия още от деветдесетте години на миналия век се насажда революционен дух, който се насочва еднакво срещу националното робство на собствената родина, както и срещу социалната неправда в света. Ученици от социалистическите кръжоци вдигат бунтове, последвани винаги от масови изключвания. „В Солун за пръв път чух да се говори за социализъм — разказва Талев. — Още когато бех ученик в последния или предпоследния клас на прогимназията, в Прилеп дойдоха двама учители отън и за тях се заговори, че са социалисти. Единият доста се проявяваше. От тогава у мене остана впечатление за социалиста. Беше ми симпатичен. Чувах, че той мисли по иначе от обикновените хора. Едва в Солун обаче, у мене се появи по-определен интерес към идеите на социализма. Давах си вече сметка за живота, в който съществуват богати и бедни. Но това беше всичко. Не ми попаднаха в ръцете книги, които да ми разяснят въпросите, повдигани в случайни спорове. За идеите на социализма имах все още смътна представа.“

Тъкмо през тези години в Солунската гимназия много по-силно е чувството на бунт срещу националното потисничество. Балканската война събужда вековните надежди на македонския роб за свобода. Учениците са увлечени от общия ентузиазъм. „Имахме много възбения при очакването на българските войски — разказва Талев. — Ние, учениците, по цели нощи не спехме. Гавазинът на пансиона беше винаги на щрек. Учителите също. Боехме се, че турците може да ни изколят. Най-сетне един ден ни изведоха вън от града. Беше мрачен, дъжделив ден. Есен. Излезохме да посрещнем българските войски. Пансионът ни се изпълни с войници. Ние се чудехме как да им угодим. Като немах друга възможност да проявя вниманието си към тях, аз извадих няколко хубави кърпички, които ми беха дали от къщи, и им ги дадох да си почистят пушките. Предлагаме им да спят на нашите легла, но те отказаха. Беха скромни хорица от народа. Тогава именно ни разпуснаха за месец и половина, защото целият пансион беше взет за военни цели. Какво е било общо настроението между учениците свидетелствува обстоятелството, че през тази година цела една група шестокласници след затварянето на гимназията се записаха във Военното училище в София.“

Това е атмосферата, в която се слагат първите черти от мирогледа на бъдещия писател. Войната срещу турското робство за него е война срещу насилието, единствената възможност, която може да донесе свободата. „Постепенно — спомня си Талев — животът започна да става труден. Прехраната беше вече лоша. Надвисваше ужасът от нова война. Разпуснаха ни преди края на годината. Разпилахме се като пилци по всички краища на Македония. Пътуването от Солун до Битоля и Прилеп беше много тежко. Като спомен от ученичеството си в Солунската гимназия отнесох в къщи само фуражката си. Всичкият копнеж за нов, хубав живот се рушеше отново. . .“

Гласът на писателя потъва в дълбоки тонове. Остава нещо, което не може да се доизрече. По челото му ляга сянка, която постепенно се спуска над очите и обгръща цялото лице. В неговите гънки сега се чувства тежестта на годините. Този бърз преход на израза е характерен за разказа на Талев. Почти всеки миг по лицето му играят нюанси на преживяното, свързано със спомена за миналото.

Художникът Васил Стоилов се опита да използва няколко от нашите срещи с писателя, за да му направи портрет. Работата му остана при отделни ескизи. Талев се увеличаваше в разказа си. Бързият и остър преход на израза препятствуваше работата на художника. „Той всеки миг е съвсем друг, неуловим — сподели с мене Стоилов. —

От толкова години работя портрети, но не съм срещал лице, което така да се преобразява под напора на вътрешния духовен живот.“

И действително след нашето продължително общуване, опитам ли се да си представя лицето на Талев, то винаги изплува в паметта ми едновременно в многобройни различни изражения. Докато позата на тялото му е обикновено спокойна, жестовете са пестеливи и гласът му остава сравнително монотонен, изразът на лицето е забележително подвижен. В него единствено се отразява непрекъснато вибриращият дълбок вътрешен живот на писателя.

С особена топлина разказва Талев за следващите години от своя живот: „С малки прекъсвания почти до края на 1916 г. това е време на ученическо безделие. Но аз използвах добре това време. Отначало дълги месеци се затворих в къщи и не излизах. Срамувах се да се покажа с очилата си, пък и се встраших в четене. Тогава ми попадна в къщи кой знае от къде един цел сандък с книги. Четех денонощно. От това време датира и моята първа истинска среща с българската литература. Като ровех в книгата на брат ми Георги, намерих антологията на Димитър Подвързачов и Димчо Дебелянов. Беше измачкана, изпокъсана. Запредиствах я бързо. Портретите на българските поети и писатели ми направиха дълбоко впечатление. Тук беше портретът на моя любим Вазов. Тук видех за пръв път и портрети на Яворов, на Пенчо Славейков. Тогава си спомних, че бях виждал вече Славейков в училищния двор. Но портретът не приличаше на образа в моя спомен.

Особено впечатление ми направи Ал. Балабанов като прочетох, че е нашенец, родом от Щип. Възможно ли е нашенец да влезе в такава книга? В моето възбуждение България беше нещо много високо — там имаше свобода, наука, просвета — всичко, което липсваше на нас, робите. Изведнаж един човек като мене се беше вредил също между големите имена. Но спомням си, че писанията му ме разочароваха. „Като е нашенец и като са го пуснали на такова високо място, требваше да напише по-хубави работи“ — мислех си аз.

После, като отидох в България и срещаш български поети и писатели, винаги неволно ги сравнявах с портретите им от онази антология — такова дълбоко впечатление беше оставила у мене. Спомням си от тази антология и портрета на Борина — строг, с очила. „Виж, това е поет“, — казвах си аз. Преди десетина години го срещнах в Народния театър при Николай Лилиев. Беше вече поостарял. Изведнаж в паметта ми изплува портретът му от антологията. Между двата образа нямаше почти нищо общо.

Четох, четох много пъти тази антология — разказва Талев, — Тя ме възбуждаше както никоя друга книга. Портретите ми даваха илюзия за живота. Струваше ми се, че съм влезъл в действителен досег с всички тези хора. И тази среща с българските писатели утвърди решително моето намерение. „Поет, писател“ — за пръв път добиха нещо конкретно, към което аз вече не престанах да се стремя, макар и все още само в мечти за твърде неопределено бъдеще.

Интересни беха отношенията ми към България от това време — подема живо Талев. — България криеше за мене голема притегателна сила. Мъчех се да говоря горнобългарски. Езикът беше единствената връзка с тази светла страна. Разучавах съм до подробности географската ѝ карта.“

В Прилеп междувременно се събират стотина ученици от затворените през време на войната гимназии. Скоро и Талев влиза в тази будна група младежи. По-широка философска подготовка проявяват неколцина ученици от Цариградската семинария. Един от тях е толстоист. Други са вече ницшеанци. Мирогледът на тази група показва противоречива смесица между социализъм, анархизъм, ницшеанство, аморализма на Пшибишевски. „Интересно време беше — спомня си Талев. — Задружни разходки. Оживени идейни спорове. Известно време бях ницшеанец. Върна се един наш другар Георги Кръстев от София. Разказваше ни за културния живот там. Много съм облажавал хората в София за сказките, които имали възможност постоянно да слушат, за универ-

ситата, за театъра. През топлите вечери седехме до късно на камъните пред вратата и говорехме. С особено голема любов Георги Кръстев разказваше за Пенчо Славейков. Изобщо Славейков беше често предмет на разговорите в групата. Имаше едно интересно бръжение в тогавашния ни живот — голем кипеж и нищо установено. Един ден в бъдещите си романи ще се опитам непременно да опиша това интересно време и всичките сложни и противоречиви тенденции, които се кръстосваха в духовете ни. От онези години имам някъде запазена една моя снимка с широкопола шапка — вече като социалист.

Впрочем не мислете, че съм бил някакъв изграден социалист — добавя бързо Талев. — Бех чел нещо от Маркс, но социалистическите книги у нас в Македония не се намираха лесно. Всъщност моят духовен живот оглеждаше всичката обърканост на целата тази група младежи. Не можеше и да бъде другояче. Ние не бехме успели да се доберем до по-системни знания върху известен въпрос, да си съставим определена ясна представа за известно идейно течение. Един човек, раснал в свободна България, мъчно може да си представи, колко трудно беше нашето развитие.“

— Как гледахте по това време на писателската си работа? — запитвам аз.

— Сметам я за нещо много важно. Четех и пишех по цели дни — от тъмно до тъмно. Но некак неочаквано у мене настъпи разочарование от стиховете. Виде ми се несериозно човек да се занимава със стихове и престанах да ги пиша. След това не съм написал вече нито един единствен стих и се насочих към прозата.

Интересен е емоционалният живот на писателя от тези години. Склоността на детето към „вътрешно зрение“ сега се засилва още повече. Въображението се развива през тези години също особено много. „Спомням си един случай — разказва Талев, — за който дълго време се срамувах. Бех четиринайсет-петнайсет годишно момче. Тъкмо през тези години в Прилеп умре брат на мой другар. Остави две-три дечица. Отидохме на погребението му — чувствавахме се вече големи и искахме да се покажем между другите. По нас тогава нямаше катафалки, а носеха ковчега на ръце. Случи се така, че аз вървех наблизо и виждах лицето на мъртвеца. Изведнъж пред очите ми почна да се движи цела филмова лента. Виждах съдбата на тия дечица — сирачета и на жената, която оставаше сама в живота. И тази история изпъкна в съзнанието ми с такава сила, че започнах да я виждам като нещо действително. В този миг положиха мъртвеца в гроба и почнаха да хвърлят върху него буци пръст. Внезапно аз избухнах в плач, плач до истерия. Аз не плачех за мъртвеца, а плачех под впечатление на историята, която си бех съчинил и която ми действуваше вече като факт. Другарите ми почнаха да ми се подсмиват, но аз не можех да съдържа плача си.“

Повишената емоционалност и буйното въображение се съединяват у юношата с някакво ненаситно желание да види нещо повече от това, което вижда. „Аз съм чувствувал в истинския смисъл на думата зрителен глад, решителен глад — заявява писателят. — Може би за това е допринасяло и моето късогледство. У мене винаги е имало желание да виждам повече. Това желание е растело с годините. И тъкмо с това желание да видя нещо повече от околния свет си обяснявам, че през тези години много често страдах от халюцинации. Аз съм напрегал много зрението си. Не ми стигаше това, което виждах, и в напрежението си съм виждал понекога повече от реално съществуващото.“

Талев си спомня такъв случай: през 1913—14 г. бил за кратко време ученик в сръбската гимназия в Битоля и живеел в едно общежитие. Пансионът бил стара сграда. Спели по трима четирима души в стая. Една вечер се събрали другари, поговорили си по-дълго и оставили да си подготвят уроците рано сутринта. Събудил ги още в тъмно един от другарите. Всички станали и отишли да се мият на бунара, който бил някъде по-далеч в двора. Само един (Манев) останал в леглото. Върнали се от бунара. Талев бил без очила. Погледнал в стаята и видял до леглото на Манев седнал стар човек с нощница и сетре. „Уплаших се много — разказва Талев, — извиках „Петре, и ти ли си станал!“ В същия миг човекът изчезна и на стола видех само струпани дрехите на Манев.“

Все по това време Талев се увлича в астрономията. Деверът на сестра му Петър Миников имал голяма библиотека, от която писателят ползвал и някои популярни книги върху астрономията. „Понекога у мене се разгаряше необикновено силно желание да видя всемира. И ето че пред погледа ми се появяваха огромни пространства, звезди, чудни светове. Водеше ме не мисълта да стигна до некакво научно познание, а желанието да я и д я по-нататък и по-нататък. Изпадал съм в странни състояния. Горещи вълни ме заливаха. Желанието да „видя“ недостъпното за нашия поглед беше по-силно от всичко.“

Запитвам Талев дали този негов стремеж не е произтичал от някаква склонност към мистицизъм. „Напротив — отговаря спокойно писателят — аз съм чужд на всека мистика и метафизика. Дори когато в отделни моменти от живота си съм потъвал в некакви неясни състояния, винаги съм се стремил с всички сили да излеза на светлина. През време на тези мои занимания с огромния непознат свет на вселената аз никога не съм се откъсвал от реалния свет, в който живеех. Аз дирех да си изясня нещата, а не да потъна в тях, за да се изгубя. С това не искам да кажа, че съм чужд на всеки екстаз. Напротив и сега като излеза нощем сред природата и наблюдавам този огромен звезден мир над мене, тази велика хармония, аз съм изпадал неведнаж в състояния може би сродни на един религиозен екстаз. Същото чувство изпитвам, когато слушам музиката на Бетховен. Хармонията е за мене висш принцип на живота. Стремежът към хармония е любов, градеж, творческо начало. Над него поставям само стремежа към свобода. . .“

През тези години, когато другарската среда оказва решително въздействие върху градежа на неговата личност, Талев не се откъсва и от дълбоката човешка дружба със собствената си майка. Същевременно душевният живот на бъдещия писател се обогатява с нови чувства на зараждащата се младост.

„През тези години — разказва Талев — двамата ми братя не бежа в къщи. В големата къща останахме сами с майка ми. Тогава сме водили с нея интересни разговори, които също ще предам в един от бъдещите си романи. Може би тази дружба с майка ми, която не беше само майка, а другар, е определила изобщо отношението ми към жената. Много съм обичал да дружа още като дете с момичета. Изпитвах особено чувство. Атмосферата им ми беше приятна. Привличаше ме зараждащата се хубост в тях. Ането Жежковска имаше например много хубав цвет на лицето — нежен, бел. Чудно ми беше как момчетата можеха да бъдат груби към тях. Разказите ми „Великен“ и „Дъжд“ съдържат почти действителни случки от тези детски възвращения. Интересни ми бежа гласовете на момчетата. Заслушвах се в разговорите им. В тях имаше нещо меко и мелодично.“

Много ми са скъпи и чисти чувствата, които съм изпитвал и по-късно към жената. Помня първото момиче, което спре погледа ми. Беше едно мъничко, нежно момиченце, все се усмихваше. Живееше в друга махала. Аз изпитах за пръв път некакво странно чувство на покровителство. Ицето, моят враг от онези години, веднага забелеза и стана драматична битка. . .“

В погледа, в гласа на писателя затрептяват меки, топли акценти. Думите му едва се докосват до действително преживяното. Спира се и се заглежда в казаното. Една малка гънка се отваря към най интимното и съкровено чувство в човешката душа, готова всеки миг да се затвори отново.

— Впрочем — спира се той — това не засяга нашата тема, нали?

— Ако смятате, че то няма нищо общо с творчеството Ви, разбира се, не я засяга — отговарям му аз.

Талев се колебае един миг. Но с присъщата си искреност и стремеж към правда той добавя:

— Не, има много общо. В много срещи с читателите се е повдигал въпросът за моето отношение към женските образи в романите ми. Аз действително имам чувство на адмирация към жената. Ще се върна пак към майка си. Може би тя е създала у мене

това отношение. Дружбата ми с жената винаги ме е радвала — не само във връзки които са се задълбочавали в некакво любовно чувство. Аз съм се отнасял към жената като към приятел. Винаги, когато съм чувал хули срещу жена, са ме възмущавали. Засегало се е моето чувство за справедливост. Жената внася топлота, внася сърдечност в живота. Където влиза жена, влиза един чист полъх. Когато например Дона в романа ми „Илинден“ присъствува между четата на поляната, ако сте забележали, езикът на четниците става друг. Това е пример за моето лично отношение към жената. Не че не съм срещал жени, които са ме разочаровали. Аз съм виждал в отделни случаи жената в нейната най-низка същност, но винаги съм дирил и у нея човека. Аз сметам, че мъжът и жената са еднакво необходими един на друг като части от една голема хармония и затуй онова, което се нарича любов, е толкова големо, едва ли не обхващащо целия живот. Затуй то ражда живота.

Всека моя връзка с жена е запазила у мене нещо дълбоко и чисто. . . Помня първото по-очертано чувство. Беше тъкмо през тези години в Прилеп. Чувствувах се вече наистина влюбен в една млада сръбкиня. Беше хубава дружба. Имаше много трогателна, младенческа нежност в нея. — Може би по-скоро проява на развиваща се младост. Баща ѝ беше фанатик сърбин. Тя също беше добра сръбкиня. Този въпрос се сложи между нас. „Аз съм социалист и не държа, че си сръбкиня“ — спомням си, че я уверявах аз. Майка ѝ беше много набожна. Случи се некакво чудо. Един зюмбюл, който тя поставила на иконата, се разцъфтел отново. Момичето ме запита един ден „Ами ти верваш ли в бога?“ Разбира се, аз бех особено горд със своя атеизъм. . . Тогава дойде войната. Дойде разделата. Тя требваше да замине нанекъде със семейството си. Вечерта тръгнах на последна среща с риск на живота си. Но не можах да я видя. . .

По-късно в Скопие пак ми се мерна един такъв хубав образ, но беше вече съвсем накрай, преди заминаването ми. Като мираж само. . . Изчезна. Това ще бъде много хубав рисунък в бъдещите ми спомени, едно едва уловимо чувство, което може би некога ще се опитам да опиша. . .“

В стаята беше станало съвсем тихо. Талев продължаваше да говори с мек, беззвучен глас. Слушах със затворен бележник. Има неща, които само художникът може да остави на хартията. И през неговите думи аз виждах Катерина, Ния, Божана Бенкова, Стойна Нунева — всички онези прекрасни образи на девойки от творчеството на писателя, окръжени със същата мека копнежна атмосфера, която разпръсваше наоколо и сега неговият разказ. Стаята се изпълваше с дъха на нещо красиво и невъзвратимо. А може би то беше само едва уловимият аромат на розата, която единствена блестеше върху работната маса на писателя в ярка, чиста белота сред матовата светлина на късния следобед.

В края на тези години в Прилеп Талев има и друга една среща, която заляга дълбоко в спомена му. Прилеп по това време е непосредствен тил на фронта. Настъпват глад, лишения, тревоги. „Видехме доста от чернилото на войната. — Изразът на писателя става сериозен. Чертите се изострят и около устата се появява бледен кръг. — В някои разкази в „Завръщане“ (като например в „Търпеж“) съм предал непосредствени спомени от онова време. Но и аз, както и всички около мене, въпреки глада, страданията и лишенията, все още очаквахме разрешението на всички наболели въпроси от войната. Тъкмо тогава се срещнах с един войник — социалист, който квартируваше у мой другар. Той беше пожелал да се види с който по-буден младеж в града. Един ден ме извика на страна и с голема тактичност завърте, завърте разговора към социализма. Беше мургав чвек, с черни очи и черни мустачки. Виждам го съвсем ясно в спомена си. Той започна да ми говори за социализма. Аз, разбира се, веднага изказах възраженията си: „Войната. . . Македония ще бъде свободна“. Срещнахме се един два пъти с него. Не можа да ми повлияе решително, но некак ме смути.“

През късна есен на 1916 година Талев пристига в Скопие, за да продължи образованието си в Скопската смесена гимназия. „В Скопие не се чувствуваше така войната — разказва той. — Там духовният живот беше беден. В гимназията влезох доста късно след като беха започнали вече занятията.“

Учителят по литература Хаджииванов оставя у писателя спомен на интересен и задълбочен преподавател. „Беше винаги малко намръщен. Като виде нов ученик в класа, веднага ме вдигна. „Излез на дъската. Вземи тебешира!“ — каза той сърдито. Започна да ми диктува доста дълъг текст. Написал съм го правилно. „Много добре!“ — каза учителят вече с друг тон. Упоритото четене, работата ми в Прилеп през последните години не беха отишли напразно. Скоро аз му приготвих и друга изненада. Започнахме да разглеждаме по теория на прозата и поезията „Под игото“. „Кой го е чел?“ — запитва учителят. Доста много ученици вдигнаха ръка. Последва втори въпрос „Кой го помни добре?“ „Няколко ученика вдигнаха ръка, между тях и аз. „Кой може да напише характеристика на главните герои?“ След този трети въпрос всички се умълчаха. Тогава аз вдигнах решително ръка.

Следния час още с влизането си учителят ме вдигна да прочета характеристиката. Като добър педагог, изглежда, той вече следеше развитието ми. Домашната ми работа му хареса много. Това беше и първото ми поощрение в литературата.“

Това поощрение не закъснява да даде плод. В началото на 1917 г. Талев пише първия си разказ. „За пръв път у мене се появи желание да печатам. Тогава в Скопие излизаше вестник „Родина“ на Георги Баждаров. Искаше ми се да дам разказа в този вестник, но как да отида при Баждаров? Моето стеснение беше характерно за тогавашното ни отношение към редактори и редакции. Те бежа за нас нещо много високо и ние не смеехме да се натрапим на вниманието им. Един мой другар взе разказа и го занесе. Баждаров казал само, че ще го прегледа. Затекоха дни на вътрешна тревога. Некаква болка се беше загнездила у мене: какво ли ще стане с разказа? Надвечер седя с един другар, а умът ми все там. Беха минали вече няколко дни. Още помня, че беше ранна пролет. Изведнаж виждам, че през двора тича другаря ми, който занесе разказа в редакцията, и високо размахва току що излезлия брой на вестник „Родина.“

Талев си спомняше, че този пръв публикуван разказ бил поместен като подлистник във в. „Родина“, че в него се разказвало за бойното поле и че бил силно под влияние на Вазов. Сам той нямаше точни данни нито за заглавието, нито за броя на вестника.

При проверка се оказа, че в брой 283, г. II от 12 март 1917 г. на в. „Родина“ като подлистник на 1 и 2 стр. е отпечатан разказът на Димитър Талев „В очакване“. Означена е и датата на написването на разказа „град Прилеп, Бъдни вечер 1917 год.“. Навярно разказът е бил написан през Коледната ваканция, която Талев е прекарал в родния си град Прилеп — нещо, което се потвърди в следващия разговор с писателя. Сюжетът действително е взет от войната. Целият разказ е написан под непосредственото влияние на разказа „Иде ли?“ от Иван Вазов. Герой на този първи публикуван разказ е простата майка от народа баба Ана, която очаква срещу Коледа да се върне от фронта единственият ѝ син:

„Тя чака. Отдавна мръкна. Вън виелица вис. Трепка лампата и сенките, които правят, играят по сената. Огънят пръщи. Полунощ преваля. Огънят загасва, едва мъждее. Майката умислена се е загледала в лика на божията майка, която разперила ръце за благослов, галовно гледа на своя син. . .“ Между това авторът пренася действието на бойното поле, гдето умира, ранен в боя, синът. Както в „Иде ли?“ снегът покрива трупа му с бяла покривка.

Преписах най-същественото от първия разказ на Димитър Талев и при следващото ни свикване му прочетох нещо от него. Интересна беше срещата на писателя с тази първа творба точно четиридесет години след нейното написване. Той слушаше внимателно и се радваше, че езикът звучи добре. „И все пак не е много за учудване — добави той. — Тогава съм бил вече почти деветнадесет години, макар че бех все още в пети клас. Учуд-

ващо е само, че съм владеел дотолкова литературния език, без да съм имал системна школка подготовка, а само чрез упорито самообразование. За да имате представа колко закъсняло е било литературното ми развитие, ще ви дам само един пример — започва живо Талев. Очевидно в момента му беше дошла на ум некаква важна подробност. — Наскоро след като отпечатах този първи разказ една ученичка от Скопската гимназия Карагюлева чете реферат върху „Дон Кихот“. До тогава за мене Дон Кихот беше смешен човек, който ме разсмиваше и забавляваше. За пръв път чух, че този роман има и друго, скрито съдържание: Карагюлева спомена, че Хайне плакал над него. Това беше за мене интересен момент. Неочакваното откритие ме занимава дълго време. То беше първата решителна стъпка към задълбочаване в книгата. Разбрах, че книгата може да крие неподозирани неща. Бил съм вече на деветнадесет години, когато съм направил това внезапно откритие. Оттам нататък започнах да пристъпвам другояче към книгата, да търся в нея, да прониквам в нея. Тогава все още не си поставях въпроса, който по-късно стана за мене особено съществен — как се прави книгата.“

Наскоро обаче образованието на младежа е отново прекъснато. Още преди края на учебната година в гимназията се получава телеграма да замине веднага за Прилеп. Там той узнава, че е мобилизиран и трябва да отпътува за София „Отначало — разказва Талев — изпитах голямо радостно възбуждение, че ще бъда български войник, че ще стоя на пост с пушка в ръка. После дойде и обратната страна: въшките, лошата храна, лошото отношение на фелдфебелите. Спомням си как настръхнах като мъниче срещу великан, когато фелдфебелът Банов ме напсува на майка. Фелдфебелът се стресна. Не очакваше такава съпротива. Това беше загубено време за мене — заключаваше Талев, но веднага добавя: — И все пак не беше съвсем безплодно. В казармата прочетох за пръв път „Война и мир“. В същия полк имаше един прилепчанин музикант, у когото видях книгата. Аз вече знаех какво представлява Толстой, бех чел нещичко от него в Солун. Смътно ми се мерка, че в Прилеп съм чел също нещо от него, струва ми се „Казаци“. В Прилеп, както казах, имаше възпитаници на Цариградската семинария, които ми говореха за неговата нова религия. Философът Толстой обаче не ми харесваше. Измолих аз „Война и мир“ от моя съгражданин. Престорих се на болен и в няколко дни при денонощно четене жадно погълнах целия роман. Порази ме. Много пъти след това съм го чел и нищо не можа да го надмине. За мене той остава най-големата творба от своя род.

— Как сте чели тогава „Война и мир“ — запитвам го аз — като обикновен читател, или като писател, който дири в него насоки за собствената си творческа дейност?

— Дълго време аз съм чел само като жаден читател. Чел съм няколко пъти „Война и мир“ със същата бих казал безхитростност на обикновения читател. Дълги години съм се приближавал към произведенията съвсем непосредствено. Едва по-късно като студент в София започнах да се заглеждам в книгата, да видя как е направена, да я преценявам като писател, който сам дири пътя си. И тогава именно настъпи разочарование от много автори — пояснява Талев. — Така стана с Цвайг. Разбрах, че неговите чисто белетристични творби са правени, съчинени. Друг е въпросът с биографичните му романи, които имат по-голяма стойност. . . Но от „Война и мир“ аз не се разочаровах. Този роман е стоял винаги на масата ми и аз съм могъл всеки момент да го разгърна тъй, където ми попадне, и да се захчета с дълбок интерес. Даже и сега бих се нахвърлил на него със същата жажда.

— Бих искала да свържем с Толстой отношението Ви и към други руски писатели — бързам да запитам аз, защото Талев веднага се връща към основната нишка на разговора. Удивителна е при него логическата връзка на мисълта. Той винаги бърза да свърже временно изпуснатия основен въпрос. Никога не се загубва в новоизникналите странични проблеми, към които временно се отклонява разговорът. Чувствува се майсторът на голямата композиция, свикнал да държи здраво основната нишка на разказа, да гради непрекъснато нагоре, дори и когато разширява в нови детайли.

— Аз съм от онова поколение, — подема Талев отговора на поставения въпрос — което живееше с руската литература, даже изключително с нея. Освен с Толстой твърде много съм се занимавал с Достоевски. Имаше дори един период, когато Достоевски като че ли измести у мене Толстой. Въздействието му върху мене беше толкова силно, че аз съм търсил в живота героите му. Търсил съм Соня и Мармеладов и съм изпадал в много неприятни положения при тези търсения. Спомням си една вечер в некаква кръчма на некогашната улица „Мария Луиза“ видех един старец, който ми заприлича на герой на Достоевски. Стеснителен по природа какъвто си бех, аз все пак намерих смелост да се доближа до него. Некоя и друга чашка повече са подсилили куража ми. Към 2 часа след полунощ напуснахме кръчмата и излезохме навън. Въоръжих се с още повече кураж и направих още една стъпка. Искях да видя къде и как живее, да почувствувам атмосферата му. Направих опит да ме приеме в къщи. Кой знае какво си помисли за мене този старец — може би ме сметна за некакъв съблазнител, ако е имал дъщери, или що ли, не знам, — но така се озъби, че аз побързах да се отдалеча.

Постепенно обаче разбрах — продължава Талев, — че Достоевски ме е въвеждал в заблуждение, че животът в големата си същност не е животът от романите на Достоевски. Има нещо, което решително не ми харесва у него — той търси изключителното, онова, което може да ни порази, бих казал, сензационното. Достоевски не дири типичното, а събира черни краски и създава нещо като криминалистика на духовния свет на човека.“

В друг разговор, когато се докоснахме до собствения стремеж на писателя да се рови в дълбините на човешката душа и потърсихме сравнение с Достоевски, Талев веднага реагира твърде възбудено: „Но аз не държа да слисам читателя, да го изненадам. Искам само да му покажа — виж, докъде може да достигне човекът. У мене над всичко остава все пак човешкото у човека, защото аз обичам и вервам в човека. Може би сам Достоевски е живел в такова чернило, може би и болестта да е допринесла за това, но аз отричам начина, по който той гледа на човека. Наистина той е голем художник и по своему човеколюбец. Но пътят до това човеколюбие минава през много чернило, което остава в душата на читателя. Аз искам да разкрия човека и да вдъхна вера и обич в човека. Колкото и да съм се сблъсквал с низостта, не мога да убия верата си в човека. Аз твърдо вервам например, че светлото, доброто е преобладаваща сила в живота. И това не е некаква фикция. Срещал съм хора, които решително са подкрепили верата ми в човека. От онзи миг, в който тази моя вера би била убита, аз не бих могъл да напиша нито един ред.“

Талев изрича тези думи съвсем просто, без никакъв патос. Само по средата на челото между веждите му се очертава дълбока бразда и в погледа му се долавят бързо минаващи сенки. Неволно човек чувства: тази спокойна увереност е завоювана след тежки вътрешни бури, след много преживени горчиви изпитания, нещо от което се беше утаило в душата на писателя. Един въпрос — и може би тези дълбоки гънки биха се разтворили, за да се излее тяхното съдържание също така просто и искрено в една изповед. Но, кой знае защо, въпросът не се изрича и след известна пауза, пълна е някакво странно напрежение, аз се опитвам да отвърна разговора в друга насока.

— А какво е отношението ви към Тургенев?

— Тургенев? — гласът на писателя добива отново рязка металическа отсеченост. — Той много ме е вълнувал особено с женските си образи. Жените у него, любовното чувство са ме интересували твърде много като писател. Той е укрепвал моето убеждение, че жената по своята природа е по-благородна. Разбира се, Тургенев ми е въздействувал особено силно и с „Навечерието“, с образа на Инсаров. „Навечерието“ бех чел още в Прилеп.

Талев познава и Гончаров, но в романа му „Обломов“ намира нещо пресилено. „Голем талант, но — подчертава Талев, — липсва онова, което ценя високо в изкуството — мерката. Може да бъде остро до кръв, но все пак писателят трябва да спазва мерката.

Как съм тръгнал над страници от онзи момент в „Железният светилник“, в който е описана смъртта на Катето. Една малка стъпка по-нататък и Султана би станала престъпник. Тук трябва писателят да има строго чувство за мерка.

— А какво представлява според вас мярката на писателя — запитвам го аз — резултат на разсъдъчен процес или някакво неясно чувство?

— Мерката е рожба на устата на писателя, а в него участвуват и интелектът и чувството. Целото ти същество е в некакво напрежение. В това състояние нема нищо тайнствено, но то все пак е неизяснено състояние. Един добър читател също може да има тънко разбиране за нещата, може дори да учуди човека. Но онова, което кара писателя да разгърне един сложен психологически момент до страхотни дълбочини и в един миг да каже — „до тук и повече нито стъпка!“ — това не е само разсъдъкът, а едно особено състояние. Сам изпитваш дори страх докде ще стигнеш и в един миг знаеш, че трябва да спреш. Не искам да кажа — Талев подчертава в тона си всяка дума, — че това е некакво състояние на унес, на самозабрава. Напротив, в този момент всичките ти сили — разсъдък, чувство, воля — са мобилизирани до крайна степен.

— „Усетът“ не се ли гради до голяма степен от познанието, добито чрез задълбочаване в творството на големите писатели и от опита в собствената творческа практика?

— До голяма степен участвуват и тези два момента — отбелязва Талев. — В това отношение аз дължа най-много на Толстой. Толстой ме е научил, че е много важно как ще почнеш книгата. Той ме е научил, че разказът трябва да бъде интересен, разнообразен. Една от най-важните задачи е да въведеш читателя в епохата. Хората и случките трябва да са характерни за времето. От Толстой аз научих много и за мерката на писателя. Аз съм го проучвал от тази страна. От него съм добил и мерката за важната подробност, научил съм кое трябва да се каже и кое не. Разбрал съм и нещо особено важно — да запазиш в творбата непосредствения живот, а не да го умъртвиш в литература. Като съм чел например разказа на Толстой „Платномерът“ аз съм усещал мириса на коне, на обор, толкова силно е съумел да ни даде авторът усещането на непосредствения живот. Мерката на писателя му дава възможност да знае как трябва да постигне това — защото въпросът не се отнася до преразказване на живота — тогава той може да бъде умъртвен, а до художествено пресъздаване на живота. Големите писатели на световната литература владеят в най-висока степен тази художествена мерка.

— Познавате ли добре Балзак?

— До колкото е възможно да опознаеш един автор в преводи. Занимавал ме е неговият интерес към човека. Но у него подробностите понекога удават същественото. Всичко за него е важно, всичко е интересно. Нищо чудно, че разказът му става уморителен. Повече ми е разкривал майсторството на художника Мопасан.

Изобщо при всеки писател съм си поставял сериозно въпроса „Как е направено това?“, опитвал съм се да следвам пътя на неговите творчески търсения, защото съм убеден, че зад всеко изкуство има и техника. Това ми стана особено ясно при Стефан Цвайг. Той е писател, у когото чувстваваш, че културата, знанието му го е направило да може да създаде един разказ. Разбира се, това прозрение вече ме охлади към него, но от друга страна то ми показва, че един писател не бива да пренебрегва и занемарява интелектуалния си багаж. Писател без такъв багаж не може да има развитие.

— Но ние спряхме някъде на сред път с вашето собствено развитие — подхвърлям шеговито аз, за да свържа прекъснатата нишка. — И тъй времето от казармата за Вас не е било съвсем загубено благодарение на първата решителна за по-натъшния Ви път среща с „Война и мир“.

— Между това войната вече отиваше към своя край, — продължава Талев. — Към края на военната си служба се запознах с Тодор Димитров, брат на Георги Димитров. Станахме с него много близки. Беше много добро момче. Канеше ме у тях на улица „Опълченска“. Бил съм гост на трапезата им. Когато вече се очертаваше катастрофата, Тодор Димитров допринесе много да не я възприема като гибел за моя народ. Опит-

веше се да ми обясни събитията марксистически. Това беше нов момент от срещата ми със социализма. Аз не бех готов да го възприема напълно. Имаше много индивидуалистични напластявания, които ми пречеха.

През есента на 1918 г. вече двадесетгодишен Талев продължава образованието си в Стара Загора като ученик в шести клас. „Беше една гладна година за мене — спомня си писателят — и за много такива като мене захвърлени далеч от бащин дом и близки.“

Талев разказва как продал цялата си библиотека, за да могат той и приятелят му да си купят по една порция кисело мляко. През това време той живее с мисълта „трябва да пиша“, но не пише нищо. С благодарност си спомня само за учителя си по психология Страшимир Димитров, който се заема с него, възлага му реферати, учи го как да използва научна литература. „И пак моята стеснителност — говори Талев — можех повече да науча от този твърде благосклонен към мене преподавател, но само отбегвах, все гледах да си стоя настрана.“

Най-сетне системният глад така изтощава организма му, че го пущат две седмици преди завършване на учебната година да си замине. Талев отива при брат си Георги в село Секирник. „Самото село се намира на шосето между Петрич и Струмица. На среща е планината Беласица — спомня си Талев — с историческите места за Самуил. Сега, като работя над романа си за Самуил, аз съм непрекъснато там. И това е голямо удобство — когато можеш да подкрепиш въображението си с елементи от действителността.“

В Секирник обаче Талев се заразява от малария, която изтощава силите му. Когато през есента се връща отново в Стара Загора, за да запише предпоследния клас на гимназията, той е вече сянка от човек. Скоро разбира, че ако не се върне в Прилеп, с оскъдните средства, които получава всеки месец от брат си, ще загине. През 1920 г. той завършва сръбска гимназия в Битоля.

Един семестър Талев прекарва в Загребския университет като студент по медицина, но чувства, че призванието му не е там. През следващия пролетен семестър на 1921 г. той е вече в Виена, гдето записва философския факултет. Там посещава между другото лекциите на египтолога проф. Весели, който чете върху папирусите. Главното му занимание остава обаче немски език. Талев го изучава с голямо усърдие. Той си спомня дори два стиха от тогавашния си превод на „Песента на Миньон“ от Гьоте

Помниш ли тоз край,
лимони где цъфтят...

Във Виена Талев се сближава с Мануш Стаменов, медик, почти 10—12 години по-възрастен от него, „Стаменов беше интересна личност, — говори писателят, — героичен, смел, осъждан на смърт като революционер, с големи интереси към литературата.“

„Ти трябва да напишеш нещо голямо за Македония“ — казва Стаменов веднъж на Талев и тези думи стават съдба за целия бъдещ път на писателя. Отначало тази мисъл само ме стопляше от време на време — разказва Талев. — Мине и отmine. Не смеех дори да я задържа. Но вече всичко, което чух, всичко, което четех, отиваше все там, в това кътче на душата ми.“

Така се ражда основната тема на писателя, около която вече съзнателно се съсредоточават всички негови усилия, за осъществяването на която той се бори в продължение на повече от четвърт век. Сам той я свързва с изключителното въздействие върху него на другаря Мануш Стаменов, за когото е запазил възторжен спомен.

— А не мислите ли — питам аз, — че тази тема се е родила от цялото Ви развитие, като плод на всичко преживяно, почувствувано, премислено до тогава?

Талев се замисля и след известна пауза добавя:

— Вие имате право. Човек винаги е свикнал да дири причините и за доброто и за лошото повече във от себе си. А те са винаги и вътре в нас. Всъщност аз не можах да имам друга тема.

През септември 1921 г. Талев напуска Виена на път за България. „Спомням си, че пристигнах на българска земя в деня, в който умре Вазов. Като слезох на пристанището в Лом, узнах, че е починал Вазов.“

Тук според думите на писателя завършва един определен период от живота и развитието му: „Завършиха годините на скитничество, на палеца жажда и неизвестност, на тъмно, несъзнателно брожение.“

От целия вътрешен кипнеж, от всички тези години на неспокойно скитничество вече се създава една здрава вътрешна опора: идеята да напише голяма книга за Македония. „Аз чувствувах, че още не съм подготвен за тази задача. Всичко разпокъсано, откъслечно, което бях получил тук-там по различни гимназии и университети, не беше достатъчно. Макар че бях чел много, съзнавах, че духовният ми багаж е още твърде беден. Не стигаше може би и житейският опит. Мирогледът ми представляваше хаос от най-противоречиви идеи. Имаше само едно нещо, което беше реалната основа на тези смели мечти — синовната ми любов към Македония.“

Колко верен поглед има за собственото си развитие Талев ми стана ясно, когато познавах вече целия му жизнен път. Тук действително се оказа водораздел. От тук нататък всичко е подчинено на неговите съзнателни творчески търсения. Друго става отношението му към литературата и към живота. Талев е вече писателят, който съзнателно пристъпва към тях, за да използва всичко придобито в своя творчески растеж. Затова от тук нататък бяхме принудени да поставим нова задача на нашата анкета, в центъра на която вече заставаше творческият процес у писателя Димитър Талев. Разбира се, творческата личност не спира тук развитието си. Напротив, тъкмо през следващите години, в творческите усилия то показва много по-драматични темпове. Но в цялото това развитие има вече една обединяваща цел — осъществяването на голямата задача, която стои неотстъпно пред погледа на писателя.

Пътят на Талев оттук нататък е път на писателя. През трилогията от романи „Усилни години“, през някои опити в драмата и няколко тома разкази този път изменя продължителни творчески търсения, за да стигне до големите романи от последните години „Железният светилник“, „Преспанските камбани“, „Илинден“. Същевременно той води през дълбоки мирогледни противоречия към вътрешно изясняване, през съзнателно школуване у другите — към създаване на собствена творческа физиономия.

Писателят Димитър Талев се ражда в онзи миг, когато вече намира темата си, творецът — когато успява да я осъществи. Пътят между тях бележи основните моменти на творческото му развитие, което застава във фокуса на по-нататъшните ни изследвания.



СТРАНИЦА ОТ ЖИВОТА НА ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ

Във връзка със статията си за Димчо Дебелянов, като преглеждах папката си с материали и бележки за него, в една тетрадка намерих преписи на интересни документи. Те се отнасят до един момент от живота на поета през 1909 г., когато той е бил назначен за временен стенограф в Народното събрание и след 22 дена уволнен.

Известно е, че Димчо Дебелянов е бил добър стенограф. Стенографията той е изпълнявал не само при работата си като писател — с нея той си е служил и да прибави нещо към крайно оскъдните си доходи. Започнал е да я изучава още като ученик. В зрелостната ведомост, съставена при свършването на гимназиалния курс в Първа мъжка гимназия през 1906 година, успехът му по стенография е много добър (5). Прави впечатление обаче, че е изучавал този предмет само една година — в шести клас, когато го повтаря в София.¹ Вероятно после е продължил сам и е постигнал големи успехи. „Неговият стенограм — подобно на поезията му — пише Георги Клисаров — е изискан, строен, с характерни индивидуалности. Интересни са, от стенографско гледище, индивидуалните съкращения, които си изработва сам той. Едно проучване на парламентарните стенограми на Д. Дебелянов представлява голям стенографски интерес.“²

Трябва да се съжالياва, че от стенографските записи на стихотворенията му са запазени (или поне са открити досега) само няколко, които др. Клисаров е разчел и обнародвал в цитираната статия. Те представят откъси от стихотворения. Датите не са отбелязани, но според автора на статията, това ще са различни редакции на първи Димчови работи. Че поетът не ги е харесвал, личи от това, че през три от шестте стенограми е написал с обикновени букви: „глупости“.

Димчо Дебелянов е бил стенограф в Народното събрание, в Столичния градски съвет, а сигурно е стенографирал и другаде.

Преписите на документите, за които става дума, съм правил преди 14 години и бях ги забравил. За съжаление — като никога — съм пропуснал да отбележа къде съм намерил оригиналите. В същата тетрадка, дето са те, веднага след тях идат преписи на две Димчови писма — сега вече обнародвани. За оригиналите на тия писма съм отбелязал, че се намират в музея в Копривщица, който посетих през 1943 г. Това ме навежда на предположението, че може би там са оригиналите и на тия документи. А може би са и в архивата на Народното събрание.

На 10 октомври 1909 год., когато се явява на конкурса за „временни камерни стенографи“, Димчо Дебелянов работил като коректор във в. „Ден“. А може би и като репортьор. Защото — както разказва Христо Цанков-Дерижан — Дебелянов му бил представен като „начинаещ репортьор на в. „Ден“³ Дерижан не съобщава, кога е било това. Но едно писмо от 30 октомври 1909 год. Димчо Дебелянов завършва с фразата: „И аз не бих стоял в София, особено сега в този „океан“ от кал и рапортьорско безгалошие“.

¹ Вж. изпитната ведомост в статията „Из ученическия живот на Димчо Дебелянов“. — „Изкуство и критика“, г. IV, кн. 8, октомври 1941 г., стр. 55.

² Стенографията в литературата. — „Стенографски преглед“, г. III, бр. 1-2, опр. 1935, стр. 4.

³ Владимир Русалиев. Бездомник в нощта, 1946, стр. 151.

(к. м.)¹. Очевидно, той е бил репортьор тъкмо в тоя период — от 10 октомври 1909 год. — за който се отнасят и документите, които печатаме тук. Дерижан разказва нататък, че репортьорството не харесало на Димчо. Той си оставал „стеснителен и свит“, не можел да „издържи репортьорската натрапчивост“, не искал да тича по разни министерства за новини — отказал се наскоро от репортьорството и си останал коректор в „Ден“.²

Вероятно като репортьор на в. „Ден“ е правил той препис от речта на министър-председателя Малинов — за което се говори в „Докладната записка“ на стенографа Василиев (№ 3) и „Доклада“ на началника на стенографското бюро (№ 4).

Всекидневният вестник „Ден“ минавал за „независим обществен орган“. Още от началото — основан е през ноември 1903 год. — той проявява известни демократични тенденции. В него се води смела борба против личния режим на Фердинанд. Най-остри статии против своеволията и беззаконията на тоя агент на немския империализъм у нас са написани в колоните на „Ден“ от Ст. Михайловски и Антон Страшимиров, постоянни негови сътрудници в първите години на вестника. Михайловски пише редовно в него и през 1909 година — против моралната и обществено-политическа корупция и пак против произволите на монарха, станал вече „цар“. В тоя вестник Михайловски печата извадки от своя сатиричен „Людокос“.

В „Ден“ са изобличавани най-често „царските демократи“, които по това време са на власт и стават послушни оръдия на Фердинанд.

В началото на ноември в Народното събрание се разисква по отговора на тронното слово. Понеже опозицията остро критикува правителството на демократите, които изобличава и в произволи, и в дълна измяна на демокрацията, — един депутат от правителствените предлага да се прекратят дебатите, тъй като са се изказали повече от седем души. Опозицията, всички представители на която не са се били изказали, протестира. Министър-председателят Малинов се мъчи да оправдае предложението, подкрепя го и то се приема — дебатите се прекратяват. В. „Ден“ протестира също така против това. Той повтаря своя протест после в специално антрефиле, за което е искал вероятно да знае точно изказването („речта“) на министър-председателя. С тая цел ще да е отишел Димчо Дебелянов да провери стенографските записи.

От проверката, която направих по Дневниците на Народното събрание, се оказва, че съществена разлика в изказването на Малинов няма между записаното от стенографите и обнародваното във вестник „Ден“. Но вестникът е искал да бъде сигурен в точността на казаното. А може би е имало и още нещо — тъй като в „Доклада“ (№ 4) се говори за някакви „оригинални книжа“, цитирани в Събранието, от които Дебелянов вземал преписи. Какви са те, не може да се открие. Всеки случай председателят на Народното събрание е видял в лицето на Дебелянов човек, който би могъл сега — или в бъдеще — да изнесе изобличителни за правителството факти, и затова го уволнява веднага, още на другия ден, „в интерес на службата“.

★

1

ПРОТОКОЛИ

Комисията, натоварена с заповед № 86 от 6 октомври 1909 г., произведе на 10 октомври конкурса за временни камерни стенографи. За диктат зе, няколко минути преди започване на конкурса, откъслек от речта на народния представител г. Д-р С. Данев, поместена на стр. 10—12 от дневниците на XIV ОНС I РС 1909 г. Диктува председателят на комисията, с нарастваща бързина, първите 5 минути от 100—110 думи, а вторите 5 минути

¹ Мария Дебелянова-Григорова. Димчо Дебелянов 85.

² Владимир Русалиев. Бездомник в нощта, 1946, стр. 156

115 думи в минута. Предадох работата 16 конкуренти. След строга оценка на работата им, отбелязана върху всяка, комисията намери, че шестима, а именно: А. Васков, А. Букурещлиев, Д. Иванов, Д. Дебелинов, М. Цонковски и А. Дончев могат да бъдат временни камерни стенографи.

Останалите Д. Милушев, Б. Райков, Д. Ханджиев, Л. Петров, Е. Стамов, С. Димитров, А. Хайрабедиян, К. Куманов, Б. Стефанов и А. Терзийски не представиха удовлетворителна работа.

Настоящият протокол е придружен с заявленията и работата на конкурентите.
София, 12 октомври 1909 г.

ПРЕДСЕДАТЕЛ: (п) Т. Гълъбов
КОМИСИЯ: (п) Д. Антонов
ЧЛЕНОВЕ: (т) Ив. Василев

2

ХІV-то Обикновено Народно събрание

ЗАПОВЕД

№ 106

София, 14 октомври 1909 година

Назначавам за временни камерни стенографи-преводчици издържалите конкурса: А. Васков, А. Букурещлиев, Д. Иванов, Д. Дебелинов, М. Цонковски, А. Дончев с възнаграждение по (б) шест лева за всяка изработена смяна.

ПРЕДСЕДАТЕЛ: (п) Хр. П. Славейков

3

До Господина Началника
на Стенографското бюро

ДОКЛАДНА ЗАПИСКА

от Васил Ив. Василиев, стенограф

Уважаеми Господин Началник,

Имам чест да Ви съобща следното. Днес преди обед, като отидох в стаята на стенографите-дешифратори, забелязах временния стенограф Д. Дебелинов да снима препис от речта на г. министър-председателя, произнесена по повод предложението за прекращение на дебатите по отговора на тронното слово, навярно за да си послужи с този препис като кореспондент на един от столичните вестници. Знаейки, че това е запретиено, понеже Стенографското бюро не е бюро на пресата, аз, както и г. Велев, и г. Сариев, па и други стенографи направихме нужната бележка на Дебелинова. Последният обаче, в обясненията си, като нямаше с какво да оправдае своята постъпка, си позволи да ме наруги и хвърли по мой адрес най-долни обиди в присъствието на всички почти стенографи.

Като Ви съобщавам горното, най-учтиво Ви моля, Господин Началник, да направите потребното, за да се избягват в бюрото такива случки, които, безспорно, пречат за спокойната работа в него.

София, 3 ноември 1909 г.

С отлична почит: (п) В. Ив. Василиев

ДОКЛАД

от Началника на Стенографското бюро.

Уважаеми Господин Председателю,

Като Ви представям докладната записка на постоянния стенограф г. Василиев, чест ми е да Ви доложам, че и аз имах случай да констатирам, че временният стенограф г. Дебелянов е репортьор на някой вестник, и че той е влязъл в бюрото повече от желание да услужва на вестника си, отколкото на бюрото, защото, от една страна, не взима смени редовно, както другите стенографи, а, от друга, взима преписи от оригинални книжа, цитирани в Събранието.

Поради това, моля Ви да уволните от длъжност временен стенограф г. Дебелянова.
София, 4 ноември 1909 г.

НАЧАЛНИК НА СТЕНОГРАФСКОТО БЮРО: (ц) Т. Г ъ л ъ б о в

5

XIV - то Обикновено Народно Събрание

Втора редовна сесия

ЗАПОВЕД

№ 125

София, 4 ноември 1909 год.

Уволнявам от длъжност, в интерес на службата, временния стенограф при Народното събрание Димчо Дебелянов. Уволнението му да се счита от денят на съобщението му.

ПРЕДСЕДАТЕЛ: (г) Хр. П. Славейков

ПРОЧЕТОХ: (п) Д. Дебелянов

С ъ о б щ а в а : ГЕОРГИ ЦАНЕВ

НЕИЗВЕСТНО ПИСМО НА ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ

София, 18. IV. 1915 година

Бързам да ти пиша, малка сестрице, защото след обед ще отида на Драгалевския манастир и ще стоя там и утре целия ден. Бързам да ти пиша и по друга една причина — да се не огорчиш пак и да ми пратиш тежки думи, че не искаш да нахалничиш, да се натрапваш, „ако обичаш пиши“ и т. н. Те не ме сърдят, защото през тях прозира и една голяма чистота и една болезнена нежност, но все пак не мога да ги забравя лесно щом знам че са незаслужени.

Знаеш ли каква прелест ще бъде утре в гората! Ще излезем нагоре по Витоша, ще се катерим по скалите, ще слушаме шума на пролетните води, далече от праха на улицата. Струва ми се че манастиря няма да е Драгалевския, а оня другия, дето ти пишеш, че ще отидеш с децата. Утре аз ще мисля че и ти си някъде наблизо в гората, защото наистина за кого бих могъл да мисля там, дето ще бъде така светло, така тихо, така свободно освен за тебе! Само за тебе!

Пиша ти от същата маса в моята канцелария-гробница, дето често пъти преди декември м. г. се мъдреше сложено до мастилинцата ту стрък бръшлян, откъснат от тебе в Борисовата градина, ту клонка от бор, откъсната на път за „Цар Освободител“... Помниш ли, помниш ли? Аз не помня всичко, защото някои неща нарочно забравих. Сега на масата си аз понякога намирам по някое твое писмо, изпреварило ме, за да ме

зарадва още повече. И сякаш всичко наоколо се радва, че миналото се връща по-често и по-пълно с упоение. А ти си готова да мислиш, че писмата ти не са даже и разнообразие в живота ми и решаваш да се обаждаш много нарядко. Какво да ти кажа. Можеш щом поискаш да правиш каквото обичаш. Можеш и от писмата си да ме лишиш. Тогава за отмъщение аз ще почна да ти пиша всеки ден писма, пълни с протестантски съвети, с „так говорят Кант“ и т. н. и ще знай, че те повече ще те ядосват отколкото ония, в които ти мислиш че те подигравам. Мери, Мери, колко би било хубаво ако можеха хората да ни казват направо всичко каквото чувствуват, да нямаше дори страх един от друг и страха че хората които не могат да живеят без да мърсят другите, ще стъпчат в калта най-хубавите, най-белите цветя. Не си ли страдала и ти от тези хора и то много и много. О, ако нищо не тежеше на душата, ако всичко ставаше в слънчева светлина, каква дивна песен би бил живота. Нали? Аз знай че ме разбираш. Знай. Знай.

Димчо Дебелянов

★

Горното писмо на Димчо Дебелянов бе намерено в Държавната библиотека „Васил Коларов“ в архивния фонд на Иван Кирилов. Макар да не е означено името на адресанта може да се заключи, че е отправено до приятелката на поета Мария К. Връзките между двамата, започнали още в 1914 година, продължават и през 1916 година, когато Дебелянов е вече мобилизиран. (Вж. някои от обнародваните писма, разменени между тях в сб. на Мария Дебелянова-Григорова — Димчо Дебелянов, спомени,¹ писма, документи, 1956, стр. 178—182).

По времето, когато Димчо Дебелянов пише това писмо, той е чиновник във Върховната сметна палата. Принуден да се занимава с работа напълно чужда на духовните му интереси, на целия му поетически свят, Дебелянов се чувствува потиснат и угнетен. Малката, прашна канцелария, „канцелария-гробница“, както сам я нарича, и обкръжаващата го нерадостна обществена действителност, са задущавали жадния за пълноценен човешки живот дух на нежния и талантлив български поет.

Документ за дълбоката неудовлетвореност на Димчо Дебелянов от тогавашния живот, за вътрешния му протест срещу морала и нравите на тогавашното общество е и горното писмо, — което оправдава и обнародването му.

Съобщава: ГЕОРГИ ДИМОВ

Познавах го преди да съм го виждал. Живеех във Видин — крайдунавски град, който се отделяше от полето с грамадна подкова от ровове и насипи, чиито два края опираха плътно в реката. Там, сред обрасналите с трясотин и бучиниш насипи, вечно свърталище на змии и гущери, в дълбогатините, които ни криеха от всеки поглед, ние — членовете на комсомолските кръжоци в гимназията — се събирахме, когато правехме общи срещи на повече кръжоци (за такива общи срещи малките ни ученически квартири бяха и тесни, и опасни). Живо си спомням как на една наша среща кръжочничка-ученичка, като държеше синята си барета в ръка, се изправи веднъж до висока, цъфнала глогова — и, обгърната от нашите очаровани погледи, издекламира с ясен, звънлив глас:

Аз, скитница съм вечна, безстрашна,
вездесъща,
за мен предели няма, прегради аз не знам,
аз нивга не оставям да не сподиха къща,
човек щом в нея влезе — и аз съм вече там.

Аз възвестявам пролет, кат лястовица
ранна,
и аз сама съм пролет, и аз сама съм май,
явя ли се — сърцата запяват ми „осанна!“
Надеждите възкръсват и адът става май.

На слабите аз шепна, че те са легиони,
на силните напомням за славний Валтасар,
за участа фатална на златните корони —
и всъде аз раздухвам искрата на пожар.

Това бяха куплети от Поляновото стихотворение „Идеята“, което ние знаехме наизуст.

В ония години — между Септемврийското въстание от 1923 г. и Априлските събития от 1925 г. — във вече заварената от нас пролетарска литература и литературна критика и в това, което се печаташе в излизащата тогава трудова преса, включително в Бакаловото списание „Нов път“, не ставаше дума за българска реалистична литература, а само за революционно-социалната и пролетарска насока: всичко друго се смяташе за буржоазно. От големите български поети само четирма владееха нашите сърца:

Христо Ботев — легендарният герой, вождът на бунтовниците против султанската сатрапия, пламенният поет и борец, чиято сява свива на венец клоните в гората, когато бурята я люшка; силният публицист, който възхваля Парижката

комуна и за някои беше поет и мислител социалист — който даже изучавал Маркс-вия „Капитал“.

Пею Яворов, за чийто „втори период“ не искахме и да мислим в онова време — за нас той беше само певецът на Калюпа с трудовата картина на ковачницата, яркият описател на селския бедняшки живот („На нивата“, „Градущка“), поетът който в „Арменци“ достига Ботевата поезия, когато говори, как зимната буря приглася на бунтовната песен, как я подема, издига, разнася широко в света.

Димитър Полянов, чийто „Срутени кумири“ бяхме слушали в най-ранните си ученически години, преди Септемврийското въстание: тогава ние, още ученици в долните класове на гимназията, се прокрадвахме в галерията на театъра на устроиваните от Комунистическата партия вечеринки — и в захлас слушахме как на сцената червенобулзният декламатор викаше с цяло гърло: — Не вярвам в бога... Братя, да се борим против царя... — И избухвахме в яростни ръкопляскания и викове „браво!“ при закланателните слова: — Проклятие, гибел, смърт на капитала!

Христо Смирненски, загинал от болест в навечерието на въстанието, но жив и бодр в нашите мисли, любим наш поет — ние чувствавахме в стиховете му идвания, чакан от нас празник, пролетарската революция, в чиято неизбежност бяхме така уверени, както в следващото изгряване на слънцето. С неотразима сила ни пленяваше особено стихотворението „Вглед-копач“ — в продължение на няколко години аз си повтарях на глас сутрин, когато се събуждах, като ръководно начало за предстоящия ден думите на поета от това стихотворение: „Слезни между братята роби — в морето от вечна тъма — и твоята лампичка бледа — ще бъде там ярка звезда...“

И ето — от тия четирма поети, към които бяха обърнати нашите погледи, само един беше жив.

Той беше Димитър Полянов.

Сред редицата тогавашни прогресивни вестници, които излизаха един след друг (понеже полицията ги спираше), два се задържаха повече време: „Наши дни“ и „Нови дни“ — един и същи вестник с две последователни заглавия. Тоя вестник имаше литературна седмична притурка, чийто редактор беше Полянов. Една вечер пет-шестима видински гимназисти се събрахме и под светлината на мъждивата газена лампа дълго четяхме собствените си

литературни опити — с цел да изберем най-доброто и да го изпратим на Полянов. Много спори, отхвърляхме, приемахме — и накрая се сприяхме на няколко стихотворения. Изпратихме ги на поета по един от нашите „по-стари“ другари — пак младеж, но вече завършил гимназията; по това време безработен поради идеите си, той понякога припечелваше по някой лев по постройките. Отиваше в София по организационна (нелегална) работа, но не отказа да вземе нашите стихотворни прощъпулки. Когато се върна, ние го наобиколихме. Той заварил Полянов точно когато излизал от къщи, дал му стиховете — и старият поет ги мушнал в джеба на балтона си. „Ще ги прегледам — казал той — поздравя другарите!“ Повече не говорили, тъй като друг посетител дошел при Полянов, пак на вратата — и нашият приятел побързал да се сбогува. Но и тая кратка среща за нас беше цяло събитие. Ние научихме как изглежда Полянов — струваше ни се, че сме го видели. Голяма беше радостта ни, когато скоро в притурката видяхме отпечатан някой от изпратените работи. При това, на някой от нас той се обади в съществуващата в онова време „Поща“ — бележки към сътрудниците в самото издание. Радостта ни беше голяма — канеше ни да продължим сътрудничеството. И ние продължихме това сътрудничество и в други броеве...

Скоро обаче стана атентатът в софийската черква „Свети Крал“, начало на така наречените Априлски събития от 1925 г. Цялата трудова преса бе спряна, десетки хиляди комунисти бяха затворени, избити,

други емигрираха. Терорът свирепствуваше — в нашия град Видин всички по-известни комунисти, които не успяха да избягат, загинаха. За щастие, във видинските гимназии (мъжка и девическа) нямаше активно ядро от ученици-фашисти — и затова до ученическите комсомолски кръжоци терорът не достигна, провали не станаха като в някои други гимназии в страната. При новосъздадената страшна атмосфера ние не можехме вече да се събираме — но когато все пак, макар и на групи от двама-трима, се срещаме, шепнешком си доверявахме ужасните новини, идващи по разни пътища. Още в ония месеци научихме за страшната съдба на Гео Милев, Ясенов, Румянцев, Хербст и много други, за емигрирането на Бакалов, Кюлявков, Хрелков, Марчевски... А какво е станало с Полянов? По-късно разбрахме, че той е успял да се укрие в първите страшни месеци — и след това отново се е явил на бял свят. Устата му обаче беше запушена — нямаше издания, в които да пише. Аз си представявах ясно: София е превърната в пустиня — спря е в нея нашият идеен литературен живот — но, макар и свит в своята стаичка, изолиран от всички и следен отблизо от полицията, Полянов живее... и сигурно, в някой от своите самотни часове, сяда пред масата и пише стихове за бъдещето... Той за мене (и фактически) беше единствената опорна точка на нашата пролетарска и лява литература в София — и към тая опорна точка бяха устремени мислите ми, като имах предвид, че същата есен ще бъда в София студент...

II

На 1 септември 1925 г. сляхох, замайан от впечатления и преживявания, на софийската гара. Оставих багажа си (един пълен с дрехи и книги газен сандък, завързан с връв) в хотела в пасаж „Свети Никола“, дето е сегашният „Център“, и без да мисля за нищо друго веднага тръгнах да дира Полянов по адреса, който знаех от „Нашни дни“ — булевард Сливница 221. Минах по улица Раковска, стигнах моста и като видях насоката на номерата завих на дясно. Къщата на Полянов се оказа на тъгъла с улица Дунав — високо триетажно здание с тъмноокиментен цвят, неприветливо и мрачно; двор с дъсчена ограда, с градинка, която явно никой не гледаше — беше потънала в буреняк. Влязох в двора и се изправих пред вратата на къщата — и силно натиснах звънеца. Никой не се обади — също и след повторното и потретено звънене. На няколко крачки видях каменна стълба, която водеше за зимника — и вратата му беше отворена. „Може би там има някой“ — помислих си аз и сляхох долу. Портретът на Полянов

не бях виждал никъде — нямаше го и в антологията на българската поезия, съставена от Подвързачов и Дебелянов, в която бяха поместени Полянови стихове (по-късно той ми казваше, че не бил съгласен да участва в тая антология „заедно с Пенчо Славейков и Траянов“ и затова не дал портрет — единствен от всички участници). В зимника видях един зидар — вземаше кал с малка лопатка от дървено сандъче и лепеше окапалата мазилка. Като ме видя, зидарят — около петдесетгодишен, с брадичка и с живи, даже дяволити очи — спря да маже и ме загледа с интерес. „Моля ви се, дали не знаете тук ли е писателят Полянов?“ — попитах го аз. „А че защо ти е?“ — попита ме той, като все така ме гледаше. — „Аз съм сътрудник на неговите издания и искам да го видя“ — обясних на зидаря. Тогава той се засмя и каза: „Щом е тъй, аз съм Полянов!“

Така стана нашето запознаване. Полянов веднага свали престилката си и ме покани на втория етаж в стаята си. Влязох с

истинско страхопочитание — стените бяха покрити с лавици, пълни с книги, на широката маса имаше също купища книги. Той ме посрещна много любвеобилно и ми каза, че е намислил — като мине малко време, защото е още трудно — да започне седмично литературно списание.

— Няма сътрудници, младий другарю! Всичко е избито, пръснато — но като тебе има и още неколцина млади, които ми се обадиха. С вас ще започна, пък когато не стигне материал, ще се обърнем към великите сътрудници. . .

— Към кои велики сътрудници?

— Зола, Горки, Демян Бедни. . . и други. . . Ще превеждаме. . .

През няколко от есенни месеци — още преди да почне списанието — около Полянов наистина се събра малка група от току-що започващи писатели, мои връстници, 19—20 годишни младежи. Ние се събирахме не веднаж в същата стая с книжните лавици и той ни доверяваше плана на първите броеве. Неколцина младежи се бяхме вече сприятелили и се събирахме в едно кафене, наречено „Козата“ на ул. Екзарх Йосиф до киното. Това кафене беше нещо като първи клуб на току-що създаващите се синдикати. Една привечер — в началото на декември — вкупом отидохме от „Козата“ при Полянов. Той ни посрещна весело: — „Вече и печатница намерих. . . Хайде, ще ви вода! Там работят до късно — още е отворено. . .“

Тръгнахме и скоро прекосихме моста, а после поехме по Раковска. Полянов беше ентузиизиран, в повишено настроение. „Сърби ме ръката — говореше той. — Ще падне писане. Пък и вий си стягайте калемите!“ Когато стигнахме улица Врабча, влязохме в ъгловото здание; там, в дома на Земедельския съюз (който в това време беше забранен), се намираше печатницата на „бай Васил“ — както го наричаше Полянов. За пръв път влизах в печатница и с интерес гледах касите с букви, пред които стоеха работници и бързо вземаха и подреждаха буква след буква. . . Без да спират работата си, няколцина от тях поздравиха Полянов като стар познат. Бай Васил — висок, малко прегърбен човек — започна делови разговор с Полянов. После отидохме в двора и влязохме във вътрешното здание. До самия вход, под едни стълби, се намираше малка стаичка, определена за редакция на Поляновото списание.

Първият брой излезе на 10 декември 1925 г. Списанието се казваше „Наковалия“, на първата страница — под заглавието — беше отпечатана снимка на скулптурна фигура от френския художник Бушар „Ковач на почивка“, открита беше и рубриката „Около Наковалията“ със съвети от „Стария ковач“ към младите писатели, а в другите броеве — с наши

стихове. От съветските поети — сред които тогава имаше различни школи и течения, включително откровено модернистични — Полянов имаше подчертано предпочитание към „здравото партийно ядро“ (както го наричаше) от поети, израснали около в. „Правда“, повечето още от годините преди революцията. Това бяха Демян Бедни, Филип Шкулев, Алексей Маширов-Самобитник, Илия Садофьев, Алексей Крайски, Александър Поморски и др. — поети, изхождащи от пролетарската класа или тясно свързани с нея. В първия брой на „Наковалия“ той помести статия за Самобитник и свои превод на негови стихотворения, като посочваше, че той е „един от първите представители на работническата (пролетарската) класа в Русия“. Но наред с руската пролетарска поезия Полянов не забравяше и любовта си към френската социална поезия, към която се беше пристрастил още от студентските си години. И в тоя, и в следващите броеве той помести работи от „френския Максим Горки и втори Зола“ — както го наричаше — Пиер Хамп, доста неизвестен и незначителен писател. — И по-късно — докато изобещаваше „Наковалия“ — в него с преводи и статии бяха представени от другите литератури главно руската и френската. Освен Некрасов и Барбюс, които неведнаж представи на страниците на списанието, той обикновено не се спираше на имена на крупни писатели, а на свои всежизнени предпочитания и литературни симпатии, свързани с неговата собствена социална насока: П. Якубович и Плещеев, а от французите — особено Морис Магр, по-късно символист. Факта, че Магр станал символист, Полянов отбелязваше както някой би отбелязал измяната на своя любима. Той пост през младостта си е написал сантиментално-тъжни стихове за тежката съдба на работника в капиталистическото общество — каквато е особено поемата му „Пропаването на стъкларя“, за която Полянов говореше като за литературен образец. . . и в няколко свои издания печати своя превод на тая поема.

Занизаха се броевете на „Наковалия“. Полянов сам ги редактираше, коригираше, пък и освен страницата или две в брой с творби на младите си сътрудници сам пишеше или превеждаше всичко в списанието. Вече почти не ставаше нужда да отиваме в дома му, а почти всеки ден, обикновено към обед, се отбивахме в редакцията. В групата млади сътрудници около „Наковалия“ най-активни бяха Христо Радевски (който известно време работеше в списанието и като уредник), Никола Ланков, Крум Пенев, Славчо Красински (първите една-две години, след което се откъсна), Петко Буюклиев, Андрей Каменградов (Манев), Никола Медникаров

(Иванов), Лъчезар Станчев (в „Наковалня“ той се подписваше с псевдонима Жаднев) и др. Полянов ни посрещаше винаги — така да се каже — с разтворени обятия, оставаше и най-срочната работа, за да говори с нас, насърчаваше ни да му сътрудничим. . . В заведенията, където ние всяка вечер се събирахме, той не идваше, не идваше и в клуба на Работническата партия, която скоро се основа и ние и там постоянно ходехме. Неговият живот беше в дома му и в редакция — напразно се мъчехме да го накараме да посети някоя от нашите другарски срещи или да дойде заедно с нас на някое театрално представление. „Остави, чоджум — казваше той на тоя от нас, който го канеше — нямам време, цялото списание ми е на главата“. И наистина — като се знае, че днес в едно такова издание работят няколко десетки души, а той беше сам (освен краткото време когато имаше уредник) — очевидно е, че списанието го поглъщаше: всеки ден от сутрин до вечер, делник и празник, той беше зает с редакцията и административна (включително експедиторска) работа около „Наковалня“.

Полека-лека обаче отделното съществуване на сътрудническата група — с единствен контакт — краткото отбиване в редакцияната стаичка, отбиване, което все повече придоби делови характер, с разговор главно по предлагания материал — започна да дава своите отрицателни резултати. Явиха се и известни различия по оценката на литературни факти. Особено не ни се хареса отношението, което взе Полянов към поезията на Есенин по случай смъртта му в началото на 1926 г. Есенин беше много популярен в нашите среди, ние знаехме наизуст много от неговите стихотворения и не обръщяхме особено внимание на писанията на някои критици за негово бохемстване, тъй като и ние — без да се смятахме за бохем — често посещавахме разни заведения. В броя на „Наковалня“ от 21 януари 1926 г. Полянов преведе поемата на Есенин „Другарят“ и ние бяхме много недоволни от това, че не е наговорил някого от нас да я преведе — защото според нас неговият стих не отговаря на новия стих на Есенин (Полянов имаше обичай да съкращава думите, за да получи нужния размер, употребяваше ужасните според нас „кат“ и „сал“, пишеше за получаване на пълна рима „Испания“ вместо „Испания“, „конференций“ вместо „конференции“ и пр. — и всичко това много ни дразнеше). Наред с тоя превод обаче той написа в същия брой статия за Есенин, в която го отричаше и изрично отбелязваше, че се спира на това „явление“ само за да предпази от него младите поети — като имаше предвид безспорно свои разговори с нас, в които ние говорехме с възторг за

Есенин. Тоя и други случаи бяха достатъчни за нас, за да приемем през пролетта на 1926 година предложението на Антон Страшимиров да станем сътрудници на вестника, който той започваше — „Ведрина“. Полянов смяташе, че щом като Страшимиров е решил да става „ляв“, трябва да сътрудничи на „Наковалня“ — но някои другари, и на първо място Тодор Павлов, правилно решиха, че за нуждите на обединяването на интелигенцията ще има полза от отделен седмичник, който няма да бъде така пряко партийен като „Наковалня“; разчиташе се и с право, че Страшимиров ще може да привлече в борбата против фашизма прогресивни писатели, които по разни причини не биха сътрудничили в нашата открито-пролетарска преса. Страшимиров наистина привлече някои такива писатели, но се обърна и към нас, сътрудниците на „Наковалня“. Един следобед му отидохме на гости в неговия тогавашен дом на ул. Денкоглу — и дълго разговаряхме за неговия вестник. Когато след това двама-трима отидохме при Полянов в „Наковалня“, той вдигна поглед от коректурата и ни каза с очевидно горчивина:

— Пораснаха пилците, напуснаха квачката. . .

Големите трудности, които срещна Страшимиров, арестуването му, заплахата да бъде убит го разколебаха — и само след няколко месеци той написа във „Ведрина“ статията „Ахилесовата пета“ — с нападки против комунистите: очевидно, беше решил да скъса. Ние вкупом напуснахме „Ведрина“ — и след драматичен и остър разговор със Страшимиров отидохме при Полянов. . .

— Елате да работим пак заедно, другари! — каза ни той и разчувствувано ни заговори за това, колко му било мъчно, дето точно тези, с които заедно е започнал „Наковалня“, са отишли другаде. . . И — за наше изумление — извади от чекмеджето на бюрото кутия с локум и ни почерпи.

И ние отново станяхме близки, редовни сътрудници на „Наковалня“.

Една вечер — през 1927 г. — Полянов дойде в клуба на Работническата партия на ул. Позитано (преди да бъде преместен на площада със същото име) и изнесе сказка за Максим Горки. Това беше единствена негова сказка от всичките години на съществуването на „Наковалня“. Словоохотлив в разговори, той явно нямаше навика да говори публично — а в ония години още не съществуваше практиката да се четат доклади вместо да се говори. Но Полянов говори много малко — само няколко минути, за да каже, че Горки е автор на разказа „Баба Изергил“ и. . . прочете целия разказ. Накрая пак каза няколко думи — и с това завърши. Тръгна си заедно с Христо Драганов, който беше

редактор на всекидневния партийен вестник „Новини“. Присъединих се към тях. За мое учудване, когато минахме край един ресторант по ул. Клементина (сега Стамболийски), Полянов предложи да се отбием. Ресторантът имаше втори етаж (галерия) — там седнахме край една маса и дълго разговаряхме.

— Жалко е — казваше Полянов — че съм така зает с това списание. Хубаво е човек и в клуба да отиде, и в ресторант да се отбие, но на... нямам време...

III

През септември 1928 г., през лятната ваканция бях в родния си град. Когато се върнах в София и отидох в „Наковалня“, Полянов ме попита какво правя.

— Търся си квартира — казах му аз.

— Квартира ли? — поде той. — Я ела да живееш вкъщи... Имам една стайчка на третия етаж, тъкмо е за тебе.

Така аз станах негов квартирант. Оpozнах се по-добре и с тогавашната му жена (по-късно тя умря и той се ожени втори път). Тя беше низка, дебела, нямаше никакви литературни интереси и все пресмяташе колко пари Полянов дължи на печатарите. Обичаше и да се кара. Техният млекар носеше мляко и на мене, но парите давах на нея, защото от ходене по събрания и другаде се връщах в къщи късно нощем и се събуждах, след като млекарът си е вече отишел. На края на един от месеците обаче се оказах без пари и я помолих да плати, а аз ще ѝ върна парите след няколко дена. „Не може!“ — каза ми тя. Това ставаше на тяхната врата — Полянов чу, че се разпращаме, и излезе. „Ще получава мляко, иначе ще го удари на вино“ — опита се той да обърне разговора на негово, явно сконфузен от поведението ѝ... „Не може!“ — отвърна тя още по-упорито. Тогава той, въпреки че тежеше два пъти по-малко от нея, я обхвана с две ръце и просто я отхвърли навътре в коридора. Аз бегом си тръгнах, но като минавах под прозорците им, го чух, как ѝ крещи, а тя нещо му отговаря, но с хленч. Друг път стана въпрос пак за пари заради брат ми, който за десетина дни ми беше дошел на гости. Някой съобщил в участъка, че в къщата живял човек без адресен билет — и след известно време жената на Полянов ми донесе заповед за големичка сума, която тя трябваше да плати като глоба: „На мое име е — обясни ми тя — но понеже е заради брат ти, ще трябва да дадеш парите!“ — „Не може! — подзех аз нейните думи от първата случка. — Ако трябваше аз да ги плащам, глобата щеше да бъде на мое име!“ Тя не се остави — и когато на няколко пъти слязах за нещо при тях, и пред него ми се караше за тия

От това обаче не трябва да се съди, че Полянов е бил без обществени връзки. Той сигурно е бил свързан с нелегалнат. Комунистическа партия, като са го посещавали тайно, във връзка с работата на списанието, нейни дейци. Самата редакция беше посещавана от много хора — понякога, особено към обед, тя се превръщаше в истински клуб. Тогаваш Полянов ставаше неизтощим — говореше с въодушевление и особено обичаше да се шегува...

пари. Веднаж, както си седях в стаята, Полянов влезе: — „Вземи тия пари — казва ми той и ми даде сума, равна на глобата — и ѝ ги дай, като че ли са от тебе — да ми-рися!“

Моята стая имаше прозорци към една веранда, към която се влизаше от друга стая. Тая веранда беше винаги пуста, но веднаж за моя изненада там видях Полянов — чистеше някакви кюнци. Като ме видя, че пиша, той ми заговори през отворения прозорец:

— Малко пишете и ти, и другите млади... В месеца ще дадете едно-две стихотворения, разкази, статии... Аз като бях на вашите години пишех денем и нощем.

— Как — нощем? Не си ли спал тогава?

— Една нощ спях, другата седях буден и пишех. Моите другари се бяха научили за реда на будните ми нощи — и към 2—3 часа през нощта, като се прибираха от заведенията, идваха при мене да пием кафе...

Вестникът беше често конфискуван, а се заведе и дело против Полянов — в Софийския окръжен съд. Защищаваха го адвокатите Л. Дюгмеджиев, Н. Меворах и Т. Михайлов. Прокурорът си оттегли обвинението, съдът оправда Полянов. Той извика:

— Да живее „Наковалня“!

През есента на 1929 г. (когато вече живеех в друга квартира) сътрудническият колектив все повече се отчуждаваше от списанието. В това време вече движението беше добило нов голям размах, излизаха редица политически трудови вестници, в които се провеждаше колективно ръководство — и завареният начин на еднолично ръководство на „Наковалня“ се оказваше все по-неприемлив. Явяваха се в нашата прогресивна поезия и белетристика нови явления, стремеж към художнически търсения — а редакторът на „Наковалня“ се оказваше единствена инстанция при решаването на съдбата на творбите с такива опити. При това „Наковалня“ — поради нуждите на партийната пропаганда — все повече ставаше предимно обществено-публицистично изда-

нис. „Младите“, някога начинаещи, въпреки че бяха около 25-годишни, вече бяха излезли (при липсата на други писатели на пролетарския фронт) на „първа линия“: ние работехме като редактори в другите издания на Партията, участвувахме в разни ръководни на културния фронт наши институции, чувствувахме се годни да имаме някакъв глас и в литературния партийен печат — и затова бе поставено искане пред Партията да се разреши издаването на втори литературен орган. Полянов реагираше на това искане — и със своя авторитет го осуетяваше. По-късно обаче такова разрешение бе дадено — и така на 6 декември 1929 г. излезе първият брой на в. „Работнически литературен фронт“ („РЛФ“ или „РеЛед“, както тогава го пишехме). В това време Полянов бе в затвора — от октомври до към края на декември 1929 г. Когато излезе на свобода, аз отидох при него, като му занесох няколкото броя на „РЛФ“. Мислех, че ще бъде сърдит, но той взе бросвете и каза:

— Щом като е решила Партията — ще караме две издания. . . „Наковалня“, както виждате, и без това става публицистичен орган. . .

И — като намекваше за това, че партийни дейци участвуват в списанието му и го пълнят със статии за изборите и стопански въпроси, той добави:

— И при това положение ще го карам — за да има къде да си пиша „червенушките“... макар че другото съдържание не е в моята област. . .

Това беше краят на „Наковалня“ като орган на нашата прогресивна литература, който изцяло се пренесе на страниците на „РЛФ“. Никой от полудесетилетното ядро от писатели-сътрудници на „Наковалня“ вече не печаташе в нея — с много редки изключения. В първите месеци на 1930 г. „Наковалня“ започна да излиза двуседмично, а после фактически разреши излизането си. Неведнаж тия забавяния се обясняваха в следния брой със „семейни и болезнени причини“. Полянов не беше добре. Христо Радевски, който беше главната сила в „РЛФ“, се стремеше да поддържа с Полянов добри отношения, аз и някои други другари също така го посещавахме, говорехме с него — но старото положение, когато Полянов беше център на цяла група от млади писатели, не можа да се възстанови.

При това към края на 1931 г. се явиха известни недоразумения — поради позицията на Полянов в полза на Плеханов в едно време, когато беше взет курс на „ленинизирание на литературния фронт“. Полянов високо изтъкваше лениновото дело, но — в областта на общата идеология и политиката, а в естетиката смяташе

за основен авторитет Плеханов. По той въпрос той срещна голям отпор от „РЛФ“ и другите наши издания — включително в статии на Тодор Павлов, Трудин (Сава Гановски) и др. Дори старият почитател на Плеханов Георги Бакалов, който в това време беше още в Съветския съюз, изпрати и отпечата в „РЛФ“ писмо в духа на „новата линия“, с критика на Плеханов. Полянов започна полемика с „РЛФ“ и по въпроса за новообразуваната тогава Съюз на българските пролетарски писатели (наскоро след това преименуван в Съюз на трудовоборческите писатели). Тряй не харесваше това, че съюзът си поставя за задача да привлече „леви писатели“ (т. е. непартийци) — с аргумента, че „не може да има политическа позиция без политическа партия“ (в бележка в броя от 31 декември 1931 г.). Самият Полянов отказа да влезе в такъв „непартиен съюз.“ Така по редица въпроси той влезе в разрез с „линията“ — и от Партията се постави въпросът за спирането на „Наковалня“. Полянов издаде и след това няколко броя — с големи прекъсвания — като дори си направи самокритика в статията „Преди всичко Партията“ („Наковалня“, 27 януари 1932 г.) — но всичко това не можа да спре положението — и „Наковалня“ най-после прекрати своето излизане. Очевидно, спрямо него се извършиха и някои несправедливости — особено с брошурата на Г. Бакалов „Д. И. Полянов пролетарски поет ли е?“ Обиден и доста огорчен, Полянов се отдаде изключително на преводаческа работа — и я вършеше с голяма ревност (главно — преводи на произведенията на Балзак и Зола).

Когато през 1936 г. умря Горки, Бакалов ме извика и ми каза:

— Натоварен съм да издам лист за Горки. . . с указание от Партията да групираме в тоя лист широк сътруднически кадър. Казано ми е да поискаме нещо и от Полянов — но както знаеш аз не мога да отида при него. Затова ти като негов стар сътрудник иди и му поискай. . . каквото даде. . .

Мене също така ми беше много неудобно, тъй като в сп. „Звезда“ бях отпечатал хвалебна рецензия за Бакаловата книжка против Полянов. . . но в сърцето ми трепна споменът за някогашната ми дружба със Стария ковач — и реших да отида. Когато — след толкова години — звъннах на вратата му, чувствувах как цял треперя от възлание и смущение. Още един миг — и щях да си тръгна — но ето че вратата се отвори и Полянов се показа:

— Влез, Ангеле. . . — рече ми той със сподавен глас.

Остра спазма стисна гърлото ми, почувствах, че очите ми се пълнят със сълзи.

— Бай Димитре! — казах му аз с истинска жар. — Извинявай, бай Димитре! Станаха много работи... нещастни работи... и се чувствам така виновен...

— Влез, Ангеле... — повтори с още по-сподавен глас Полянов и аз го последвах. Както вървеше пред мене в коридора — виждах го като че ли вече много остарял, попрегърбен, с посивяла коса. Ръцете му, спуснати надолу, потрепераха — той стискаше пръстите си в шепа, сякаш искаше да улови нещо... и стъпките му бяха треперливи, несигурни. Стаята, в която той ме въведе, беше почти празна — имаше само един миндер, стол, маса и на нея — разтворена книга, чийто френски текст веднага забелязах. Листовете, моливът и речникът до книгата показваха, че превежда. На едно столче сред стаята беше запален примус, на който вреше тенджерата с боб...

— Готвя си... какво да правя... — обясни някак виновно Полянов.

Разговорът ни не провървя. Аз му казах за какво съм дошел — и той веднага се съгласи: — Отдавна не съм писал стихотворения... но сега ще напиша...

Другите фрази, които си казахме, увиснаха във въздуха. Определихме си среща в една сладкарница на Раковска — и си отидох. Другия ден в определения час бях в сладкарницата. Той вече ме чакаше. Беше написал стихотворението „Смъртта на човека“. Прочете ми го и ме попита какво мисля. В стихотворението между другото се казваше:

Човекът! Той умря със тебе,
о Горки! Първият човек,
що възлоти живота в себе,
във своя песнослов хвалебен,
във своя многозвучен ек...

— Не може ли вместо „първият човек“ да се каже „първият човек“? Пак толкова срички са, а и двете думи ще се кажат по-правилно... — предложих аз.

— Може! — съгласи се веднага Полянов и сам направи поправката.

Стихотворението бе поместено в лист „Максим Горки“, който излезе под редакцията на Г. Бакалов. То обаче не измени положението на Полянов — по друг случай той не беше канен. В моите две кратки срещи с него — у дома му и в сладкарницата — имаше нещо мъчително, което ме спираше да отида втори път... Макар че и двамата живеехме в един град, аз не го срещнах никъде до 9 септември... Така се сложиха работите — по разни вини и недоразумения, — че Полянов от самото начало на 30-те години беше вън и изолиран от потока и живота на нашата прогресивна литература, която в това време набра много кадри, имаше свои вестници и списания, свои публични прояви и дори свой „клуб“ — знаменитото кафене „Средец“ на ул. Иван Вазов срещу Народния театър (това кафене не случайно е наречено „Якобинският клуб“). През цялото това време Полянов пазеше своята вяност към пролетарското движение — в мислите си, в самото си сърце.

IV

На 9 септември 1944 г. преди обед — додето още танкове сновяха по улиците и големи групи народ с червени знамена вървяха и пееха революционни маршове (особено — станалата изведнаж знаменита партизанска песен „Шумете, добри и балкани“, написана от Младен Исаев,) — ние, десетина писатели-другари, стоиме прави пред кафе-сладкарницата „Цар Освободител“ на ъгъла на едноименната улица и Раковска. Додето всеки от нас разказваше от кой лагер или затвор е излязъл, или къде е бил в нелегалност, изведнаж чухме почти младежки глас: „Здравейте!“

Това беше 68-годишният Димитър Полянов. Беше изчезнала покрусената фигура, която бях виждал през 1936 г. — пред нас стоеше бодр човек, който цял сияеше. Той ни стисна ръцете и веднага стана част от нашата бодра група, навлезе в общия разговор. След няколко дена ние го приехме в писателската партийна организация — с гласуване, като нов член, въпреки че зад гърба му лежеше половин век участие в пролетарското движение. И Полянов

заживя активно в нашето литературно движение. Той идваше на събранията ни — писателски и всякакви, участваше в литературните четения и съвсем неочаквано се прояви като отличен сказчик: отзоваваше се всякъде, където го викаха — в заводи и казарми, в квартала и в театрите. Също така в пълно противоречие с времето от „Наковалия“ той се явяваше на нашите другарски срещи — по заведения и къпци. Самият той в новия си дом на ул. Иван Асен (където живееше с втората си жена и с дъщеря ѝ, която беше осиновил) канеше — за пръв път откакто го помнех — групи писатели и други другари на вечеря. Една вечер покани мене, Ланков и другарките ни. Когато, още след влизането ни, Полянов постави на масата едно шише троянска ракия, Никола Ланков извика възхитен:

— Браво, Полянов, ти си станал неузнаваем!

Докато вечеряхме и дълго след това, Полянов говореше, шегуваше се, беше много оживен. Късно през нощта си тръгнахме и той ни изпрати, като предложи да

се разходим в Парка на свободата. Няколко часа — до развиделяване — бродехме и в парка, и по улиците — в неуморни разговори за писатели, литература, политика. „Лошо ще стане с тоя старец — оплакваше се жена му. — Цял ден чете, пише, ходи по събрания и таман си легне, току запали нощната си лампичка и пише в леглото до зори. . . Не си знае мярката — ще се разболее“. . .

В онова време аз и Андрей Гуляшки редактирахме „Литературен фронт“. На ония етап ние нямаше никакви щатни трудници — всичко вършихме двамата, включително коригирането. Още в началото при мене в печатницата на ул. Раковска (до пл. Славейков) дойде Полянов. Пред мене се бяха натрупали ръкописи и коректури — в една малка стаичка до словослагателското отделение. „Дай да ти помагам“ — каза ми той. И тоя ден, и много пъти след това той идваше в печатницата, стилизираще някои от ръкописите, нанасяше грешките на коректури. Виждаше се страстното му желание — пак да бъде в редакция, да диша печатарския въздух. Даваше ни и помествахме стихове — щом дойдеше, още прав, ни ги четеше с голямо въздушевление. „Полянов — казах му веднаж — в нашия план влиза статия-преглед на детския вестник, би ли я написал!“ „Всичко, което ми поръчат!“ — отговори запалено той. Дадох му течението на вестника (бяха излезли десетина броя) — и след два дена той донесе своята подробна статия, която се отпечата.

В началото на 1945 г. отидох на фронта в Унгария и се върнах през лятото. Полянов беше същият ентузиаст. Тая негова въздушевеност продължи и през всички следващи години — до самата му смърт. Бих могъл да напиша много страници за тия години, но за да не станат тоя път спомените ми много дълги, ще отбележа само още някои случки. Преди всичко — общото с него и десетина други писатели гостуване при Георги Димитров в дома му по пътя за Княжево. Още когато се събрахме в ЦК при другаря Рубен Аврамов, за да тръгнем заедно, Полянов изразяваше високо свой възторг и радост, говореше неуморно за това, как още като редактирал „Наковалия“ някои другари (идващи неlegalно в България по партийна работа) му носели много здраве „от Георгия и Василия“. . . Димитров, когато влязохме при него, прегърна Полянов и заговори с него като със стар приятел. Преминахме към делови разговор — за участието ни в агитацията по изборите, — Полянов седеше със скръстени ръце и гледаше през цялото време към Димитров с истинско умиление. Полянов беше наш всекидневен приятел, ние се съветвахме с него по текущи

въпроси, както и по наши творчески работи. По едно време аз събрах мои стихове за издаване в отделна книга. Дадох му ръкописа да го прочете — след това той ме покани в дома си и ми каза мнението си за всички стихотворения, едно след друго, с предложение едни да отпаднат, някои да поправа — което аз направих и така издадох стихосбирката си „Червено знаме“. Сам той даваше и на мене, и на други другари свои работи за мнение — и с вниманието изслушваше предложенията. . .

От началото на 50-те години Полянов се зае със събирането на своите произведения. Той сам ги избираше и преписваше на ръка от запазените свои течения от стари вестници или пък по цели дни седеше пред някоя маса в Народната библиотека — за изданията, които сам нямаше. Намерението му беше да издаде два тома — единия поезия, другия проза. Когато подготви първия том, редактор му стана Христо Раевски — книгата излезе през юли 1952 г. — с много ценни бележки в края, които Полянов сам пишеше, докато книгата се набираше. Малко след като беше излязъл тоя том, срещнах Полянов на уличката Малко Търново, която води от площада пред Партийния дом (Министерския съвет) за бул. Дондуков. „Добре че те виждам — каза ми той — иначе щях да те диря. Намислил съм да станеш редактор на втория том — прозата. Аз сам подбирам и преписвам работите, но ти ще ги прегледаш, ще дадеш мнение и изобщи ще поработим заедно по уточняването на съдържанието. Още като почнах това издание — продължи той — бях намислил на първия том да бъде редактор Радевски, а на втория — ти: двамата другари от „Наковалия“, с които най-много съм работил“.

Дадох съгласието си — и оттогава често започнах да ходя у дома му. Той, макар и на крака, беше вече болен, често лягаше. В тежко прдчувствие за неговия близък край, аз още от срещата ни на уличката със стълбите реших да записвам в бележника си подробно всеки наш разговор — и докрай върших това (освен за последната ни среща). Тия бележки един ден ще възстановя и предам текстуално, сега само ги използвам за уточняването на моите спомени от последния етап на Поляновия живот.

С Полянов говорехме особено много за отделите, в които трябва да бъдат обединени материалите, както и за избора на някои работи. Обръщах му внимание, че е изпуснал неща, които и на мене, и на други другари са направили някога силно впечатление — и той с радост се съгласяваше и те да бъдат поместени. Така — в доста разговори — ние додохме до общите контури на книгата. Когато му казах,

че от Партиейното издателство (което издаваше съчиненията) искат от мене като редактор да дам списък и доклад и за работите, които не влизат, за да могат да оценят дали правилно е направен изборът, той се разсърди:

— Другарите трябва да знаят, че имат работа с един 70 и толкова годишен писател, който сам вижда какво и как трябва да се помести. . .

Най-после томът беше събран и препишан на пишуща машина. Взех го да го прочета отново, както е вече изцяло направен, за да напиша мои бележки и предложения за окончателното му оформяване. Тъй като ставаше дума да се видим с тия мои бележки след десетина дни (това беше в началото на юли 1953 г.), той ми каза, че ще го намери в Баня в Пощенския почивен дом. Там отидох при него на 16 юли. В коридора заварих една чистачка — миеше пода.

— Знаете ли в коя стая е Полянов? — попитах я.

— В стая № 16. Вие лекар ли сте?

— Не съм. . . Но защо лекар? Болен ли е?

— Болен е.

Влязох в стаята. Полянов лежеше, обърнат с гръб, свит на кравай под одеялото. — Какъв страх преживях — каза жена му. — Вчера беше добре, но тая нощ прекара много лошо. . .

— Какво му е?

— Простатната жлеза. Казвам му да пази диета — нещце. Два пъти вече идва лекар — нищо.

Полянов чу, че говорим, размърда се и си отви главата. Беше отпаднал, небръснат, но с жив поглед. — А, ти ли си? — рече той и гласът му трепереше. — Чаках те вчера.

— Здравей, Полянов! Вчерта не можах. Какво, болен ли си нещо?

— Нищо. . . И знаеш ли какво мислех тия дни? За Радевски, за Ланков, за Петко (Буюклиев), за тебе. . . за моите сътрудници от „Наковалиня“. . . Вие сте ми най-близките хора. . . а се губите нейде, не ви виждам!

И той бавно, с измъчено движение протегна ръката си към мене и усетих как тя гореше, като стискаше моята ръка. Чувствавах, че жадният му горящ поглед не е отправен само към мене, а към цялото наше поколение, което израсна около него, в малката стаичка под стълбите на улица Врабча, където къртеше звънливата Полянова „Наковалиня“. . .

— Помниш ли, Полянов — подех аз, като не изпущах ръката му — как през пролетта на 1926 г. аз, Христо, Колю и не помня кои други отидохме да те видим в твоя дом на бул. Сливница. Ти седеше

на пейката, до стената на къщата, пред градинката, и като ни сочеше кокичетата в „разкаляната леха“ ни говореше за твоето стихотворение за тия кокичета. . . печатано през март 1925 г. в „Нови дни“ за нас, младежите-сътрудници на тая вестник. . . и сега всички сътрудници-младежи от „Наковалиня“ пак сравняваше с кокичетата, наричаше ни предвестници на пролетарската литературна пролет. . .

— Помня, разбира се. . . Като че ли вчера беше!

Когато жена му ме изпращаше по стълбите, тя продължи да ми се оплаква:

— Много се преуморява — постоянно му се карам, но той все продължава. Щом го повиках някъде, веднага отива да държи беседи, да чете стихотворения. . . особено на военните поделения никога не отказва, като за свои деца говори за войниците. . . Утре за малко ще се привдигне и пак ще тръгне. . .

След няколко дена в София подирях по телефона дъщеря му (осиновена), за да я помоля като отиде при баща си в Баня да му занесе една моя бележка.

— Не, вие не знаете какво му се случи — каза тя. — Същият ден, когато сте били при него, му станало много лошо, явила се криза и с бърза помощ бил доведен във Военната болница. . .

Наскоро — когато разбрах, че е по-добре — отидох при него в болницата. Той лежеше в стая с още други болни и поради приемния ден, шумът беше голям. За моя изненада и радост, Полянов, макар че лежеше, беше жизнерадостен и дори весел. Той се приповдигна на лакът, ръкувахме се.

— Мислех, че ще бъдеш в Правителствената болница — казах му аз.

— Там нещо ремонтират, но и тук съм добре. . . Отличен е лекарят — Викторов: помни снощната ми температура — 38.2. . .

— Тук му е весела компанията — намести се жена му. — Пейт си разни песни.

— Даже и грамофон си имаме — каза весело Полянов.

Казах му, че се е явило опровержение от БТА по повод на информацията за доклада на една млада поетеса за Маяковски, в който доклад, според информацията, тя твърдяла, че Маяковски разрушил старата естетика; в опровержението се казваше, че според нейните думи традицията и новаторството в Маяковски вървят заедно. . .

— Сигурно е казала това, което опровергават — поясни недоверчиво Полянов — но като са се намерили умни хора и са й казали, че без традицията не може, сега оправя работата. . . Лошо е това, което мислят някои млади — че от тях почва литературата, като че ли преди това не е имало Белински, Пушкин. . .

Поговорихме и за филма за Вапцаров. Изразих мнението си, че сценаристът Христо Ганев не дава връзката на Вапцаров с нашата пролетарска литературна среда, а го поставя в някаква бохемска среда, като противоположност на която той израства. . .

— Същият случай! — живо рече Полянов. — Отричат приемствеността в литературата. . . сякаш ние, по-старите, не сме писали и не сме дали нищо. . .

За последен път видях Полянов на 31 август същата 1953 г., в 2 ч. сл. обед. Посетих го, тъй като следния ден отивах за един месец на обучение в Школата за офицери в Търново. Бях му предал по-рано моите бележки за подготовения том с прозата. Заварих Полянов (в дома му) пак на легло, имаше огън, но като ме видя отново се повдигна на лакът, въпреки отчаяния протест на жена му. — Ела, ела да се видим! — почти извика той. — Легни си, Полянов — помолих го аз — недей да се тревожиш. — Но той живо поде: „Аз се тревожа, когато съм сам и не разговарям с другари. . . Ние трябва да говорим, да говорим — толкова въпроси стоят пред нас“. — После ми каза, че е прочел моите бележки и почти с всички е съгласен. — Въпросът не е в подробностите — продължи той — нека оправим това-онова, но книгата трябва вече да излезе! — Аз му обещах още същия следобед да уредя всичко и да поискам от издателството да форсира изданието — и побързах да се сбогувам, тъй като жена му, в изпълнение на лекарските съвети, ми даваше знак с очи да не се бавя повече. Когато вече държех бравата на вратата, отново се обърнах

към Полянов. Той продължаваше да лежи, приповдигнат на лакът, и в мига, в който се обърнах, болнавото му лице се озари с усмивка, той ми кимна леко с глава. . .

. . . Но само няколко седмици след това в Търново аз и другите трима писатели на обучение в школата (Мл. Исаев, Ланков, Славински) научихме от радиото за смъртта на Полянов. Беше време на вечерната почивка. Някой от нас имаше от някъде половинка сливова — взехме я и мълчаливо, като че ли се бяхме наговорили, отидохме в парка на школата. Прави под едно кръстато дърво ние пихме за помен за Полянов, като не забравихме, според стария народен обичай, да излеем малко от скъпоценното питие на земята. Тя го попи, както попи и няколкото сълзи, които неволно се отрониха от очите ми, докато говорехме и си припомняхме за Стария ковач. . . Наоколо звънтяха баки, школници чистеха картеници, под близка беседка млади войници пееха под акомпанимента на весела китара. . . Но Полянов беше умрял! Животът вървеше напред — но Полянов беше умрял. . .

А не дълго след това аз застанах, в София, пред купчината пръст на още неизравнения гроб на Полянов. Бях взел със себе си три хризантеми. Едната оставих на гроба на Полянов. После отидох на гроба на Бакалов, другия мой душевен и незабравим дългогодишен учител в живота и литературата, сложих втората хризантема на тоя скъп гроб — а третата поставих на гроба на майка ми. Тримата мои най-близки, най-мили покойници. . .

АНГЕЛ ТОДОРОВ



КНИГА ЗА НАШИ ПИСАТЕЛИ-РЕАЛИСТИ

Стремежът на Г. Константинов да стъпи на здрава идейно-методологическа основа е най-важното достойнство на новата му книга „Писатели-реалисти“, посветена на белетристичното дело на Любен Каравелов, Захари Стоянов, Иван Вазов, Михалаки Георгиев, Тодор Влайков, Елин Пелин.¹ Този стремеж е помогнал на критика, от една страна, да потърси нови факти от живота и творчеството на разглежданите писатели, а от друга — да очертае в една или друга степен по-вярно техния писателски облик, отколкото в предишните си работи. Г. Константинов подхожда към литературните факти и явления като литературен историк и критик с подчертани публицистични интереси. Художествените произведения той изяснява предимно откъм идейно-тематична и морално-обществена страна. Не е случаен фактът, че в неговите очерци се отреждат тройно повече страници тъкмо за публициста-мемоарист Захари Стоянов, отколкото за всеки от другите писатели в книгата, взети поотделно; че за публицистичния „трактат“ на Л. Каравелов „Из мъртвия дом“ е отделено почти двойно повече място, отколкото общо за най-художествените му повести „Българи от старо време“ и „Маминото детенце“ и пр.

Творчеството на писателите Г. Константинов разглежда в хронологически план, като групира произведенията по жанров признак или по тематика. Биографичния елемент по изключение той групира на едно място, в началото на очерка (например при Елин Пелин). По правило критикът привлича този елемент дотолкова, доколкото му е необходим да осветли творческия път на писателя или да набележи известни особености на неговите произведения. Това безспорно е правилно. Защо обаче е било необходимо да се обособяват в края на книгата „библиографски добавки“ (стр. 325—368), когато е могло биографичните данни (поради мал-

кият им обем) спокойно да се използват в самите очерци — като се вметят в изложението или под линия? Историко-литературното описание Г. Константинов повече или по-малко съумява да оживи с конкретни цитати от разглежданите произведения, с кратки идейно-художествени анализи, с чужди спомени и литературни мнения и пр. В този си стремеж на места той се е увлякъл в прекомерно широко преразказване на съдържанието на произведенията. Характерно за стила на Г. Константинов е това, че за творчеството на писателите той говори като за вече изяснено. Неговите усилия се насочват към тяхното характеризиране и преценка. Постановянето и разрешаването на проблеми или спорни въпроси не блязни перото на критика.

В новите си очерци Г. Константинов е коригирал, уточнил и на места задълбочил предишните си общи преценки за разглежданите писатели. Така например с основание той характеризира Л. Каравелов като „първ, широко, социално обоснован белетрист в нашата литература“, в това отношение далеч надрасъл своите предходници в белетристиката (стр. 9). Вярно е доловен внушаваният от Каравеловите революционни повести „общ извод“ — че най-достоеен син на народа и герой на епохата между Кримската война и Априлското въстание е патриотът-революционер и демократ (стр. 43). Най-сетне правилно е изтъкнато, че Л. Каравелов „издига българската белетристика като средство за опознаване на обществената действителност и като оръдие за постигане на политическите задачи на новото поколение, което подготвя и осъществява националната и демократическата революция“ (стр. 7). Противоречивото развитие на Захари Стоянов, с положителните и отрицателни страни на неговата писателска и публицистична дейност, е поставено във връзка с противоречивото отношение на писателя към антагонистичните социални сили у нас в периода около Априлското въстание и в десетилетието след Освобождението. Друг е въпросът, дали в случая от субективните фактори първостепенна роля

¹ Г. Константинов. Писатели-реалисти. Л. Каравелов, Зах. Стоянов, Ив. Вазов, Мих. Георгиев, Т. Г. Влайков, Елин Пелин. Изд. „Народна култура“, София, 1956, 370 стр. Редактор Минко Николов.

играе темпераментът или мирогледът на З. Стоянов (стр. 56). „Записки по българските въстания“ са характеризирани правилно като „извънредно сложна творба“ — като „едно внушително съчетание на битовис, повествователния за действителни героични събития, историческа хроника, автобиография и пътепис с психологически анализи, характеристики, философски разсъждения, патетични и саркастични изобличения, публицистична полемика“ (стр. 172). Редица положения от този род би могло да се привеждат и от очерците за Вазов, Влайков, Мих. Георгиев, Елин Пелин. Застъпването тук идейно-методологически позиции са позволили на критика да стигне и до такива ценни наблюдения като например, че в романа „Под игото“ Вазов е отделил много по-голямо внимание и място за отношенията между народ и чорбаджии, отколкото между българи и турци (стр. 207), за дълбоката антикапиталистическа идейна насоченост на Елинпелиновото творчество и пр.

Какви по-съществени критични бележки могат да се направят върху книгата на Г. Константинов? Преди всичко той рядко подбира в достатъчен обсяг онези основни факти от живота и творчеството на писателите, които факти са необходими за една пълна литературна характеристика. Може би най-хубаво изключение прави очеркът му за Захария Стоянов. Като очертава облика на Каравеловото белетристично творчество, критикът почти забравя борческо-демократичните традиции на възрожденската литература и търси неговите връзки преди всичко с чужди литератури. Изяснявайки началния етап от идейно творческото развитие на Л. Каравелов, той вижда само „силното влияние на славянофилите“, а не взема под внимание повести като „Войвода“ и „Дончо“ — произведения именно между „първите му повести и разкази“ и то написани в революционно-демократичен дух. Щом „влиянието на (руските) революционни демократи“ върху писателя идва „по-късно“, тогава споменатите повести следва да се обяснят като резултат не на „чужди“ влияния, а с нашата, родна литературна традиция и обществени фактори (стр. 6). Естествено би било да се отдели надлежно място в очерка и на обществено-политическата и революционна дейност на Каравелов. Лириката на Вазов (вмъкната неуместно в очерка) е характеризирана с оглед и на любовните му песни, обаче „Епопея на забравените“ и социалните стихотворения на поета не са спрели вниманието на критика. А когато разглежда белетристиката на Вазов, за „Немили-недраги“ дава най-общи сведения едва на половин страница, докато

за разказите му даже не споменава. Не е възможно да се изясни напълно, нито правилно белетристичното наследство на Елин Пелин, когато за разкази като „Невеста Нена“ се отрезждат две страници, повести като „Гераците“ и „Земя“ се упоменават в няколко реда, а не се казва нито дума конкретно за най-значителните разкази на писателя: „Андрешко“, „Престъпление“, „Летен ден“, „Косачи“, „Мечтатели“, „Душата на учителя“, „Лудата“. При такава непълнота на литературната характеристика естествено е критикът да изпадне в по-голяма или по-малка неточност при изводите и преценките. Характеризирайки художествения метод на Л. Каравелов например Г. Константинов изтъква, че авторът на „Българи от старо време“, „преодолява сантиментализма и сезационалната романтика“ на своите предходници, че застава на реалистични и критично-реалистични позиции (стр. 5), но не засяга въпроса за революционния романтизъм в Каравеловото творчество. В резултат на тези недостатъци на очерка читателят не добива достатъчно отчетлива представа за Каравелов като революционен демократ по основни черти на своя мироглед и писателска дейност.

Не съм съвсем точни и убедителни преценки Г. Константинов допуска и в очерка за Иван Вазов. Такъв характер има например схващането за едва ли не полусната противоположност между идейно-творческия свят на Ботев и Вазов. Според критика между двамата „съвсем“ не съществувала „идейна и духовна родственоост“ (стр. 189). Първопричината за това той търси в обстоятелството, че Вазов произхождал „от ония среди, срещу които Ботев воюва най-жестоко“ (стр. 190). Кой обаче са тези „среди“? Оказва се, че това е дребната буржоазия; „Вазов израства в същата епоха (в която израства и Ботев, б. м.) и той носи в сърцето си идеалите на народа за свобода и демокрация, но ги пречупва през призмата на дребнобуржоазна политическа мисловност, която е възприел от бащиния си род“ (стр. 190). А известно е, че Ботев „воюва най-жестоко“ не срещу патриотично настроената дребна буржоазия, а срещу чорбаджийската класа (на стари и нови чорбаджии). Впрочем критикът сам стига до по-правилно схващане, когато твърди, че Вазов също е носел „в сърцето си идеалите на народа за свобода и демокрация“ през тази епоха, че със своята „патриотична вяра в бъдещето и правдата“ на народа творецът на „Епопея на забравените“ и „Под игото“ може да се сравнява само с писатели като Паисий, Раковски, Ботев, Смирненски, Вапцаров (стр. 228). В очерка за Вазов, като обяснява необикновения читателски интерес към „Под игото“,

авторът пише: „Ако „Под игото“ е наистина обичана и четена творба — особено от младежта, това до голяма степен се дължи на нейната извънредна вътрешна раздвиженост (на фабулата), на напрежението, което будят у нас бързо сменящите се картини и психологически състояния“ и пр. И тутакси след това обобщава: „всички големи белетристични творби“ на Вазов и „особено „Нова земя“ и „Светослав Тертер“, са създадени чрез същата повествователна техника“ (стр. 216). Тук обаче критикът би следвало да отговори на един много по-съществен въпрос, а именно — на какво тогава се дължи граматичната разлика в идейно-художествената стойност на тези романи и далеч нееднаквият интерес, който будят те у читателя. Без такъв отговор установките на автора се плъзват по наклону на формализма. Подобни сравнения и обобщения прави той и когато разкрива достойнствата на Мих. Георгиев като разказвач. „Толкова сигурен, толкова майсторски похват“ и „артистична пластика“ вижда той в неговите разкази и хуморески, че почти го изравнява с писатели като Гогол, Елин Пелин и Йордан Йовков. Той пише: „Така (т. е. подобно на Мих. Георгиев — б. м.), като описва разговор с незабравими кочиши, чудни хора от народа често пъти разказва Гогол. У нас с подобна похвалност си служеха Елин Пелин и Йордан Йовков“ (стр. 251).

Твърде обемистият очерк за Захари Стоянов е наситен с данни за живота и литературната дейност на големия наш мемоарист. Очеркът би спечелил само, ако Г. Константинов беше разграничил публициста от белетриста-мемоарист и по-пълно разкриеше мястото на „Записки по българските въстания“ в историята на българската литература. Уместно е да се изтъкне например тяхното благотворно влияние върху съзнанието и перото на съвременните наши автори на мемоари (върху мемоаристите на партизанското движение).

Когато човек чете очерците за Мих. Георгиев и Тодор Влайков, не може да не му направи впечатление онова изобилие на суперлативни определения, с които е преценено литературното дело на двамата писатели. Очевидно Г. Константинов се отнася с по-особена симпатия към двамата белетристи и тази симпатия неусетно е повдигнала много нагоре неговата преценка за творчеството им. Според автора на очерците Мих. Георгиев бил „почти ненадминат в нашата литература“ по „умение да разказва за живота на народа, особено, в умението да рисува човешките образи чрез техния собствен език“ (стр. 252—253). В очерка „С тебешир и въглен“ писателят „най-цялостно, най-ярко и най-

възнуващо“ бил изобразил грозната „обществена действителност в града и селото“ в първите години след Освобождението. А що се отнася до образа на героя, дядо Кольо, в него критикът вижда превисоко творческо постижение: „Много малко са образите на хора от народа в нашата художествена литература, създадени с такава жива, дейна, бих казал, велика обич и с такава велика, възнуваща мъка, образи завидно широки, събрали в себе си горчивата и едновременно призивна истина за страданията и униженията на човека на труда в буржоазно-капиталистическото общество“ (стр. 241). Очеркът „С тебешир и въглен“ е наистина между най-добрите произведения на писателя, но това не ни дава право да преувеличаваме неговата историко-литературна стойност и без да искаме, може би, да изравняваме писателя с творци като Вазов, Алеко Константинов, Елин Пелин.

Образите във Влайковата белетристика, според преценката на Г. Константинов, били обрисувани „с всестранно проникване в тяхната лична и обществена характеристика“, писателят „често пъти“ разкривал у тях „дълбоки психологически състояния... сложни вътрешни изживявания и конфликти“ (стр. 277). Това са качества, с които, по наша преценка, твърде малко се отличава тъкмо Влайковата белетристика. Хрониката „В село“ съдържа „релефни, пълнокръвни, поразяващи със своята историческа точност образи на партийни представители от оная епоха“, макар в художествено отношение хрониката да била „наистина тежка, мудна“, изпълнена със „сухота“ (стр. 271, 272).

Елементи на подобни субективни увлечения намираме и в преценката за Елин Пелин. Вместо да се спре по-широко върху действително големите творчески завоевания на писателя, той излиза с явно необедителна преценка за повестта „Нечиста сила“: тя се нареждала „между най-значителните творби в литературното наследство на Елин Пелин“ (в нея „блести неговият голям дар на разказвач и поет“), тя била написана „с класическа простота и лекота“ (стр. 365). А известно е, че сам писателят намира тази своя повест за „нескопосна“, че в нея той основателно вижда сериозни недостатъци, поради което не я преиздава нито веднъж в първата й редакция, която именно толкова необедително се величае в случая. И нещо не по-малко съществено. Очеркът за Елин Пелин внушава на места погрешната представа, че този бележит наш критически реалист е рисувал образи едва ли не само на учители и духовници, че своята „творческа симпатия“ той постепен-

но бил съсредоточил „почти изключително върху шопите“ (стр. 284). Който познава цялостно Елинпелиновото творчество, едва ли би се съгласил с твърдението, че „по-късни разкази и фейлетони“ на писателя (като „Мила родна картинка“, „Човекът, за когото всички се грижав“, „Туберкулоза“, „Мичето“ и др.) не били между „най-характерните“ негови творби (стр. 321).

В книгата на Г. Константинов и главно в библиографските добавки са допуснати някои неточни или неверни факти. Че децата като Найдено Геров, Д-р Ст. Чомаков и др. са допринесли повече или по-малко за културното издигане и национално освобождение на българския народ — по това у нас никой не спори. Но не именно в тяхно лице ние виждаме „ръководната, здравата част на българската интелигенция“ в периода между Кримската война и Освобождението (стр. 35). Като се доверява на едно неточно твърдение на Вазов, критикът приема за „първо“ негово печатано произведение „стихотворението „Лорд Странгфорд“, излязло преди туй (т. е. преди стихотворението „Боръ“ — б. м.) във в. „Право“ (стр. 343). А подобно стихотворение досега не е открито, нито е прието от науката за действително съществуващо. Погрешно е посочена и годината, в която бива напечатано стихотворението „Боръ“. То се явява за пръв в кн. 5—6 на Периодическо списание от 1872 г. Означената под него дата 21 септември 1870 г. показва не времето на написването на стихотворението, а денят — както свидетелствува сам поетът — когато възпяваният от него бор над Сопот бил съборен от буря (Срв. статиите на Ст. Чилингиров в Сборник Иван Вазов, живот и творчество, за седемдесетгодишнината от рождението му, II изд., 1921 г., стр. 110, и на М. Арнаудов в Сборник Иван Вазов, изд. на БАН, 1950 г., стр. 312).

Доста грешки и неточности от таква естество са допуснати и в очерка — предимно в биографичната добавка — за Елин Пелин. Макар у нас вече безспорно да е установено, че големият писател е роден през 1877 година, в очерка се приема 1878 година (стр. 281, 356). Първа печатана творба на Елин Пелин не е разказът „На майчиния гроб“, а „Мило е отечеството“. Във Франция писателят престоява от 1 септември 1906 год. до края на март 1907 год., а не от „ноември 1904 г. (до март 1905 г.“. Своята „зряла творческа дейност“ той започва не като учител в Байлово през 1895—1896 год., но през 1898—1899 г., когато се прибира в село като безработен интелигент (стр. 318). Г. Константинов разглежда героя на повестта „Земя“ Еньо Кунчин като „обик-

новен герой на първоначалното натрупване“ и нещо повече — като негов „прототип“ сочи образа на Божан от „Гераците“ (стр. 366). Сам Елин Пелин твърди, че е взел лице от живота за „прототип“ на Еньо Кунчин (вж. сп. „Септември“ кн. 11 от 1953 година, стр. 153). От друга страна, Г. Константинов правилно изтъква, че Еньо Кунчин е представител на „нов капиталистически етап в развой на селото“ (стр. 366). При това положение обаче излиза, че той не може да бъде „обикновен герой на първоначалното натрупване“, защото такъв герой е Божан. Тук има явно противоречие (ако не е печатна грешка). Като говори за том първи на Елинпелиновите разкази (от 1904 год.) Г. Константинов подчертава; че този том „се посреща с радост и дори с възторг не само от приятелите му, но от всички литературни среди“ на времето (стр. 359). Обаче от 361—364 страници читателят се убеждава в противното, макар тук далеч да не са споменати всички отрицателни критики за първия том Елинпелинови разкази.

Има грешки, които се дължат на разбирането, на убеждението. Понякога това са „грешки“ само от гледище на друг критик — и те следва да се оставят в едно такова издание. За подобни случаи може да се спори. Има обаче грешки от фактическо естество и явни противоречия, които следва да се натрапват на окото преди всичко на редактора.

Г. Константинов притежава тънко подострено и обиграно перо, в неговия стил на литературен критик има безспорна рутината.

Претегляйки постиженията и недостатъците в новата книга на Г. Константинов, смятаме, че тя — въпреки слабите страни и грешки — представлява положително явление в нашата литературна критика. Освен застъпените от Г. Константинов здрави идейно-методологически позиции, освен неговото по основа правилно разбиране за нашето обществено развитие през епохата на Възраждането и на капитализма, трябва тук по-специално да се приветствува голямата му любов, с която той проучва новата българска литература, както и неговите усилия да направи свой принос в тази насока. „Чрез литературата — четем в предговора към книгата — аз се старая да служа на народа съгласно с препоръките на Българската комунистическа партия — ръководната сила във великия ни устрем към нов живот, към правдата и мира“. Постиганията в най-новите литературни очерци на Г. Константинов са изрично доказателство за това, че само по този път той може да пожъне и по-значителни завоевания.

КРЪСТЬО ГЕНОВ

НОВ ПРИНОС КЪМ ПРОУЧВАНЕ НА РУСКОТО ЛИТЕРАТУРНО ВЛИЯНИЕ У НАС

В своята книга „П. Р. Славейков и руската литература“ С. Русакиев изследва влиянието на руската литература върху творчеството на първия голям български поет Петко Славейков. Това е важен и интересен проблем, свързан с началото и развитието на новата българска литература. Като проучва и установява силата и значението на руското литературно влияние върху П. Р. Славейков, авторът ни помага да разберем как се заражда новата българска поезия, кои жизнени сокове я подхранват и какви са пътищата, по които тя се развива.

С. Русакиев цитира една много любопитна статия на „Цариградски вестник“ от 1848 г., от която личи колко слабо е била ориентирана нашата общественост, нейните „най-учени мъже“ от онова време за руската литература, за нейните най-добри представители. В тази статия „багнописецът Кривов“, „сатирикът Пушкин“, „книжовника Гнедич“ са поставени наравно с разни „черковни списатели и архиепископи“. В същото онова време обаче Славейков открива Пушкин, Гогол, Кривов. Той е възхитен и поразен от силата на техния талант. Тази среца на младежа с истинската поезия свидетелствува за неговия поетически усет. А това не е ли едно от качествата, които, както и самата дорба, почти не се „придобиват“? Много правилно авторът свързва този факт със зараждането на Славейковото поетическо творчество. Той изтъква, че допирият на Славейков с големите руски писатели не е случаен, търси причините, пътищата, които карат поета да преведе едно или друго стихотворение, да се учи от един или друг писател и ги открива както в неговото собствено поетическо виждане, така и в условията на българската действителност, в сходството на обществените отношения в двете страни.

Като се спира на първите източници, чрез които Славейков влиза в контакт с руската литература, С. Русакиев за пръв път у нас разглежда „Кургановия писмовник“ — книга, която поетът високо цени и превежда на български език. С. Русакиев изобщо правилно изследва пътищата на литературното влияние, показва как страстният стремеж на П. Р. Славейков за художествено майсторство го довежда до руската класическа литература и как в този стремеж не се крие слабост, подражателство или безсилие, а напротив — един от най-верните пока-

затели за силата на Славейковия поетически талант.

Най-основно в монографията е разгледано влиянието на Пушкин и Кривов върху поезията на Славейков. Това влияние авторът изследва главно в две посоки — като идейно-политическо влияние и във връзка с развитието на Славейковото оригинално художествено майсторство. Той изтъква онези нови моменти в поезията на Славейков, които бележат неговия творчески път.

Интересни наблюдения прави С. Русакиев върху преводите на Пушкиновите стихотворения „Съвет“, „Поет и тълпа“, „Дядо, баба и златна рибка“. Той правилно разкрива причините, които насочват вниманието на Славейков именно към тези стихотворения. Авторът изтъква новото, своеобразното в преводите и разглежда това своеобразие като резултат на влиянието на българската действителност от онова време. Славейков е дал на стихотворението оригинален български битов колорит. В „Поет и тълпа“ Пушкин засяга основния конфликт между личност и общество — тема, която постоянно влиява Славейков и намира отражение в цялото му творчество. Тя се явява в редица стихотворения още от най-ранния период („Момче, ума си събери“), за да достигне до двете елегии „Не пей ми се“ и „Жестокостта ми се сломи“, които са били подготвени от цялостното развитие на поета до тогава. С. Русакиев добре изтъква своеобразието, което е внесъл Славейков при превода на „Поет и тълпа“. Без да е съзнавал коя „стран“ визира Пушкин, Славейков, имайки предвид своите съвременници, неосъзнатия още български народ, не е могъл да приеме към тях подобно презрително отношение. Ето защо той завършва превода в пълно противоречие с основната мисъл на Пушкин:

„Но там дет той ги гадеше,
за тях пак със съзми плачеше“.

Преводът на „Поет и тълпа“ сочи пътя на Славейковото развитие, неговата борба за овладяване на формата и поетическото майсторство, за по-пълнокръвно представяне на живота в художествени образи. С голям поетически усет Славейков превежда и стихотворението „Дядо, баба и златна рибка“. Изследвачът изтъква как поетът, без да промени идейното съдържание на стихотворението, го свързва с българската действителност и превръща приказката на Пушкин в сатира против княз Батемберг. По този начин, прекланяйки се пред могъществото на Пушкиновото поетическо творчество, Славейков

¹ Симеон Русакиев „П. Р. Славейков и руската литература“. Издание на БАН — Институт за българска литература, София, 1956 г.

използва тази сила в служба на боевите задачи, издигнати от българската обществена действителност.

Най-ярък пример за това как Славейков се учи от художественото майсторство на руските поети са басните, които той превежда от Крилов. Авторът достига до правилния извод, че „когато Славейков се е запознал с басните на Крилов, той е бил вече подготвен да ги разбере и почувствува дълбоко, да проникне в тяхната демократична идея, да се възхити от тяхната реалистична правда, да подхване баснената традиция в своята практика“ (стр. 11). Славейков, който разбира, че художествената литература е преди всичко изкуство на словото, изучава най-внимателно езика на руския народен поет, още повече, че по това време се оформява и българският национален език. Като се учи как да пише от Крилов и от най-добрите представители на руската класическа литература, Славейков търси в нашия народен език равнозначни понятия и думи и ги открива по неповторим начин. Това особено личи в басните „Куко и пипе“, „Шурец и мравки“, „Осел и славей“ и др. Дотолкова тези басни са добили наш национален колорит под перото на Славейков, че ние бихме могли да ги изследваме днес с оглед на връзката им с нашето народно творчество, с българските пословици и поговорки.

Би било интересно да се знае, че баснята „Шурец и мравки“ Славейков превежда още през 1847-1848 г., когато той е писал с черковнославянски букви. Впоследствие тази басня той обработва непрекъснато до края на живота си. Интересно би било да се проследят всички нейни варианти, за да се види как поетът достига до последния текст, който, според С. Русакиев, се отличава с „изискан език, издържан поетически стил и хубави рими“.

Заключението на автора, че ние можем да третираме като оригинални Славейкови произведения някои от тези басни, е правилно. То идва като естествен извод от цялата му изследователска работа. До толкова тези басни са свързани с нашия фолклор, с нашия битово-разговорен език, с нашата действителност, че те са станали наши, национални произведения.

С. Русакиев е проучил ръкописното наследство на поета, в резултат на което е привлякъл в своята монография нов, неизвестен материал. Това се вижда най-ясно в главата „П. Р. Славейков и Лермонтов“, а също така в изследванията върху поезията на Славейков след Освобождението. Покрай известните досега три превода от Лермонтов — „Пророк“, „Узник“, „Нет, я не Байрон, я другой“, изследвачът е разгледал още преводите на стихотворенията „Казачья колыбель-

ная песня“, „На севере диком стоит одинокой“, „Три пальмы“, „Выхожу один я на дорогу“, „Ветка Палестины“, повечето от които не са публикувани досега. Любопитно е да се знае, че освен тези стихотворения Славейков е превел и част от стихотворението „Родина“, което е готвил за печат. Тези материали позволяват да се направят нови изводи за връзката между двамата поети, която досега се смяташе за незначителна.

Тук обаче трябва да отбележим, че въпреки привлечения нов материал, авторът не е успял да постигне онази дълбочина на изследването, която личи в двете предходни глави. Тук той не е изяснил тези черти в Лермонтовата поезия, които са привличали неотразимо българския поет и дълбоко са го възлущавали. А това е преди всичко любовта на Лермонтов към живота и свободата във всички нейни форми. Не случайно едно от най-любимите стихотворения на Славейков е „Узник“. Това стихотворение той превежда много пъти с различни заглавия — „Воля ми дайте“, „Я ми отворете тъмната тъмница“.

С. Русакиев отнася всички тези преводи към 80-те години. Обаче „Ветка Палестины“ и „Три пальмы“ са между най-ранните преводи на Славейков от руски. Те са правени през периода 1849—1853 г. Може би поради това авторът не свързва с влиянието на Лермонтовата „Казачья колыбельная песня“ забележителното за времето, в което е написано, стихотворение на Славейков „Спомняне“, писано през периода на Кримската война в 1854 г. В него Славейков по свой оригинален път е изобразил с пределна езикова простота майчинската любов към сина, на когото тя завещава най-чистите пориви на сърцето си. Дори в заключителната глава на книгата, където се спира специално на това стихотворение, С. Русакиев не го свързва нито с конкретната българска действителност (подготовката на въстанието на Дядо Никола), която дава основния потик на поета, нито с поезията на Лермонтов, а говори за влиянието на руската литература „изобщо“. Това стихотворение има родство и с широко известната след Освобождението песен — „Сбогом прощайвай, невесто мила“, писана през 1881 г. — както обаче установяваме напоследък, по мотив, разработен много по-рано, пак през Кримската война. По такъв начин много по-ярко би изпъкнало безспорното влияние на свободолубивата Лермонтовска поезия. Вместо това авторът ни отпраща към две неизвестни, слаби в идейно и художествено отношение люлчени песни на Славейков, създадени от него в преклонна възраст.

Същата неяснота личи в главата „П. Р. Славейков и Шевченко“. Както е известно, Шевченко е един от най-любимите поети на Славейков и тази обич се обуславя не само от неговия литературен вкус, но преди всичко от неговия мироглед. На българския поет са близки както спецификата на Шевченковата поезия, така и неговият борчески патриотизъм, проявяван като стремеж за преустройство на поробената родина. Не случайно най-хубавите преводи на Славейков са Шевченковите стихотворения „Думи мої, думи мої“ и „Перебендя“. Съвсем неубедителен е С. Русакиев, когато разглежда превода на стихотворението „Минают дни, минают нощи“. Като не се съгласява с преценката на Б. Пенев, че този превод е слаб, по-долу сам той твърди същото. Нещо повече. Несполуката на Славейков тѣй обяснява с различието в идеологията на двамата поети. Не можем да приемем твърдението на автора, „че като поет-просветител Славейков съзнателно не предава революционните моменти в стихотворението“. Особено не можем да приемем твърдението, че „активизмът на революционера, неговият стремеж да се слее с народа, да му служи до смърт, остава несвойствен за Славейков“ (стр. 203). С този извод С. Русакиев всъщност изтрѣгва корена на връзката между двамата писатели, животът и поезията на които показват какво значи да се слееш със своя народ и да му служиш до край. Славейков не само е споделял борческите тенденции в поезията на Шевченко и Лермонтов, но дълго и упорито е работил за тяхното утвърждаване у нас.

В тази глава С. Русакиев допуска някои неточни заключения. Вместо да изтъкне дълбокото вътрешно сродство между двамата поети, изявено така интересно в преводната поезия на П. Р. Славейков, авторът трѣгва по несигурния път на външната тематична прилика и естествено изпада в грешки. Той цитира изцяло (стр. 208) стихотворението „Изгнанник“ като неизвестно произведение на Славейков от 1877 г., написано под прякото въздействие на Шевченко. „Ако се вникне, пише той, в идейното съдържание на тази Славейкова творба, в нейната лирична тоналност, в ритмичното движение, в характера на образите, в размера на стиховете, не може да не се дойде до убеждение, че тя е написана под влиянието на Шевченковото стихотворение „Думи мої“ и т. н.

Стихотворението „Изгнанник“ е израз преди всичко на носталгията, която поетът е изпитвал за България по времето, когато прекарва полугладен живот в Цариград след спирането на в. „Македония“. Не за пръв път той пише на такава тема.

Във връзка с първото си пътуване до Цариград (през 1852 г.) той издава хубавото стихотворение „Отечество (Жалба)“, в което излива тъгата и обичта си към родината. Не се е повлиял в този случай Славейков и от художественото майсторство на Шевченко, тъй като самата песен е превод от руски на стихотворението „Мосто сърце“ от прогресивния шотландски поет Роберт Бърнс. Освен това „Изгнанник“ е печатано много пъти с надслов „Поздрав на Балкана“, „Там ми е сърцето“.

Като разглежда влиянието на редица руски поети върху поезията на П. Р. Славейков С. Русакиев завършва своята книга с обстойна заключителна глава „Традициите на руската литература и идейно-творческото развитие на П. Р. Славейков“. В нея той прави равностойна на онова, което руската литература е дала на българския поет за утвърждаване на реалистичната, демократична обществено-борческа линия в неговото творчество, онова, с което тя е допринесла за неговото художествено майсторство. Тази глава всъщност е един очерк за развитието на Славейков като реалист. Тук С. Русакиев изобищо правилно очертава периодизацията на творчеството му, привежда нови материали и разглежда неизвестни досега стихотворения. Той правилно обяснява творчеството на поета след Освобождението, което, трябва да отбележим тук, дълго време беше свършено подценявано.

В тази важна глава от монографията, както и в главата „Ранното поетическо творчество на П. Р. Славейков“, има обаче положения, които не споделяме. Най-напред авторът не взема определено становище по въпроса за решителния фактор в израстването на Славейков като поет-реалист: включването му в обществения живот или влиянието на руската литература?

Очевидно потикнат от желанието да изтъкне важността на руското влияние авторът подценява значението на нашите първи стихотворци. Той пише: „Съществен недостатък в творчеството на нашите първи поети е слабият им допир с живота на народа. В тяхната поетическа практика съвсем слабо се вливат сокове от живота на масите, погледът им не се спира върху най-крупните факти на действителността. Освен това, в повечето случаи първите стихотворци плават в идейното течение на просветителите (к. м.), които са чужди на схващанията за революционната борба като средство за освобождение. Поради всички тия причини произведенията на нашите стихотворци от първата половина на миналото столетие са със слаб идеен заряд, не възну-

ват, не мобилизират, не тласкат към обществени подвизи.“ (стр. 16). И това той казва за поемата на Неофит Бозвели „Мати България“!

За каква революционна идеология може да се говори у нас през 40-те години? Това са годините, когато започва борбата за оформяне на българската национална култура, годините, в които лозунгът за просвета е прогресивен лозунг, годините, в които борбата за черковна свобода сплотява болшинството от българския народ. През тези години още не съществува разлика в идейното направление на българските възрожденски дейатели. Това го казва ясно още Димитър Благосев. Най-прогресивното движение по това време е борбата за черковна свобода, борбата за българска просвета и език. Не в такъв грях можем да упрекнем нашите първи стихотворци. Тяхната беда е само една — че не им се отдаде да създадат истинска поезия, а пътят, по който те тръгнаха, беше правилен.

В своето ранно творчество Славейков тръгна по пътя, начертан от Пайсий Хилендарски, Софроний Врачански, Неофит Бозвели, Добри Чинтулов, от първите стихотворци. За него е ясно, че литературното творчество трябва да служи на народа. В името на този идеал той решава да стане писател. Поробена България по него време е страна, в която не съществуват никакви права за народа — съществува само един мълчалив съюз между турските феодали, гръцките фанариоти и българските чорбаджии, които хищнически крадат и грабят угнетения, ослепен от невежество и непосилен труд народ. В тези условия литературата добива особено значение. Тя израства като единствена трибуна, от която малцина просветени, родолюбиви и смели българи имат възможност да говорят за непоносимото положение на народа. Ето защо за Паисий, Софроний, Неофит Бозвели — да бъдат писатели по това време, е значело — да служат на народа си. Така е било и за Славейков. Но как да пише, за да достигне до сърцето на народа, за да бъде разбран? Това е големият въпрос, отговор на който младият поет намира не само в българската народна песен, не само в произведенията на неговите съвременници и предходници, но особено в поезията на Пушкин, Лермонтов, Шевченко, Никитин, Некрасов. Подемайки правилния път, по който тръгва новата българска литература, Славейков се учи преди всичко на художествено майсторство от руските поети и писатели.

Авторът правилно нарича Славейков последователен демократ, но зад това определение се крие специфичното, това което е присъщо именно на Славейковия по-

следователен демократизъм. И този специфичен Славейков демократизъм не е изтъкнат достатъчно. Когато говори за кризата, която Славейков преживява през 70-те години, характерна, както пише авторът, за цялата наша просветителска интелегенция, той вмъква един цитат от статията на Вълко Червенков „Към 80-годишнината от гибелта на Васил Левски“, с който цитат отъждествява Славейков с онази българска буржоазия, „която, като се боя от размах на народното движение, предпочете или направо да слугува на турските паши, или да тръгне да проси отстъпки и топло място за себе си в турската империя, или да чака освобождаение поднесено на телсия отъзвън“. За Славейков това не може да се каже. Неговата обществено-политическа дейност не се побира в установената формула „просветител“. Тя е много по-широка, оригинална и разностранна. Да не говорим за поезията му. Вече стана общоприето становището, че мирогледът на писателя не всякога се покрива с неговия художествен метод. Това важи и за Славейков. Ето защо авторът на монографията не е убедителен, когато се опитва да определи особеностите на Славейковата поезия с неговия еволюционен мироглед. Това най-ярко личи в посочените глави за Шевченко и Лермонтов.

Не споделяме също становището на С. Русакиев за ранното творчество на П. Р. Славейков. Той пише: „На първо място може да се констатира, че през ранния период на творчеството си П. Р. Славейков се учи от черковнославянски, сръбски и гръцки литературни образци, които не го тласкат към съществени идейни и художествени завоевания... През този период Славейков като първите стихотворци от онова време също не успява да застъпи съществена обществена тематика, не отразява положението на народа, неговите идеали. Основният герой на Славейковата поезия е обществено неосъзнат, кръгът на неговите проявления е твърде тесен, почти личен“ (стр. 31). „Този герой е чужд на обществения живот, на народните устемии, няма отношение към големите национални задачи“ (стр. 264).

Най-напред С. Русакиев подценява до известна степен два основни източника, от които поетът се учи по онова време — българската народна поезия и напата литературна традиция. Освен това, неправилно е да се отделя само влиянието на гръцката, турската и сръбската литератури (както правеше това В. Пенев) в първия период на творчеството на Славейков. Пак по него време той се учи и от руската литература, а най-много от нашето народно творчество. При проучване на най-ранните ръкописи на поета ясно

лични този многоцветен спектър, в резултат на който се ражда поезията на Славейков.

Славейков става „писател български“ с ясното съзнание да служи на народа си. В началото на неговия творчески път стои „Сатирата срещу гръцките владци“. По същото време той пише поеми за славното минало на българския народ: „Самуилка“, „Кралев Марко“, „Крумияда“, „Бойка войвода“, „Първа здравица“, „Спомен“ и др. Преди 1853 г. той съчинява и песни с бунтовно съдържание, възпява красотата на родината, пише любовни песни в духа на нашата народна песен, а също превежда такива от турски и гръцки (и то пак с патриотична цел!). Доколко е успял в тези свои първи опити — това е друг въпрос. Авторът, подобно на Б. Пенев, отъждествява ранния период от творчеството на Славейков с неговата любовна лирика.

Не споделяме и становището на С. Русакиев за интимната лирика на Славейков. Той се колебае при определяне на нейното значение. Неговото становище е противоречиво. От една страна той говори за нея като за най-слаб момент от творчеството на поета, а от друга изтъква известни достойнства и художествени качества на някои от стихотворенията, печатани в „Смесна китка“. А тези стихотворения са писани също преди 1852 г. Тук С. Русакиев полемизира с Б. Пенев, противопоставя се на едно становище, от което сам Б. Пенев се е отказал по-късно (в предговора към „Избрани стихотворения“), цитира последователно мнението на Пенчо Славейков (който едва ли не се срамува от тези стихотворения на баща си) и минава към гледището на Георги Бакалов, който утвърждава любовната лирика на П. Р. Славейков. Авторът излага тези схващания така, като че ли те се допълват едно друго. Когато четем тези страници, оставаме с впечатлението, че той е съгласен и с тримата. Какво е обаче неговото становище? Въпреки че цитира Георги Бакалов и коригира, макар само декларативно, Боян Пенев, авторът до края на книгата третира този период от творчеството на поета едва ли не като вреден, период, който Славейков превъзможва само благодарение на руското литературно влияние. За да подчертае още повече еротичния характер на Славейковата любовна лирика той я нарича с думите на самия поет „пушцовска“, „марешка“. Неприятно звучи повторението на тези груби епитети на няколко места в книгата. Голяма грешка според С. Русакиев е това, че Славейков се е отдал на творчество, което засяга лични, сърдечни преживявания.

Според нас любовната лирика на П. Р. Славейков, именно тази, която обхваща първия период на неговото творчество, от 1848 до 1853 г., е важно явление в историческото развитие на българската поезия. Като имаме предвид времето, в което са писани тези песни, когато още не е съществувал български поетичен език, ние трябва да оценим голямата заслуга на Славейков като създател на българската любовна лирика и заедно с това — на българския поетичен език. Но не само това. Чрез тази лирика Славейков е носител на нови мисли, на нови чувства и отношения, породени у нас в резултат на оня национален подем, който обхваща българското общество през 50-те години. В тях е отразен стремежът на нашите деди към сантиментална мечтателност, към сърдечен живот. И тази среща със сантиментализма не само че не беше вредна, но тя беше необходима за нашия възбуждащ се за нов живот народ, за който бяха нови не само просвещението и литературата, но и чувствителността и романтиката. А освен това между тези стихотворения има толкова лирични, изпълнени с поезия стихове, че в тях като в огледало се отразяват любовните трепети на хората от онова време. И ако ние днес се усмихваме на сантиментализма и наивността на някои от тях, трябва да отбележим, че именно на тези им качества се е дължало тяхното широко влияние.

В подкрепа на своето становище за ранната поезия на Славейков авторът цитира една бележка на поета, намерена в неговата архива. Според С. Русакиев от нея се разбира, че „и сам поетът чувствава слабите резултати, до които се домогва в първия период на своето творчество. Те не му дават основание да добие самочувствие с определени перспективи“. В тази бележка Славейков пише: „Не съм се ни мислил за поет, нито съм искал да се покажа за такъв. Превеждал съм, подражавал съм, а по нещо и съчинявал, ама не за друго, а само за обработване и очуване на езика, като труженик на туй поле, за улеснение на други, които се родят с талант и по-честити“. Тази трогателно-искрена изповед, в която личи скромността на големия човек, авторът отнася към 1852—1856 г. г., като седи по тетрадаката, в която е написана. Тя обаче е писана към края на живота му, след 1886 г. Това личи както от нейното съдържание, което почти се покрива с предговора към подготвяните от поета „Избрани стихотворения“ (1886 г.), така и от почерка на поета. Тези мисли на Славейков се отнасят за цялото му творчество и с тях, разбира се, ние не можем да се съгласим.

Като застава на такива позиции по този въпрос, С. Русакиев сам си противоречи. При анализа на едно от първите стихотворения на Славейков — „Сатирата против гърците владци“ той пише: „Още от нея се вижда, че той изобразява действителността реалистично, че корените на неговия реализъм се подхранват от дълбоката любов на поета към народа, от страстната му омраза към враговете. С това своето отношение Славейков се явява подготвен за дълбоко и плодотворно усвояване на демократизма и реализма на руската литература.“ Изобщо в много случаи, когато изхожда от конкретния материал, С. Русакиев застава на верни позиции. Неговите изводи обаче понякога изпадат в разрез със самите резултати, до които е достигнал при конкретния анализ на стихотворенията. Ето защо тази последна глава, въпреки своите хубави страни, в някои съществени моменти не се свързва с най-ценните изводи, до които се е добрал авторът в резултат на своята научно-изследователска работа.

Една от основните задачи на автора е да направи преценка на изводите, до които бяха достигнали нашите буржоазни литературоведи Ив. Д. Шишманов и Боян Пенев при разработката на същия проблем.

На много места С. Русакиев подчертава приноса на Б. Пенев, който в това свое изследване се домогва до вярно разкриване връзките на литературния процес и обществената действителност, използва събираната от него фактически материал. Той прави също правилна преценка на някои негови погрешни становища (за периодизацията, за поезията на Славейков след Освобождението и пр.). В някои случаи обаче авторът критикува Б. Пенев или декларативно, като застава сам на неговите погрешни позиции (ранното поетическо творчество на П. Р. Славейков, любовната му лирика) или неоснователно, като нарича „дълбоко порочни, неверни и антинауки“ (стр. 246, стр. 29) становища, от които Б. Пенев по-късно сам се е отказал.

Добре щеше да бъде също, ако авторът беше отбелязал източниците на всички материали, с които работи, точните сигнали на ръкописите, от които цитира, библиографичните данни на списанията и вестниците, в които за пръв път са издадени разглежданите стихотворения. В това отношение в книгата липсва едичство, което несъмнено ще попречи за използване на материалите.

Като изхождаме от заглавието на книгата, ние бихме могли да представим още

изисквания към автора. Бихме могли да го попитаме например, защо не е отделил поне малко място за влияние на Н. В. Гогол върху Петко Славейков, когато то е несъмнено и дава възможност за интересни наблюдения. В ръкопис на П. Р. Славейков още в 1849 г. намираме следната бележка: „В една от поемите описанието на планината както в Гоголевия „Тарас Булба“ описанието на степта“. Очевидно, още когато е съчинявал първите си поеми из историческото минало на своя народ, той се е учил от Гоголевия „Тарас Булба“.

Една от най-характерните и най-самобитни черти на Славейковото творчество е неговият хумор. Онази галерия, която Славейков създава от наши, национални типове на контета, попове и попадини, гръцки коконои, влюбени старци и суетни Мариоли, ние бихме могли да свържем не само с българската действителност, която ги е родила, не само със самобитния талант на поета, но в някои случаи и с богатата гоголевска традиция.

Ние бихме могли да поискаме също от автора да разгледа блестящите журналистически статии на Славейков, неговите критики за литература, театър и изкуство, в които са отразени не по-малко черти от естетиката на руските революционни демократи. Очевидно не толкова широка е била задачата, която авторът си е поставил. В центъра на неговото изследване стои преводната и подражателна поезия на П. Р. Славейков. За тази цел той е проучил поетичното наследство на П. Р. Славейков, разпръснато из многобройни вестници и списания, архива на поета, библиотеката му, където е открил интересен сборник със стихотворения „Потапена литература XIX столетия“. Като е привлякъл нов фактически материал, С. Русакиев се е задълбочил в конкретния анализ на голям брой стихотворения. По този начин той е допълнил изследванията на Ив. Д. Шишманов и Б. Пенев по този въпрос и е успял да покаже как прониква руското литературно влияние у нас и как израства самобитното поетическо творчество на големия български поет.

Като изключим допуснатата неяснота в изводите по някои основни въпроси, книгата на С. Русакиев представлява принос към проучванията на руското литературно влияние у нас, което се оказва така дълбоко и плодотворно, че допринесе за оформяне самобитния национален облик на българската литература.

СОНЯ БАЕВА

Повестта „Семейство Ласкови“ е най-значителната творба на младия белетрист Л. Станев. Тя привлича вниманието с интересната съвременна проблематика, с някои вярно доловени психологически портрети и главно с критичния дух, с който е пропита. В нея най-добре проличават както силните, така и слабите страни в метода на Л. Станев. Тази повест е интересно явление в нашата съвременна социалистическа литература. Тя не е сатирично произведение в класическия смисъл на думата. В нея няма силно хиперболизирани образи, а хуморът като изобличително средство почти отсъства. Но по обект на изобразяване, по целенасоченост, повестта е сатирична. В нея Л. Станев е изобличил основни човешки недостатъци като лъжата и лицемерието, подлостта, безпринципността, кариеризма.

Това са пороци, онаследени от буржоазното общество. За тяхното изкореняване и ликвидиране ще са нужни още много десетилетия и активната борба срещу тях още дълго време ще бъде актуална и обществено необходима. А когато техни носители се явяват хора с партийни билети, които замаскират делата си с комунистическа фразеология, тогава действието им е още по-зловредно, а борбата срещу тях — още по-трудна и още по-необходима.

Центърът на тежестта в книгата на Л. Станев е поставен върху „черното“ и „сивото“ в живота на едно семейство с претенции за комунистически морал. За начало на повестта авторът е избрал момента, когато в просторния и хубав апартамент на Ласкови привършва гуляй, преминал особено задушевно. Не случайно Любен Станев започва повестуването си тъкмо оттук. Нощта след гуляя е съдбоносна за семейството. Завръзка на по-нататъшните събития е пристигането на чичото — брат на стария Ласков, който иде от затвора, излежал присъдата си от Народния съд.

Веднага след като гостите се разотиват, започват да се очертават пукнатините, по които ще се разпадне това разлюжено отвътре семейство. Владимир и Нела не са вече щастливи: няма искреност между тях, а твърде много недоизказани неща ги отчуждават. Етьрвите не се обичат. Старата Ласкова е глупава и всецяло покорна на мъжа си — от нея не може да се очаква нищо хубаво и благородно. В живота на Крумчо Ласков всичко е празно и кухо, като самия него.

Най-характерното за сатиричния похват на Л. Станев в повестта е, че той се стреми да разгръща характеристиката на героите

многопланово и сложно, да осветлява слабостите им от най-различни ъгли. От тази главна особеност на неговия метод произлизат както постиженията, така и несполуките му.

Рисувайки централния герой на повестта, Иванчо Ласков, Любен Станев успява да разкрие пороците му в няколко преливащи се една в друга степени. Някои от недостатъците са толкова невинни, че ние сме готови да му ги простим напълно. Ех, има човекът голяма слабост към сладкишите и бялото сладко — какво от това! Малко ли хора обичат да си хапват сладичко! Че Ласков се хвали наляво и надясно, и то без мярка, и това се приема с усмивка. Но старецът има слабост не само към сладкишите, но и към вдовицата Санка. Това е вече малко по-друго нещо. И в тези, все още не много страшни слабости, сякаш се коренят възможностите за по-големите пороци на героя. Иванчо Ласков лъже надребно, но лъже и наедно: лъже и Партията, в която членува, само за да осигурява своето благополучие. Повечето от неговите ходове и сделки са нечисти. В миналото той наистина е симпатизирал на комунистите, но нито се е борил, нито е рискувал живота си. Дребнавият му, еснафски морал оправдава всички постъпки в името на собственото благополучие. Днешните условия на живот са враждебни на този морал и бившият бръснар Иванчо Ласков се мъчи сега, под нова форма, но със стари средства, без труд да уреди живота си удобно и лесно.

Старият Ласков е носител на основни човешки недостатъци, но той не е обрисван черен като дявола. В неговото държане на пръв поглед няма почти нищо осъдително. Въпреки че още в началото авторът е загатнал някои от слабостите на героя, той разкрива неговата същност постепенно, така както се опознават хората в живота. Но в стремежа си да покаже „човешкото“ и у пропадналия и опорочен тип, Л. Станев загубва мярка и по този начин донякъде нарушава вътрешното единство на образа. Това проличава в края на повестта, където в преживяванията на главния герой са внесени такива отсенки, които не са в съгласие с основната същност на неговия характер.

След като Иванчо Ласков претърпява пълен крах и ударът върху него идва не отвън, а от собствените му деца, които е отгледал, но които са носители на нов морал, той губи присъщото си самообладание, цялата си тактика и самоувереност. Пред нас е един бесен, груб, озлобен, но безсилен човек. Всичко това е напълно естествено, то е в унисон с основната линия в

¹ Л. Станев, Семейство Ласкови, изд. „Народна младеж“, 1956 г.

характера на Ласков. На някои места обаче авторът е придал ненужна и неаргументирана сантиментална окраска на страданията на стария Ласков. Красивата смачкана кошничка, подаръкът на Санка, на два пъти се мярка в ръцете на сломения Ласков, като някакъв символ за душевните терзания на героя или пък за „сложността“ и „непонятността“ на човешката душа изобщо. Чрез подобни похвати не се постига обогатяване на образа, а се върви към неговото изопачаване. Авторът сякаш се е побоял да не изпадне в „схематизъм“, като осъди своя герой, т. е. като остане верен на главното в неговия характер.

Недостатъците, които има сатиричният похват на Любен Станев, проличават и при обрисовката на Крумчо Ласков. Този герой се явява като някакво допълнение към стария Ласков. Чрез него авторът осмива съвременния парвеню, който се мушка нахално навсякъде, особено в кръга на хората на изкуството и в същото време е малодушен и страховит до комизъм. Той винаги има готови мнения по всички повдигнати въпроси и винаги авторитетно разрешава всички спорове.

Любен Станев е обелязал една интересна черта в характера на Крумчо, присъща на парвенюто. Това е неговото безпределно самовъзхищение. Той непрекъснато ръси от себе си фалш, лицемерие, кухи фрази. Но в същото време самочувството му е особено блястящо, защото в процеса на лъжите, самият той започва да си вярва. Наистина всички тези подробности в характера на журналиста Крум Ласков се приемат без възмущение. Такива хора като него са ни познати, струва ни се дори че сме ги срещали някъде, или сме чели техни очерци. Но в образа на Крум Ласков почти липсва художествено обобщение. Много лековато и повърхностно е разрешен неговият конфликт (Случаят с откриването на преписания очерк). Героят си остава един и същ от началото до края на повестта, той се „изчерпва“ много бързо. И колкото да е познат и ясен, той не е истински жизнен образ, над чиято съдба след прочитането на книгата читателят ще се замисля и вълнува, а не ще се задоволи само с една снизходителна усмивка.

Разкривайки недостатъците на младия Ласков, Л. Станев не си е поставил по-определена цел, не е осмислил и задълбочил наблюденията си.

Не е ясно каква цел е искал да поразии Любен Станев, когато е изграждал образа на чичото — Георги. За него се знае, че е бивш офицер, преследвал партизани, осъден е от Народния съд и толкова. От затвора този народен враг излиза преобразен, грохнал, безобиден старец, който вдъхва само съжаление. Любен Станев

се опитва да покаже „човешкото“ у престъпника. Това е добре. Но не се разбира как е могъл такъв човек да бъде престъпник. Авторът не дава абсолютно никакви данни за останалите от „престъпното“ у чичото. Или може би всичко това се е изпарило „яко дим“? Едва ли.

Л. Станев поставя този чичо в такива отношения с останалите герои, че излиза като че ли той е най-умният, най-деликатният, който всичко разбира и търпи. И човек може да се запита: нима такива добри, безобидни и възпитани хора са осъждани от Народния съд!

Образът на чичото в повестта ни навежда още веднаж на най-съществената слабост в метода на младия балетрист. Това е липсата на достатъчно идейна яснота и на докрай категорична позиция, от която той критикува, утвърждава, рисува своите герои.

Не може да се отрече, че в стремежа си да покаже многообразието на човешкия характер Любен Станев е постигнал в повестта някои успехи. Но както при обрисовката на отрицателните образи, така и при героите, които осветява с положителна светлина, авторът много се пази да не допусне схематизъм. Този страх обаче по превратни пътища го довежда... пак до схемата! Само че това е съвсем „оригинална“, токущо изкаляпена схема за положителен герой. За да създаде образа на Борис, Любен Станев си служи със същия похват, който е използвал за обрисовването на стария Ласков, само че преобърнат механически от другата му страна. И наистина, щом на фона на външно не съвсем отблъскващи, дори на пръв поглед положителни черти, може да се нарисува един напълно опорочен характер, защо да не може да стане и обратното? Един сбор от несимпатични, но чисто външни прояви да послужат за характеристика на интересен положителен герой. Тази рецепта изглежда чудесна, но за съжаление, по предварителна рецепта не се изграждат героите на художествените произведения. И затова Борис се мярка из повестта като едно недоразумение. Любен Станев е имал намерение да представи в негово лице един съвременен положителен герой от работническата класа (Борис е техник). Но усилията му да подобере за неговия образ „най-оригинални черти“, с които той да се отличава от другите положителни герои, познати на читателите досега от книгите, са отишли напразно. Борис е до голяма степен измислен, съчинен образ, в който издайнически прозира схемата.

В желанието си да го противопостави на лигавия Арсов Любен Станев е струпал върху него много несимпатични подробности, които уж трябва само привидно да са в разрез с положителната му същност.

Той е съвсем недосягаем, груб, суров, с едри криви зъби и с криви крака, с маршируваща походка, прякорът му е „овена“. А тарикатският жаргон в устата на Борис сякаш съвсем допълва неговата несполучлива характеристика. Най-нежното му обръщение към Катя е „малката“. Всички тези „външни“ белези на героя не помагат ни най-малко да се разкрие Борис като положителен образ. Защото колкото и противоречив да е човешкият характер, той има своя основна, определяща същност и когато тя се наруши, изменя се на правдата.

Освен това не е напълно ясно защо Борис трябва да бъде заобиколен само с разни мошеници и опустошени хора (като например младия телефонен техник, който му предлага нечиста сделка, или адвокатът, който го е изгонил от квартират). Може би авторът е искал чрез противопоставянето му на тези „тъмни личности“ да засили още повече ореола около него на чистота и непорочност и същевременно да заостри критиката в повестта. Но на практика не се получава нито едното, нито другото. Тези на пръв поглед дребни факти, говорещи за отрицателните страни в нашето общество, не са осмислени правилно в книгата. Те само допринасят за създаване на едно невърно впечатление за социалистическата ни действителност.

Много ясно личи, че там, където Любен Станев не изхожда от предварително начертана схема или от повърхностни наблюдения, а от дълбоко познат и „изстрадан“ жизнен материал, той създава сполучливи образи.

В съдбата на младия хирург Владимир се чувствава отразена частица правда от живота. Душевната му драма е разкрита с подкупваща искреност и дълбочина. От жизнения път на този герой се налага важният извод: трудно е, макар и в обикновени, а не в изключителни обстоятелства, да бъдеш комунист! Конфликтът между Владимир от една страна и бащата и Крумчо от друга, е засегнат от автора още при първата семейна сцена. Една междинна сцена между бащата и двамата сина, когато решават въпроса с чичото, е особено характерна за склонността на Л. Станев да различава душевното състояние на своите герои. Читателят добива вече по-пълна представа за Владимир, който се опитва да възразява, да противодейства на баща си, но и този път по навик отстъпва. Младият хирург се измъчва от съзнанието, че не тежи на мястото си, че не заслужава доверието, което му се оказва в службата и от Партията (той е партиен секретар).

Авторът е успял да покаже също, че у Владимир се съдържат потенциални сили да се противопостави на баща си и брат си, но те не са разбудени. Не се е случило нищо важно с него, което дълбоко да го

засегне и да изтика на преден план стремежа му за чист и достоен живот. На Владимир сякаш е необходимо да изживее дълга и мъчителна душевна борба, докато скъса със своята пасивност. Той трябва да се сблъска и с някои странични фактори (като например колегата му Лозанов), които да го разтърсят и да събудят съвестта му. И когато извършва фатална грешка — става причина за смъртта на една болна — неговите морални устои се разклащат из основи. Той трябва да реши: или да направи решителна крачка, или да пропадне в благодат, в което са затаили старият Ласков и Крумчо. След големи душевни терзания Владимир е „пречистен“ и освободен завинаги от своята инертност. Той съобщава в Партията за чичото и заминава за провинцията. Там ще започне живота си отначало като най-обикновен лекар, но истински комунист. Разрешаването на този съдбоносен въпрос помага на Владимир да оправи отношенията си и с Неля, с която дотогава той не намира сили да се обясни. Постъпката на героя в края на повестта не е нито неочаквана, нито немотивирана. Авторът брънка по брънка разкрива противоречивия, сложен, но правилно насочен път на Владимир. Такава постъпка би била немислима, ако действията на героя в решителния момент не се диктуваха от комунистическата му съвест, от онова ново съдържание на понятията за труд, чест, доблест, щастие и др., които представляват комунистическия морал.

Това, че разобличаването на стария Ласков става не откън, не „отгоре“, не на партийно събрание, а отътре, е голяма сполука на автора. Тук той наистина е скъсал със схемата и шаблона. Разрешаването на основния конфликт в повестта по този начин е обосновано напълно в идейно и художествено отношение. Логиката на събитията диктува такава развръзка.

Нека писателят Л. Станев не бяга и занапред от парливите въпроси на нашето ежедневие, нека не се страхува да разбулва и най-тъмните кътчета на живота ни. Защото наред с книгите, в които се пресъздава патостъ на строителството и се разкриват взаимоотношенията между новите хора, са нужни и такива художествени творби, които да поразяват още в зародиша гнилото и нездравото, всичко, което спъва нашето развитие напред по пътя на социализма.

Но известно е, че критиката задължава двойно повече. Затова писателят, който си поставя за цел да критикува и разобличава, трябва да стои на пределно ясни идейни позиции, а сатиричното му жидло да бъде винаги остро и правилно насочено.

ИВАНКА БОЯДЖИЕВА

ТВОРЧЕСКИ РАЗГОВОРИ СЪС СЪВЕТСКИ УЧЕНИ ПО ВЪПРОСИТЕ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Продължавайки традициите на прогресивната руска славистична мисъл, в последните години все по-голям брой съветски учени проявяват интерес към българската литература. Трудовете на такива учени като: Н. С. Державин, К. Н. Державин, К. А. Копержински или на помладото поколение литературоведи — Н. Кравцов, Д. Марков, В. Злиднєв и др. засягат важни проблеми от нашето литературно наследство. Благодарение на тяхната научно-изследователска и преводаческа дейност, българската литература — минала и съвременна — добива все по-голяма популярност сред съветските народи.

За да отговори на нарасналите интереси на съветските читатели към нашата национална литература, колектив от научни работници в Института по славяноведение при Академията на науките в Москва се е зял с отговорната, но благородна задача, да напише очерци по история на българската литература от средата на миналия век до наши дни. Ръководени от голямата си любов към българския народ и литература, съветските литературоведи-българи са преодолели големи трудности, за да ни поднесат един труд, в който за първи път нашата национална литература се обгръща по-цялостно, проследяват се основните линии в нейното развитие, разглеждат се по-значителните факти и явления от позициите на марксистко-ленинската научна методология.

Съзнавайки отговорността на предприетото дело и за да бъдат избегнати евентуални пропуски — толкова естествени, когато се пише за една чужда литература, без наличието на целия изворен материал — Институтът по славяноведение намери за необходимо написаните очерци в Москва да бъдат обсъдени съвместно с Института за българска литература при БАН. За тази цел у нас пристигнаха двама от членовете на колектива — Д. Марков, доктор по филологическите науки и В. Злиднєв, кандидат на филологическите науки.

В продължение на шест дни — от 25. I. до 2. II. т. г., трудът на съветските учени-българи бе всеотранно разгледан, бяха изтъкнати неговите достойнства и слабости, неговото значение за изучаването на националната ни литература.

В своето встъпително слово акад. Людмил Стоянов, директор на Института за българска литература, изрази радостта на българските литературни работници, че им се дава възможност, съвместно със своите съветски колеги да обсъждат въпросите на българската литература. Като

подчерта голямото значение на приготвяния от Института по славяноведение труд за изучаване и популяризиране на нашата литература Л. Стоянов призова и научни работници, и писатели да вземат участие в обсъждането, да направят обективно и творчески своите критически бележки както върху общата постройка на книгата, така и по конкретни въпроси, за да може трудът, посветен на нашата национална литература, да излезе във възможната най-добра форма.

Преди да започнат изказванията проф. Д. Марков изложи накратко характера на представените за обсъждане очерци по история на българската литература, принципите, от които се е ръководил колективът при определяне обема и композицията на материала, целите и задачите на този труд. Пригответа книга, по думите на Д. Марков, идва да отговори на нарасналите интереси на съветските читатели, на студентите от филологическите факултети, да задоволи и масовия читател. Това е обусловило хронологическите рамки на книгата, нейния обем, научно-популярен и характер. Отбелязвайки сложността на проблемите, които е трябвало да разрешават, Д. Марков заяви: „Ние не смятаме, че всичко у нас е сполучливо. Но ако има някакви успехи в нашата работа, ние смятаме и сме уверени в това, че те са резултат не само на нашите усилия, на авторския колектив, който работи в Москва, а са резултат безспорно и на успехите на българското литературоведение, от което ние сме се ползували и чиито постижения сме се стремили да обобщим в своята работа... Ние дойдохме тук от Москва, за да можем още един път да прегледаме всичко. Надяваме се, че в процеса на нашето обсъждане тук ще ни бъде оказана наистина една много голяма дружарска помощ“.

Обсъждането протече оживено и на високо равнище. В него взеха участие повече от двадесет души: академици, професори, научни работници, писатели и др., които с чувство на уважение към извършеното от съветските другари, посочиха както успехите, така и недостатъците, грешките и пропуските, допуснати по една или друга причина. В продължение на шест дни се водиха съвместно открити творчески разговори за българската литература — разговори, които по своята всеобхватност и принципиалност са първи по рода си в нашия литературен живот. Изказванията целяха да обгърнат всички въпроси, засегнати в книгата, било за обема и композицията на материала, било от историко-лите-

ратурен или теоретико-методологически характер. Покрай по-общите въпроси бяха засегнати редица конкретни проблеми от биографиите и литературното дело на писателите, бяха изнесени нови данни за осветляване на някои страни от литературното ни наследство. Изобщо бяха повдигнати и изяснени въпроси, които засягат различни страни на нашата национална литература. Направените изказвания безспорно ще подобрят значително обсъжданния труд; те ще бъдат от полза както за съветските другари, така и за българските литературни работници. Може би не ще бъде преувеличено ако се каже, че станалото обсъждане бе една репетиция за българските литературни работници за предстоящото написване Историята на българската литература.

Стойността и значението на приготвеният от Института по славяноведение труд за българската литература се определят преди всичко от факта, че в него за първи път нашата национална литература става предмет на цялостно разглеждане от позициите на марксистката литературна наука и естетика. Да се обгърне литературното ни развитие от момента на формирането на нашата национална литература, да се проследи последователно историко-литературният процес, да се разкрият неговите закономерности, да се характеризират литературните течения, да се очертае обликът на по-значителните поети и писатели — предпоставя не само широка литературна осведоменост, но и солидна теоретическа и методологическа подготовка.

Почти всички, които се изказаха, изтъкнаха, че авторите на очерците в главни линии са разрешили с успех поставената задача. Изхождайки от постиженията на българското литературоведение, те са направили опит по някои въпроси да отидат и по-напред, да решат по нов начин редица спорни проблеми, да погледнат от нови страни на някои литературни явления. И в това отношение те са се добрали наистина до интересни съждения и изводи.

При определяне на периодите в българската литература, съветските другари са се старали да излязат от преките литературни явления. Проведената периодизация в книгата в общи линии съвпада с периодизацията, възприета и от нашия литературен институт. Извика възражение определението, че от началото на века имаме и нов период в литературата.

В обзорните глави, с които започва всеки период, се дава обща картина на литературния живот. В тези обзорни глави авторите са успели да обгърнат и систематизират богат и разнообразен материал, да дадат обществено-политическия и културно исторически фон, на който се открояват отделните писатели, да характеризират

по-значителните факти и явления. По такъв начин читателят има възможност да почувствува непрекъснатия историко-литературен процес, да види мястото на отделните писатели във вековното литературно развитие. Отчитайки трудностите при съставянето на подобен род обзорни глави, в изказванията се направиха пожелания за тяхното подобрене, за попълване с нови материали, за доуточняване на отделни формулировки, за по-ярко подчертаване ролята на литературната традиция, за отстраняване на някои елементи на социологизуване.

На по-значителните писатели авторите са посветили отделни монографични очерци, в които, в историко-литературен план, се разглежда жизненият и творчески път на писателя, изтъкват се идейните и художествени ценности, с които е обогатил българската литература, характеризират се художественият метод и естетическите позиции на твореца. Бе подчертано, че авторите на очерците в много случаи са се домогнали до успехи както при характеристиката на литературните периоди, така и при разкриване на идейно-художественото своеобразие на нашите поети и писатели. По някои въпроси: за характера на реализма в литературата преди и след Освобождението, за своеобразието на творчеството на отделни писатели, изпитали влиянието на индивидуализма и символизма, за метода на революционно-пролетарските поети, за литературата ни от тридесетте години те са стигнали до интересни съждения, до свои оригинални концепции. Макар че на някои от тези определения се погледна критически, важното в случая е, че съветските другари са дали свое разрешение на поставените въпроси. Те са търсили да открият и посочат всички онези естетически ценности, които се съдържат и в творчеството на писатели, изпитали едни или други отрицателни влияния. Тезата на съветските другари за художествения метод на Хр. Смирненски бе оспорена от редица наши литературни работници.

Когато човек чете очерците, пред него се разкрива картината на литературния живот от момента на подема и разцвета на възрожденската ни литература до съвременната българска литература, отразяваща социалистическото ни строителство.

Авторите са се стремили да изтъкнат национално-самобитния облик на българската литература, нейния дълбоко народностен характер, органическите ѝ връзки с борбите на народа за национална свобода, социална правда и човешко щастие.

Разбира се, авторите не са могли да избегнат — естествените при такъв род работи — неточности, пропуски и непълноти, било от фактическо-библиографско ес-

тество, било при идейно-естетическия анализ на художествените творби, било при цялостната оценка на отделни произведения. Направените изказвания на обсъждането очевидно ще спомогнат за отстраняване на допуснатите грешки, за попълване на очерците с нови моменти и материали от литературното ни развитие, за по-широко застъпване на някои писатели в обзорните глави или за по-пълнокръвно представяне на онези, за чието творчество има монографични очерци.

На края на обсъждането другарите В. Злиднев и Д. Марков, изразявайки благодарността на целия колектив за оказаната им помощ, взеха отношение по повдигнатите въпроси; те доизясниха някои свои становища, приведоха нови аргументи в подкрепа на своите оценки и изводи, отхвърлиха някои критични бележки.

Не може да има никакво съмнение, че другарите от Института по славяноведение са погледнали сериозно на предприятието дело, с голяма любов и научна добросъвестност са изучили българската литература и са подготвили един труд с неоспорими научни качества, който ще има голямо значение за изучаване на нашата национална литература не само от съветската културна общественост, но и от народите на другите страни. Този труд ще ползува и всички у нас, които се интересуват от идейно-естетическите богатства на нашето литературно наследство.

Нека пожелаем трудът „Очерци по история на българската литература“ в скоро време да бъде окончателно завършен и отпечатан, за да отиде в ръцете на всички онези, които се интересуват от българската национална литература.

ГЕОРГИ ДИМОВ

Асенов, Драгомир. Съвест. Разкази. С., Бълг. писател, 1956. 140 с.

Българска драматургия. ч. I. Сборник. С., Бълг. писател, 1957. 600 с.

Василев, Орлин. Съчинения в пет тома, т. I и II. С., Нар. култура, 1956.

Генов, Кръстьо. Елин Пелин. Живот и творчество. С., БАН, 1956. 452 с.

Геров, Тихомир. В казармата и на фронта с Димчо Дебелянов. Спомени. С., Бълг. писател, 1957. 263 с.

Дебелянова-Григорова, Мария. Димчо Дебелянов. Спомени, писма, документи. Под ред. на Кръстьо Генов. С., Бълг. писател, 1956. 208 с.

Димов, Георги. Иван Д. Шишманов — литературен историк и критик. С., БАН, 1956. 268 с.

Динев, Петър. Петко Р. Славейков. Творчески път. С., Бълг. писател, 1956. 104 с.

Динев, Петър. Литературни образи. С., Нар. култура, 1956. 332 с.

Дичев, Стефан. За свободата. ч. II. С., Нар. младеж, 1956. 828 с.

Джагаров, Георги. Лирика. С., Бълг. писател, 1956. 124 с.

Загорчинов, Стоян. Бразди. Очерци, портрети, статии. С., Бълг. писател, 1956. 352 с.

Калчев, Камен. Прозорец на дружбата. Пътеписи. С., Бълг. писател, 1957. 240 с.

Калчев, Камен. Семейството на тъкачите. Роман. С., Профиздат, 1956. 367 с.

Каранфилов, Ефрем. Войникът в строя и в литературата. Литер. критич. статии. С., Държ. воен. изд., 1956. 64 с.

Караславов, Георги. Избрани съчинения в десет тома т. I и II. С., Нар. култура, 1956—1957.

Караславов, Георги. Обикновени хора ч. II. С., Нар. култура, 1956. 828 с.

Константинов, Евгени. Тлееща жарава. Исторически роман. С., Нар. младеж, 1957. 576 с.

Константинов, Георги. Писатели-реалисти. Л. Каравелов. Зах. Стоянов. Ив. Вазов. Мих. Георгиев. Т. Г. Влай-

ков. Елин Пелин. С., Нар. култура, 1956—270 с.

Коралов, Емил. Спътници. Роман. С., НСОФ, 1956. 478 с.

Ламар. Зора зазорила. Поеми и сонети. С., Бълг. писател, 1956. 246 с.

Мартинов, Иван. Новият град. Роман. С., Профиздат, 1957. 412 с.

Марчевски, Марко. Тихо пристанище. Повест. С., Профиздат, 1956. 256 с.

Нешков, Величко. Настъпление. Роман. С., Държ. воен. изд., 1956. 508 с.

Нинев, Николай. Големият огън. Разкази. С., Нар. младеж, 1957. 200 с.

Петров, Емил. Поезия и псевдопоезия. Лит. критични статии. С., Бълг. писател, 1956. 227 с.

Петров, Ивайло. Нонкината любов. Повест. С., Нар. младеж, 1956. 264 с.

Пондев, Петър. Догматизъм и правда. Лит. статии. С., Бълг. писател, 1956. 344 с.

Пондев, Петър. Никола Вапцаров. Литер. критич. очерк. С., Бълг. писател, 1956. 208 с.

Радевски, Христо. Избрани произведения в три книги. Кн. I. С., Нар. култура, 1956.

Ралин, Радой. Строго поверително. С., Профиздат, 1957. 136 с.

Русакиев, Симеон. П. Р. Славейков и руската литература. С., БАН, 1956. 276 с.

Софокъл. Трагедии. Преведе от старогръцки в стихове Александър Ничев. С., БАН, 1956. 511 с.

Станев, Емилиия. Избрани разкази. С., Бълг. писател, 1957. 148 с.

Станев, Любен. Студена къща. Разкази. С., Бълг. писател, 1957. 148 с.

Стефанов, Първан. Соколови пера. Стихотворения. С., Нар. младеж, 1956. 72 с.

Тодоров, Ангел. Стоян Михайловски. Баснописец и сатирик. С., Бълг. писател, 1956. 244 с.

Цанев, Георги. Страници от историята на българската литература. II погр. и разп. изд. С., Бълг. писател, 1956. 587 с.

Чавдаров-Челкаш, Димитър. Приятни фейлетони. С., Профиздат, 1957. 64 с.

Редакционен комитет

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

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

Редактор-секретар — Христо Йорданов