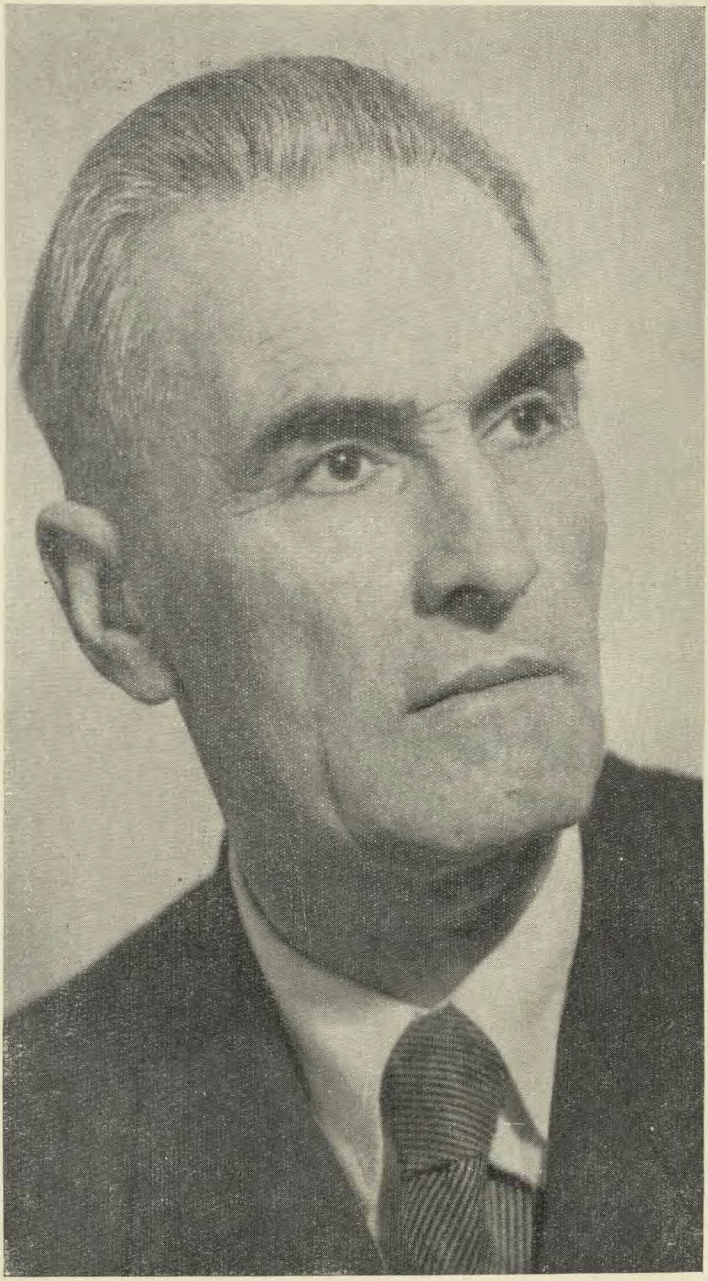
БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
Отделение за езикознание, литературознание и изкуствознание

ИЗВЕСТИЯ
НА
ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА

Книга XVIII—XIX

ЦЕНТРАЛНА НАУЧНА БИБЛИОТЕКА

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ



БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Отделение за езикознание, литературознание
и изкуствознание

Пр 4719/66

Т 189

ПРОВЕРКА
1969 г.

ИЗВЕСТИЯ

НА

ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

Книга XVIII—XIX

В чест на
чл.-кор. ГЕОРГИ ЦАНЕВ
по случай седемдесетгодишнината му

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

ПРОВЕРКА
1978 г.

София · 1966

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ



РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

БОНЮ АНГЕЛОВ, СТОЙКО БОЖКОВ, БОЯН НИЧЕВ,
ИВАН ЦВЕТКОВ (отговорен редактор)

ГЕОРГИ ЦАНЕВ

През 1931 г. Георги Цанев пише за съдбата на литературния критик: „Неговото положение си остава все още за мнозина неопределено. Често мразен от поетите, непризнаван за творец от читателите, но все пак търсен и от едните, и от другите, той се издига понякога до високото достойнство на водач, за да остане после в сянка, на заден план или съвсем без място в паметта на поколенията." И по-нататък: „Неуморим воин в полето на красотата и идеите; той не очаква от никого награда, не се домогва до ничия похвала. От него не са доволни често пъти и тия, които той издига като творци, от които се възхищава."

Когато пише тия думи, Цанев има зад себе си все още не особено дълъг път на критик — първата му печатана статия се явява в 1922 г.— рецензия за книгата на Хр. Смирненски „Да бъде ден". Но той вече е изпитал доста от неприятните особености на нашия литературен живот и от горчивините на литературно-критическата дейност, за да може да очертае мисията и съдбата на критика не само от книгите и прочетеното, но и от собствения си опит. От първите статии на Георги Цанев са изминали вече повече от 40 години, самият той превали седмото десетилетие от живота си, но не бихме могли да кажем, че неговата дейност е намерила спокойна и справедлива оценка. Напротив, и днес тя е предмет на остри атаки, неговото име се преплита твърде често в литературните полемики, страстите около неговото дело на критик не се успокояват, признание и отричане се смесват, мястото му в развитието на българската литература през последните четиридесет години често се оспорва.

Вероятно самият Георги Цанев нито най-малко е учуден и изненадан от своята съдба — той беше я предвидял преди 35 години в статията си „За литературния критик". В тая борба, която се води около неговото дело, има и нещо хубаво и положително — тя свидетелствува за жизнеността на това дело. Критическата дейност на Георги Цанев не е минала без следа в нашия литературен живот, не е потънала в забравата на времето, както това често се случва приживе с мнозина писатели. И тук не играят роля никакви външни събития или сензации, а само значителността и сериозността на онова, което критикът е създал — проблемите, които е поставил, мислите, които е събудил, оценките, които е направил.

Когато тук говоря за дейността на Цанев като критик, съвсем не изключвам делото му на литературен историк. Но споровете е събудил най-вече критикът и бих казал — критикът присъствува навсякъде в работата на литературния историк; чрез единия и другия се изявява една и съща творческа личност.

Когато проследяваме литературната дейност на Георги Цанев, убеждаваме се за сетен път колко много критикът е свързан със своето време, с литературното движение и идеите на определена епоха. А това значи — и неизбежна чувствителност към измененията във времето. Тук не се касае толкова за системата от възгледи, която критикът споделя, а за задачите и похватите, които се обуславят от всеки нов исторически момент. Разбира се, критикът има свой образ и свой стил, той изхожда от определени обществени позиции. Ние не защищаваме някакъв релативизъм във възгледите и оценките, нито приемаме схващанията на ония, които теоретизират за правото на непоследователност и вътрешна противоречивост. Също така ние не възвеждаме чувствителността на критика към измененията във времето в някаква обективна закономерност, зад която могат да се прикрият непоследователността и грешките. Сам Цанев предупреждава срещу подобно разбиране в послеслова към книгата си с избрани литературно-критически статии „Критика“ от 1961 г.: „Не бих искал да прехвърля на времето всичките си грешки, като се утешавам с мисълта на Белински, че „само оня не се е лъгал в истината, който не е търсил истината“. Но заедно с това той още преди 35 години бе казал за литературния критик: „Не по неговите грешки и несполуки ще го ценим, а по положителното, което е направил, по талантите, които е открил, по художествените истини — и неистини, които е изтъкнал, и най-после по имената, с които е свързал своето име.“

В своята досегашна литературна дейност Георги Цанев има богато творчество. За това свидетелствуват преди всичко книгите, които е издал: „Писатели и творчество“ (1932), „Литературни студии“ (1938), „Проблеми на днешната българска литература“ (1939), „Идеи и образи“ (1944), „Пътят на Яворов“ (1947), „Страници от историята на българската литература (1953, нови разширени издания в 1956 и 1958 г.), „По пътя на реализма“ (1960), „Критика“ (1961), „Традиция и новаторство“ (1965), „Писатели и проблеми“ (1965, ново разширено издание на „Критика“). Тези книги съвсем не включват всичко написано от Цанев от 1922 г. насам. Към това трябва да се прибавят и редицата книги на български писатели, които е редактирал (П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Ив. Вазов. Ал. Константинов, Гео Милев, Хр. Смирненски, Ас. Разцветников и др.). За огромната работа, която е извършил като литературен критик и историк, говорят и редактираните от него списания и вестници (било като главен редактор, било като член на редакционните колегии) — „Развигор“, „Съвременник“, „Лик“, „Изкуство и критика“, „Изкуство“, „Литературна мисъл“ и др. Тая дългогодишна литературна дейност, изпълнена винаги с голямо напрежение, разкрива една необикновена енергия, забележителна работоспособност, дълбока и неувяхваща любов към делото на българската литература и култура.

Георги Цанев се явява в нашия литературен живот в началото на двадесетте години и принадлежи към едно изключително интересно поколение на българската интелигенция. Това поколение мина през пожарищата на Първата световна война, изпита ужасите на смъртта, глада, епидемиите и се върна дълбоко разочаровано от официалния „патриотизъм“, с който бе възпитавано в училищата и по фронтовете. Роден през 1895 г. в с. Борован, Врачанско, в един край, където социалистическото движение бе проникнало широко в градовете и селата (не случайно

тъкмо в този край Септемврийското въстание през 1923 г. получи най-голям размах), Цанев влиза във войната току-що завършил гимназията, прекарва четири години на фронта, споделя и тежката съдба на заложник. В трудностите на войната окончателно се оформят неговите социалистически възгледи и веднага след завръщането си от заложничество той се нарежда в редиците на Българската комунистическа партия.

Струва ми се, че нито в нашата политическа история, нито в художествената ни литература не са намерили достатъчно ярко отражение в цялата си пълнота и в цялото си напрежение годините след Първата световна война, когато Великата октомврийска революция хвърли своето сияние върху цялата планета — и у нас революционната устременост на масите се превърна в могъща вълна и комунистическите идеи оказаха силно влияние върху умовете. Цанев е не само съвременник на тия години, но и непосреден участник в борбите на Българската комунистическа партия. Тъкмо в тия години започва неговата литературна дейност. Тя има едно великолепно начало — статиите за Христо Смирненски. В тях Цанев отразява радостта, с която работническата класа и революционната интелигенция посрещат младия пролетарски поет. Още в първите редове на рецензията си за „Да бъде ден" от 1922 г. той заявява: „Работническата класа може да се радва на един сигурен успех в областта на изкуството. Няколко години на усилена борба, на повишена до крайна степен борческа енергия бяха достатъчни да израсне из самата тая бореща се класа поет, надмогнал, овладял реалността на суровата борба и способен да я възсъздаде, възпее по един чисто художествен начин." Цанев не само разкрива красотата и силата на поезията на Смирненски, но и го брани от нападките на буржоазната критика. А когато Смирненски умира, той пише за него статия, изпълнена с дълбока скръб, наричайки го „нашата най-светла надежда, нашия най-голям поет". По случай първата годишнина от смъртта на поета Цанев му посвещава нова възторжена статия и още по-силно подчертава мястото му в развитието на българската поезия: „Той тури начало на пролетарската поезия като непосредствен и вдъхновен израз на душата на масата, на колективния дух." И по-нататък: „Христо Смирненски има грамадно значение за развоя на пролетарското изкуство у нас. Той вля в него живата струя на непосредственото вдъхновение, внесе творчески пламък и я обърна от агитация в изкуство."

Заедно с Георги Бакалов и Тодор Павлов, които написаха пламенни статии за Христо Смирненски, Цанев има безспорна заслуга за утвърждаване на творчеството на младия пролетарски поет. Все през тоя най-ранен период от своята литературно-критическа дейност той свърза делото и името си с друга група млади революционни поети, наложили се главно на страниците на списание „Нов път" и посветили първите си творчески прояви на героичния устрем и трагизма на Септемврийското въстание — Ас. Развцетников, Анг. Каралийчев, Н. Фурнаджиев. Цанев ги посочи като истински наследници на Смирненски.

Първите статии на Цанев са изпълнени с патоса на възхождащата пролетарска и революционна литература. Той отрича решително мъртвата поезия на късните епигони на символистите, призовава към социална поезия — „художествен израз на копнежите, на вековните стремежи, заложени в душата на народа като кълн на бъдеще, на прогрес — стре-

межи към по-висши форми на живот, към простор и светлина". Цанев решително осъжда първите книги на няколко млади белетристи, които правят опит да пренесат в българската литература модни, упадъчни школи, да подражават на образи, създадени от болни и ненормални съзнания. Той утвърждава категорично реалистичното изкуство, обявява се срещу „разсъдъчните напъвания на разни символисти, експресионисти и др.", посочва примера на Смирненски, който „върна поезията на земята" и приветствува Ем. Попдимитров за неговото завръщане към първоизточника на истинската поезия — живота и народа. В ранните статии на Цанев трябва да се отбележи още един момент: той обръща внимание на таланта и художествената стойност на литературните творби. Още в първата си рецензия за „Да бъде ден" Цанев отбелязва: „Преди да бъдеш пролетарски поет, трябва да бъдеш въобще поет, т. е. да имаш дарба, талант. А дарбата личи не в това, какво се пише, а как се пише. Нужно е присъствието на художествени елементи." Тъкмо в това Цанев вижда превъзходството на Смирненски и прави опит да проникне в художествената тъкан на неговата поезия, да разкрие силата на поетическото му вдъхновение.

През средата на двадесетте години започна нов период от литературно-критическата дейност на Георги Цанев. Той се откъсна за продължително време от революционно-пролетарската литература и от политическата борба на работническата класа и това даде сериозни отражения върху неговите методологически позиции и конкретна литературна работа, без обаче да измени общия демократически облик на дейността му. Откъсването на Цанев и на неговите другари от „Нов път" от пролетарския литературен фронт е било предмет на многобройни дискусии, дори и днес не слиза от страниците на нашия литературен печат. Не може да се отрече, че това беше една постъпка с тежки последици за групата млади писатели, а за революционно-пролетарската литература — несъмнен удар. Тук няма да се спираме на обстановката и причините, които доведоха до тази постъпка. Историята на литературата ще хвърли пълна светлина върху всички обстоятелства и ще произнесе своята присъда.

Онова, което тук трябва да изтъкнем, то е, че Георги Цанев и през тоя период запазва позициите си на защитник на реалистичното изкуство. Активен литературен критик, отзоваващ се на всяко по-значително литературно събитие, Цанев се занимава твърде много с въпроса за задачите и ролята на литературната критика. Една двегодишна специализация в Прага му дава възможност да разшири своя поглед, да се сближи с проблемите на чешката и словашката литература и особено да се запознае с идеите и творчеството на бележития чешки критик Шалда. Цанев продължава да изучава руската литература, да вниква в делото на Белински, а през 30-те години все по-често се опира и върху теоретическия опит на съветското литературознание и съветската критика.

Цанев многократно спира вниманието си върху личността и ролята на литературния критик. Той оценява високо неговото призвание въпреки огорченията, трудностите и неприятностите, с които то е свързано. За Цанев литературният критик е „неуморим воин в полето на красотата и идеите"... „Изобличител на ония, които си поставят откраднатата маска на Прометея, страж на творческото слово, защитник на дейния човешки дух, той преследва ония, които представяг слабото пламъче на своята

бедна душа за небесен огън. И събира омразата на всички, които е отрекъл в името на изкуството. И не става ли така той — ратникът за нов свят, за по-висша действителност, която художественото творчество създава — не става ли изкупителна жертва за тоя нов свят? Той живее с вярата, че изкуството може да го създаде, и с трепет го търси в художествените произведения. Чете ги внимателно — той, най-добрият от всички читатели, както го нарича Айхенвалд, — изучава ги и се радва на всяка поетична искра, трогва се от всяко дълбоко сърдечно движение. И понеже вярва в чудото на творчеството, копнее да го намери и се унесе от него. И отрицателните му критики преследват положителна цел: да разкрият известни заблуждения, да освободят истински великото от съседството на нищожното, да разчистят пътя на изкуството. В тоя смисъл всяка критика е градивна."

Оттук и голямата взискателност на критика и неговата обществена отговорност. В цялата си дейност Цанев се стреми да се придържа към тия принципи. Него го занимава и въпросът за основата, от която ще изхожда критикът, когато предявява своята взискателност и издава строгите си присъди. Когато говори за Боян Пенев, Цанев изтъква на първо място неговата нравствена воля — „волята да вървиш по свой собствен път, да имаш свой собствен поглед за живот, култура и литература, да не приемаш на доверие, без проверка нищо". Критикът трябва да представя творческа индивидуалност, да бъде проникнат от дълбока любов към изкуството, да притежава абсолютна честност и искреност. „Единственият негов дълг е да остане верен на изкуството, единственият му ръководител е непосредният му усет."

Анализирайки личността на критика, Цанев особено подчертава неговия художествен усет — и това е напълно основателно. Обаче той стига до известно абсолютизиране на тоя дар, а това вече води до субективизъм. В случая се подценява до голяма степен ролята на теорията и идеологията, макар че Цанев говори за тях.

Тук не е необходимо да се изтъкнат подробно слабите моменти в естетическите позиции на Цанев през втората половина на 20-те и през 30-те години. Очевидно е, че той се отклонява от идеите на марксическата критика, стига до известно откъсване на художествеността от идейността, до естетизъм. Това личи и от сравнително малкото място, което отделя през тия години на пролетарската и революционната литература. Обаче не може да не се отбележи, че и през тоя период той изхожда от принципите на реализма и горещо защищава реалистичното изкуство. Той пише обширни статии за проблемите на българската литература, за литературата за деца, за развитието на романа, за историческия роман и др. и поставя като основна задача на писателя изображението на съвременността. През тоя период посвещава многобройни статии и рецензии на реалисти като З. Стоянов, Г. П. Стаматов, Г. Райчев, Ал. Константинов, Ант. Страшимиров, Йорд. Йовков, Ст. Загорчинов, К. Петканов, Орл. Василев, Г. Караславов, Ил. Волен и др. Тук няма да навлизаме в неговите оценки, нито ще подлагаме на проверка литературните му присъди— в работата на активния критик грешките са неизбежни, времето непрекъснато налага своя коректив. Но Цанев никога не се отказва от своята художествена взискателност, смело разобличава бездарността, отбелязва с любов успехите и постиженията.

Трябва да се отбележи още един важен момент в неговата дейност през тоя период — създаването на списание „Изкуство и критика“ (1938—1943). В него Цанев привлича като редовни сътрудници редица писатели-комунисти, като Хр. Радевски, Г. Караславов, Орл. Василев — и то в най-тежките години на фашистката диктатура. Тук се появяват статии за съветската литература (сам Цанев обстойно изследва проникването и влиянието на Маяковски в България). Не би било правилно да се смята, че редакторът се е върнал към някогашните си позиции на критик-марксист, но не биха могли да се отрекат демократическите и антифашистките моменти в насоката на списанието. В „Изкуство и критика“ се появяват първите творби на редица млади писатели — В. Петров, Б. Райнов, П. Вежинов. Г. Цанев открива техния талант и им дава път в списанието. Той е един от първите, които оценяват свежата дарба на П. Вежинов; през 1943 г. пише: „Ако трябва веднага да се определи дарбата на Вежинов, ние няма защо да се колебаем. Напротив, имаме всички основания да посрещнем с радост един нов безспорен писател и да подчертаем недвусмислено, че авторът на „Дни и вечери“ е високо талантлив балетрист.“

„Изкуство и критика“ сближи отново Георги Цанев с нашата революционна литература, върна го донякъде към мечтите и поривите на неговата младост. Затова за него не бе трудно веднага след Девети септември да премине браздата, която го отделяше от революционния литературен фронт, и да хвърли всичките си сили в изграждането на нашата социалистическа литература и култура. Да се проследи неговият път през тоя период не е много леко. До известна степен намаля неговата активност като литературен критик — Цанев почти не излиза с преценки за съвременната литература. Но това съвсем не значи откъсване от нейните проблеми — той постоянно се докосва до тях, когато разрешава теоретически или литературно-исторически въпроси, а с участието си в редакционните колегии на списанията „Изкуство“, „Септември“ и „Литературна мисъл“ взема непосредно участие в литературния живот. Вярното е обаче, че работата му в Университета и Академията на науките насочи до голяма степен вниманието му към въпроси от по-далечното и по-близкото минало на българската литература. Това се налагаше от историческия момент — не можеше да се върви напред без основна преоценка на литературното наследство от гледището на марксическата теория и методология. В тая преоценка се мина през не малко лутания — и Цанев не им беше чужд; допуснаха се редица грешки; догматизмът и вулгарният социологизъм нанесоха сериозни поражения.

Но заедно с това не може да се отрече, че бе извършена огромна работа в преоценката на художествените ценности, които бяхме наследили от миналото; в тая преоценка Цанев има значителен дял. За това свидетелствува не само общотеоретическата му статия „За литературното наследство“, но и статиите му за Ив. Вазов, Ал. Константинов, Г. П. Стаматов, Елин Пелин, Пенчо Славейков, Г. Кирков, Д. Благоев, П. К. Яворов, Д. Дебелянов и др.

На Цанев се наложи да решава редица проблеми на литературната история. Обикновено литературните критици нямат вкус към нейните задачи, изисквания, методи. Но интересът на Цанев към литературната

история е по-стар; той бе събуден по време на университетското му следване и бе се развивал в близост до делото на един бележит литературен историк — Боян Пенев. Още далеч преди Девети септември Цанев бе се занимавал с изследване на делото на П. Р. Славейков, Л. Каравелов, В. Друмев, З. Стоянов и др., бе писал върху връзките на българската литература с руската и т. н.

Насочвайки вниманието си към литературната история, Цанев си поставяше за задача да реши главно някои общи исторически въпроси или да направи характеристика на отделни писатели в рамките на литературния очерк или портрет. Той не се зае с големи монографични проучвания — все пак дългогодишната му работа като критик, който се насочва към най-актуалните въпроси и ги решава оперативно, даде своето отражение върху стила на неговата работа. Критикът и литературният историк у Цанев се намират твърде близко един до друг, постоянно се преплитат.

Цанев има качеството да решава литературно-историческите въпроси с ясна аргументация, да анализира литературните явления задълбочено и стегнато. Проблемите, които си поставя като литературен изследвач, са твърде разнообразни: „За нашето литературно наследство", „Опит за периодизация на историята на българската литература след Освобождението", „Начало и развой на критическия реализъм в българската литература", „От символизъм към реализъм и социална поезия", „Някои проблеми на българския исторически роман между двете световни войни", „Традиция и новаторство в българската литература" и др. Към това трябва да се прибавят неговото обстойно изследване, излязло в отделна книга „Пътят на Яворов" (1947), обширните очерци за Ив. Вазов, Ал. Константинов, Г. П. Стаматов, Елин Пелин, Пенчо Славейков, Г. Кирков, Д. Благоев, Д. Дебелянов, Хр. Смирненски, Гео Милев, Ст. Загорчинов, Н. Й. Вапцаров, Н. Фурнаджиев, Ас. Разцветников, Хр. Радевски и др. Част от тях бяха събрани в книгата „Страници от историята на българската литература", която дава обобщен поглед върху развитието на българската литература от Вазов до Вапцаров.

Въпреки разнообразието на проблематиката, която намира отражение в изследванията на Георги Цанев, все пак основният въпрос, който го занимава, е развитието на реализма. Всеки изследвач, както много често и всеки поет, има една основна тема, към която непрекъснато се връща. Тя не се е явила случайно в научните му търсения или в творческите му пориви. Определя я времето, в което се формира критикът или литературният изследвач; тя се врязва в съзнанието му в годините, когато възприемчивостта и чувствителността са най-силни — през младостта, и дава насока на по-нататъшните му интереси. При Цанев това е реализмът, защото той започва литературно-критическата си дейност във време, когато в нашата литература се повежда решителна борба срещу последните остатъци на символизма и срещу нахлуващите след Първата световна война нови влияния на европейското антиреалистично изкуство. Цанев пише за първите разкази на Вл. Полянов: „По сюжет, по дух, по психология, струва ми се, те са чужди на българския читател и на българския живот. Измислени, понякога остроумно и талантливо, те не ни внушават нищо. Пренесени от чужбина, те отминават глухо покрай сър-

цето ни, без да го засегнат. Странността и болезнената екстравагантност в съдържанието им не ни говорят нищо."

На това мъртво изкуство Г. Цанев противопоставя социалната поезия на Смирненски, Разцветников и Фурнаджиев и в цялата си по-нататъшна критическа дейност се бори за утвърждаване на реалистичните традиции на нашата литература. Това той върши като съвременник на самата литература, като непосреден участник в самия литературен процес. А когато по-късно поглежда като историк на литературното развитие, което се е превърнало вече в минало, той насочва вниманието си отново върху реализма и борбите за неговото утвърждаване. Цанев потърсва корените на критическия реализъм в една обстойна студия, която започва още с творчеството на П. Р. Славейков. Той проследява внимателно развитието на нашата литература до началото на Втората световна война, открива характерните особености на реализма във всяка отделна епоха, посочва приемствената връзка между критическия и социалистическия реализъм. В обширната си статия „Опит за периодизация на българската литература след Освобождението" отново спира вниманието си върху развитието на реализма: „Основна задача тук е да се проследи как се развива реализмът в нашата литература след Освобождението, как в най-ново време изниква и се развива социалистическият реализъм и как той днес става господствуващ, общ творчески метод. Историята на нашата литература след Освобождението е история на развитието на реализма, история на борбата между него и упадъчните течения, борба, която завършва с победата на реализма в неговия качествено нов етап— социалистическия реализъм." Тъкмо с оглед на тая основна своя концепция Цанев проучва и развитието на символизма към реализъм и социална поезия, спирайки се главно на творчеството на Хр. Ясенов, Ем. Попдимитров, Л. Стоянов. Все същият проблем интересува Г. Цанев и в обширното му изследване за Яворов („Пътят на Яворов"). Съдбата на реализма го занимава в очерците му за Пенчо Славейков, Д. Дебелянов и Гео Милев.

Че реализмът е най-характерната черта на българската литература от Възраждането до днес — това е правилна концепция. Цанев я възприема изцяло, на нея подчинява основните си литературни изследвания, аргументира я с богат материал, с дълбоко вникване в литературния процес, с тънък анализ на литературните творби. Но в основно правилната си концепция той допуска понякога увлечения, които го водят до неплодотворни изводи, до опростено разглеждане на сложното творчество на някои писатели. Такъв е случаят със студията му за Пенчо Славейков. Цанев подценява открито произведенията, които не носят реалистичен характер, нещо повече — отхвърля ги напълно: „В самото негово творчество си дават, така да се каже, среща и се борят двете основни линии в българската литература. Но онова, което побеждава, което творчески преобладава, което е художествено силно и което стига до нас със своята познавателна, художествена, идейна страна, е реалистичното и демократичното творчество на Славейков. С него той има значение и в развитието на нашата литература, и за нас днес. Индивидуалистичните му произведения ще останат там, дето остава цялата буржоазно-реакционна литература — в миналото, в забравата."

До подобен схематизъм Цанев стига и в статията си за Д. Дебелянов. Според него той е преди всичко реалист: „Анализът на поезията на Димчо Дебелянов показва, че символизмът — макар и да го увлече в известни случаи — не можа да подчини здравия реалистичен поглед на поета. В своето творчество — с малки изключения — той си остана реалист." Но изкуствеността на подобно твърдение чувствува самият автор и затова бързо да добави: „Разбира се, реализмът му е особен." Тук не е трудно да се види влиянието на господствуващата по онова време естетическа теория, която представяше развитието на цялото световно изкуство като борба между реализъм и антиреализъм. Статиите на Цанев за Славейков и Дебелянов са писани през 1952 и 1957 г. — те си поставяха за задача да разкрият сложността на развойния път на двамата поети, но те бяха подчинени на една литературно-историческа и естетическа концепция, която опростяваше и схематизираше литературните явления. Че Цанев по-късно прави опит да преодолее тая концепция, показват някои от по-новите му статии, особено „Традиция и новаторство в българската литература".

Бих искал да изтъкна още една особеност на статиите и изследванията на Г. Цанев, писани след 1944 г. На пръв поглед неговото внимание е насочено изключително към миналото (макар най-често към недалечното минало — литературата между двете войни). Наистина, той престава да се отзовава с критики и рецензии за нови художествени творби, престана да бъде оперативен критик. Но ще бъде погрешно да се сметне, че се е откъснал от проблемите на съвременната българска литература. Напротив, тези проблеми най-живо го интересуват и Цанев ги засяга в редица свои статии — „За литературното наследство", „Традиция и новаторство в българската литература", в доклада си за развитието на литературната критика по случай 15-годишнината на Девети септември, в очерците си за писатели като Фурнаджиев и Радевски, дори когато говори за литературни явления от миналото („Начало и развой на критическия реализъм в българската литература" и др.). Цанев винаги чувствува пулса на нашето време, старае се да обобщи редица прояви на нашата литературна съвременност с историческа мащабност, да ги види в историческа перспектива. И това е една от най-ценните страни на неговите статии и изследвания. То говори за една забележителна чувствителност, за една жизненост на погледа, за една духовна младост.

И още една особеност — тая жизненост се отразява и в езика, и стила на Цанев. Неговата реч е ясна, точна, изразителна, логична; тя е изпълнена с вътрешна енергия и устременост, притежава свое темпо, тя е динамична и емоционално раздвижена. Цанев не се бои да наруши граматическите щампи — особено в синтаксиса и словореда, без да нарушава обаче вътрешната логика на речта, и това му дава възможност да постига още по-голяма изразителност. Но яснотата, точността на мисълта, логичността не са въпрос само на език и стил — те се превръщат във въпрос на концепция, на теоретическа постановка, на логическа аргументация, на яснота на цялостното изложение, на композиция. Георги Цанев е от малцината български литературоведи, които владеят майсторството на езика, които пишат с вдъхновение, без да гонят външни стилистични ефекти, не се стремят да създават свой личен стил чрез оригиналничене и маниерност. И същевременно не сковават езика си, а

умело постигат естествена динамика и раздвиженост. В това отношение Цанев дава великолепен пример на младите литературни критици и изследвачи. Защото езикът и стилът са едни от основните белези на литературната и естетическата култура и без да се превръщат в самоцел, трябва да представят постоянна грижа и да държат непрекъснато будно творческото внимание.

Рано е още да се определи мястото на Георги Цанев в развитието на българската литература, критика и наука. Липсва ни историческата перспектива, все още не са престанали да бушуват около неговото име страсти и пристрастия. Въпреки седемдесетте години, които лежат върху неговия път, той продължава да се намира в кипежа на литературния живот и литературните борби. Може би това не винаги му е приятно, но то е несъмнен белег за жизнеността на неговото дело. Георги Цанев е един от най-забележителните представители на нашата литературна мисъл през последните четиридесет години. Той винаги се е старал да бъде взискателен ценител на литературата на своето време, влагал е всичките си усилия за утвърждаване на талантите и талантливите творби, воювал е рязко, бойко, неотстъпно за създаване на високо издигната национална литература. Грешките и лутанията в трудния му път на литературен критик не биха могли да омаловажат голямото дело на творец, който е направил от литературата не само свое призвание, но и свой живот.

Петър Динеков

I. НОВА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

П. К. ЯВОРОВ

Пантелей Зарев

Пейо Яворов е измежду най-спонтанните творци в българската литература. Един страстен воин за правда, един бунтовен дух, изпълнен с горда лермонтовска ненавист към обществото и обладан от презрение към сивото човешко съществуване, един могъщ и задушевен поет, увлечен от примера на Ботев, усетил издълбоко клетнишките неволи на народа си. И още: един волен харамия, готов всякога да положи главата си за голямото или малкото — стига то да е грабнало веднъж неговата мисъл.

Ето образа му от 1899 г., оставен ни от Т. Г. Влайков: „Млад момък, слабичък, малко поприведен, с мургаво лице, с високо чело под буйна смолеста коса, с големи черни и светкащи очи, които често свежда надоле. На устата му трепти свенлива усмивка. Говори тихо и като че се смущава. Ала взрете се в погледа му, ще прочетете в него сила и упорство."

Измежду българските майстори на художественото слово той е може би най-сложен, най-противоречив, най-трудно уловим в различните си превъплъщения. Често го измъчват полюсни изживявания. Притежава проницателен ум на мислител, склонен да разрешава големи загадки, и има съвършено тънка впечатлителност, емоционалност, вибрираща непрекъснато, познаваща крайностите. Представите му са живи като у визионер, а склонността му към самоанализ и рефлексия е постоянна. Сякаш дири чрез себеизследване познание на човешкото, на онова, в което са открити бездънните дълбочини на духа. Макар външно затворен, стеснителен в разговори или мълчалив, той е непрекъснато духовно раздвижен — с гордия си критически ум, с проникновената си мисъл, с бурната си емоционалност. Нерядко този нежен поет е саркастичен критик, непрощаващ никому. И така е било от младини до трагичния му край.

За да го опознаете, нужно е да съпреживеете полетите на неговия дух, въплътени и в делата му на временен социалист и македонски революционер, и в творчеството му. Всичко у него говори за духовна сила. Мисълта му е смела и метежна. Понякога тя е силно начупена като пробягваща по хоризонта светкавица. Тя е гъвкава, вътрешно противоречива, сложна и диалектична. Напомя питие, което е и сладостно, и

горчиво, и разяжда и има мъдро-целебен вкус. Тази негова мисъл е все устремена към нещо, като че ли не може да се застои на място. Дири, опипва, нахлува в сферата на все нови и нови сложности. Знае и главоломното извисяване, и болката на разочарованието. Понякога през нея прозира тъжната му ирония насмешка, която е засвидетелствувана в скептични стихотворения като „Идилия".

Този не особено грамотен във философията човек като най-добрите мъдреци на сложната наука за битието се съмнява винаги. Съмнението дълбае у него постоянно, то го тласка да търси, да изследва без покой. Поетът сякаш съзнава аналитичната мощ на мисълта си и не само страда от нея, а й се и наслаждава. Той обича подема й, динамиката й, онния мигове, когато тя вихрено бърза да проникне в същността на нещата и упорито дълбае в тайните на познанието — оставащо без завършък и без предел.

Той е най-модерният, най-мисловият ни поет до Първата световна война. Предусеща нови пътища за емоционално и интелектуатно изявяване и се опива от неудържимото си влечение към превъплъщаване.

Увлечен на младини от социализма, в първата си по-значителна творба „Пред тъмничний зид" е обладан от ботевски жажди. Още в нея се отдава на огнената игра на чувствата, на острото интелектуално изживяване на противоречията. Негодуванието му срещу злото е така силно, че не го обуздава: то прераства в мрачно въодушевление, издига мисълта му до историческа проникновеност. В стихотворенията му се усеща неудържима наслада от борбата.

Това го отделя от съвременниците му — различен е от Иван Вазов и Пенчо Славейков, тъй като не само излиза от Ботевата борческо-философска и интелектуална традиция, а се и устремява към нови мисловни и емоционални изживявания. В творбите му, писани за мъките на селяка, като „Пролетната жалба на орача" (1896), по-късно преименувано „На нивата", има освен умонастроението на епохата още и нов национален колорит, въведен с образа и психологията на селянина.

Нова мисловност и повишено протестно чувство се долавят в „Чудак", „Епитафия", „Есенни мотиви", „Лист отбрулен", „Арменци", „Градушка". Мъчителната и разяждаща работа на мисълта му е най-подчертана може би в „Нощ", тази продължително създавана творба от 23-годишния младеж, помъчил се да долови самото бунтовно протичане на мисълта, да конкретизира чрез самоанализа поривите на духа едновременно и жаден, и противоречив, и устремен, и разяждан от „модерни" съмнения.

Още с първите си стъпки в поезията Яворов е ярко социален поет. Той е грабнат от бунтовната сила на големи революционни идеи. Стои смутен пред тъмницата-живот или негодува развълнуван от тъжната селяшка участ. Най-пръв негов герой през 90-те години и в началото на на века е селянинът, горен от слънцето, ограбван от бирника, отморяващ се от неволнишката си съдба в кръчмата. Селянинът, който страда, селянинът, който поглежда към брадвата на дръвника, когато чуе, че е дошъл бирникът, но който и отпуска безсилни ръце и гаси болката си с ракия. Поетът понася като свои тъгите на героя си. Наблюдавал живота в своя чирпански край, където е видял селското тегло, грабнат от борческия си натюрел, той е готов да възкликне отдън гърди: „Вижте живот в робство, вижте царството на злото, вижте неговите мъченици, вижте този

страшен механизъм, надвиснал над тях и наречен държава... „Борба е нужна за унищожаването им“. Даже и когато в ранните си работи е изкусен от весели, светли, жизнерадостни тонове, уловени в живота, неговата мисъл пак прониква в противоречията, пак сочи жестоката и потискаща социално власт на нищожеството („Калиопа“).

Първите си стихотворения Яворов пише в провинцията като незначителен чиновник-телеграфист в Сливен, с. Страланджа, Ямболско, Анхиало (Поморие). Там, сред народа, близо до земята се ражда бунтовният му протест, въплътен най-силно в „Арменци“. Това стихотворение, образ на мъката и революционната ярост на забягналите от своята родина арменци, е родено от преки впечатления. Поетът е и наблюдавал неволните изгнаници на гара Страланджа, видял е голямата им болка, слушал е революционните им закани. Петър Алеков си спомня: „Арменците хамали... се събираха заедно в някоя от землянките и до късно през нощта се чуваха песните им. Когато изпиваха повечко вино — а те добре пиеха, — гласовете им ставаха по-високи и по-буйни. Че пиеха от мъка по родината, от мъка по близки, оставени кой знае где в Турция, а може би и от мъка по изгубени жени, деца, бащи и майки, това беше явно.“ Лайтмотивът на стихотворението е песента на борческото въодушевление, понесена от метежна воля, вплетена в бунтовния порив на бурята, издигната от нея на възторжени и триумфални крила.

Да, Яворов е творил с въодушевление, възникващо от срещите му с живота, създавано в атмосфера на горещо недоволство. Но у него има нещо, което идва дълбоко и от личността му, от лермонтовско-романтичната му неудовлетвореност. Понякога и в светло-поривни, патетично-революционни творби се появява — като задния план в живописна картина — някаква скрита и дълбоко затаена тъга. Тя избива на повърхността най-често като неверие в живота. Сякаш някаква тайна мъка подяжда духа и в творчеството на поета зазвучават контрапунктове. Те свидетелстват, че Яворов не е така строен и монолитен като Ботев, че него често го разяжда немощта на съмнението. Едва 26-годишен е, когато пише „Не дирих радости в живота“. Една изповед и на вдъхновената идея за борба, и на философията на разочарованието:

Не дирих радости в живота,
не дирих ветрища и прах,
ала и някоя Голгота
едва ли нявга обещах.

В света живях с мечта избрана,
живях в неземен идеал:
земята чужда ми остана,
макар че туй не съм желал.

И гост на хората — отдавна,
с усмивка бледа на уста,
възвих в пътеката неравна
към пътните врата.

Настроения на „романтична“ неудовлетвореност владеят духа му наред с желанието да върви твърдо срещу общественото зло. И тези настроения довеждат понякога мисълта му пред прага на трагизма. Съдбовната отдаденост на народа се съпътствува и от някакви лични страдания, от недоволството на напрегнатата и дирещa мисъл, от една

философска настроеност, която прекрачва границата на обикновения, на патриотично-социалния протест. Сякаш в нашата поезия от 90-те години се появиха късни реминесценции от борческия философски скептичен романтизъм на Лермонтов. Поетът обединява революционно-патриотичните си настроения със своята изповед за субективна неудовлетвореност. И неговата мисъл, която се прекланя пред народа,

с наивната му глупост и детска простотия,
с пороците му дребни и халосии груби,

която не престава да величае подвига на борците пред националния олтар, отскача до гребена на световните загадки. Нея я вълнува представата за трайни недостатъци, за „вечно" човешко несъвършенство. Не другаде, а в социалистическия печат (сп. „Общо дело") Яворов ще изпрати мрачната си трагична изповед „Идилия", осенена с тъжно ироничната му насмешка:

Боричкания, сълзи, кърви: —
последни сме — да бъдем първи! —
Човешка суета.
„Чист" е царят, „клет" е робът —
не е ли и за двама гробът...
Слепота!..

(Цитирам първата редакция.) Една философска размисъл, която „чупи" революционната монолитност на Ботев — без да престава сама да е отричаща, „революционна" — даже със скепсиса и съмненията си. Наистина каква сложна сплетеност от мисловни и емоционални изживявания. И то в душата на млад човек, който и мечтае за народното освобождение, и стене от мечтите си, който и ликува от ведрия лъх на пролетта („Пролет", „Май"), и отрича ликуването си.

В художествената литература обикновено прониква онова, което в най-сложни форми и състояния съществува в живота. И Яворов, този поет на дирещата мисъл, интелект с най-тънки средства за улавяне на настроенията, които се носят във въздуха, човек с изключителна волева устременост, способен в отделни моменти да стигне до безумно решение, понесе в своето творчество и критико-борческите, и страстно-жизнелюбивите и революционни пориви на времето, както и романтичната болка, разочарованието, скритите съкровени противоречия, които напират твърде издълбоко. Днес по биографични данни можем да установяваме различни индивидуални особености у него, като влечението му към оръжие, което го е спасявало от страха, уплахите му от ослепяване, изразили се и в творчеството му, и т. н. Но не можем да не отбележим, че тази болезнена и нервно-динамична натура е съпреживявала силно обществените настроения. Той долови даже онова, което не усетиха нито Вазов, нито Пенчо Славейков. Той единствен въведе в поезията ни образа на „чудака", този чуден литературен герой, идващ от далечните традиции на романтизма и така странно съвременен. Чудакът, който страни от хората и носи в душата си някаква тайна, някаква разяждаща го, непобедима „мирова" скръб. „Чудакът", който физически и духовно е персонифициран с външните одежди и черти на наш интелигент. Той е жадувал идеала, красотата, а носи бунта, ропота за напразно пропиляната огромна душевна сила. Той ще отнесе с гроба си тайната на своето страдание, на своето и националноисторическо, и световноисторическо разочарование. Поетът

заговори за неща непознати като душевност преди него. В лириката му прозвуча заплашителен народен ропот, в нея блесна светкавица на революционен гняв — и се чу стон на непреодолимо съмнение, на скептична неудовлетвореност. У него все остава нещо, което се недоизказва, скрито, но осъзнато като дълбока сложност и противоречивост на нещата и състоянията.

Яворов — острият критик на социалната действителност, Яворов, революционерът, възпял героичното въодушевление на съвременни борци (за разлика от Вазов, който ги вижда в миналото), е и „романтик", носител на откровение за непреодолима, „съвременна" мирова скръб. Авторът на „Арменци" именно е създал „Чудак". Още 23—24-годишен младеж, той улавя революционното настроение на епохата и го въплътява и в обществен патос, и в съкровен ропот като своя лична неизповедима болка. Неговият ум преминава по стръмни пътеки към философско прозрение в историческото битие — като всичко поставя на преценка и пред обществен („На нивата", „Градушка"), и пред строг личен („Чудак") съд.

Онова, което Вазов или Славейков биха казали точно и определено като философия на живота, осъзната в нейната яснота, за Яворов е недостатъчно. Макар и категоричен в дишащите си борчески патос творби, той се недоизрича напълно. Така е, защото е усещал по-издълбоко противоречивостта. Ще кажете, това е късният Яворов. Не, това се долавя и у ранния, макар че в по-късния е по-подчертано. Развитието у него е вървяло така, че *някои* психологически качества на неговата лирика могат да бъдат обяснени и като се погледне отзад напред, ретроспективно, след като поетът е стигнал до „крайностите".

В началните си творби той е поет на социалния бунт, приемник на Ботевата традиция. Неговото поетическо състояние се въплъщава чрез реалистично мислене. За автора на „На нивата", „Градушка", „Арменци" няма друга цел в живота освен борбата — колкото този живот и да е страшен. Няма неразрешими въпроси в действителността — колкото и тя да е жестока. В голяма част стихотворения долавяме това здраво светоусещане, нормално и жизнерадостно, без да губи дълбочините си. Но ето, паралелно с тези състояния усещаме и други — на поет, философски „скептичен", бунтуващ се срещу „трайното" зло, срещу несъвършенството изобщо, боледуващ ту тук, ту там от романтична „мирова" скръб.

Дълбоко затаеното, недоизказаното нахлува в поезията му най-вече чрез „Нощ" — тази тематично-патриотична поема, изпълнена вече с тревога, наситена с психологизма на страданието, богата с „философски скепсис". Творба, написана, както казах, едва от 24-годишен младеж, който ни учудва с духовната зрелост на силите си.

Наистина Яворов-революционерът е сложна, загадъчно сложна личност. Неговата поезия ни държи в плен със силата на изживяванията, въплътени в нея, и с оная дълбока философска нотка в подтекста, която не притежава никой негов съвременник. Мисълта му отрано се вглъбява в големи човешки и историчести проблеми — без поетът пряко да тълкува фактите на историята. Тази мисъл гони предела на социално-бунтовни прозрения и е същевременно разтревожена, неуспокоена от своето откривателство. Сякаш не е намерила онова, което радостно е очаквала. Сякаш е получила нищожно малко от очакваното.

В сложното сплитане на революционни жажди, на силни изживявания, на мащабност в мисловните проблеми със „скепсис", с дирещо съмнение е истинската величина на Яворов от 90-те години и началото на века. Дори в ония по-късни стихотворения, в които плаща дан на модернизма и идва до преднамерен тенденциозен индивидуализъм, той пак се тревожи от големи въпроси, пак се бунтува срещу злото в битието на човека, пак е търсеща личност.

Докато в началните му творби неудовлетвореността има конкретни социални поводи, по-късно го вълнуват общата дисхармоничност, изначалният хаос и несъвършенството на света. Но и по-рано, и по-късно той съзнава, че стои срещу враждебна действителност. И дири — дири и реален, практичен, и общ философски отговор на социалното си чувство, на тревожната си мисъл. Не е пряко полемичен като Славейков и не намира удовлетворение в полемиката. Отличава се и от Вазов, тъй като се чувствува духовен водач на народа си, има голямо чувство за обществена отговорност, но не е така категорично пропагандан като него и не се успокоява само с патриотично-социална мисия. Избран е сякаш да воюва на широк фронт с неправдата, която заплашва и народа, и човечеството, и индивида. Призван е да каже на съвременниците си и с бунтовно-революционни, и с тъжни, разядени от съмнение стихове, че животът убива, убива поривите на народа и убива неговия дух, изгарящ от жажда за обществена правда и за простор.

Понякога го спохожда един мрачен признак, мярка му се едно сиво лице, по-страшно от смъртта — отегчението. В едно от писмата си е изповядал тревогата си от него, и то след като е преминал и през мечтите за социалистическото бъдеще на човечеството, и през огъня и бурите на македонската революция: „Пусто и тясно ми е навсякъде. Пък и би ли могло да бъде иначе в тоя омерзителен живот без дела, без въздуха, що храни силите на човека за дела. Животът е като чаша вино — оставиш ли я, ще изветрее. Чувствувам как и моите сили изветряват, а поезията... що е поезията без дела! Силният като вино живот само ражда опиваща като вино поезия. Но где е този живот, где?" Изповед на дълбоко разочарование. Силен ум, който не знае накъде да избяга, къде да се скрие от убийствената сивота на бездействието. Ум, вечен недоволник, вечен скептик и критик, макар и изживял с толкова подем революционното въодушевление.

Яворовата дирещa мисъл е като тревожна скитница по четирите краища на света — тя не ще престане да измъчва поета през целия му живот. Ту с проблеми за социалното битие на народа, ту с лични съмнения за цел и насока в живота, ту с тревога за нерешени общочовешки въпроси, дори за изначалния космически път на битието. Без да е чел дълбокомислени книги, един бдителен ум стои на стража пред вечните въпроси на човешкото. И черпи мощ от конфликта си със съвременния всекидневен омерзителен живот. Усещаме как в поезията на наследника на Ботев преливат бунтовният патос на Байрон, скептичното недоволство на Лермонтов. Яворов се бунтува срещу съвременността, жадува за идеал и страда от самата си никога напълно неудовлетворена жажда. Сякаш светлото прометеевско начало, възприето от Ботев, е омрачено от постоянното недоволство, разядено е от по-късната болезнена, модерна психика на съмнението. Зародишът на това съмнение е още в първите

му творби, но тласъкът към него се засилва по-късно. И Яворов става поетът, който съединява в едно грандиозно единство светлото, революционно-борческото, утвърждаващото, голямата етичност и голямата обществена отговорност със скептичността, с титаничното недоволство, със съмнението, имащо философска основа.

Мисловното съдържание на неговата поезия се мени — то е едно в „Стихотворения", друго в „Безсъници". В „Стихотворения" то е по-конкретно. Тук то е повече идейно здраво, нормално-жизнерадостно, макар и изпълнено понякога с отровен яд и бунтовна незадоволеност. В „Безсъници" мисловното съдържание е по-отвлечено. Там то е повече скептично, повече поза и условно „поетическо състояние". Ала колко силно е то обикновено — и в единия, и в другия случай — и с трагичните си нотки, как усещаме, че поетовата мисъл се е блъскала във вълнуващи я загадки, че е дирила отговор на мъчителни въпроси за човека, обществото, световното битие. И тази мисъл е все диалектична, окрилена от стремежа да търси, отрича и руши — обречена безвъзвратно на съмнение, предопределено от живота, от нашата действителност.

И тъкмо Яворов, този човек с холеричен ум, ненамиращ покой, склонен да дири и да се наслаждава на страданието, има темперамент на борец. Неговото чувство за обществена отговорност не го е напускало никога. И когато пише: „На нивата", и когато създава „Арменци", и когато изповядва душевната си раздвоеност в „Нощ", и когато, кривнал по нови пътища, твори включеното в „Безсъници". Никога не го е напускал и усетът за дребнавото в живота, което е пробуждало отвращението му. В едно писмо до Шишманов по повод на някои критически бележки за „Безсъници" изповядва: „Напълно Ви разбирам и мисля като Вас, че на българина е нужна още гражданска поезия. Но тия условия, които я правят необходима, те, същите, струва ми се, не са тъкмо атмосфера за развитието ѝ. Гражданинът у нас, прогресивният гражданин няма пред себе си една реакция на традиция и принципи, бих казал една реакция, организирана и достойна като противник. Реакцията в България всякога е вагабонстваща безпринципност. Тя безсрамно носи на лицето си маска на патриотизъм, нахално говори за либерализъм — и върши злодеянията си открито или из засада, често, ако не обикновено, толкова долни, щото предизвикват просто физическо отвращение. При тия условия единствено сатирата, яростна и безпощадна, би виряла у нас, ако имахме необходимите таланти..." Това говори авторът на „модернистична лирика". Човекът, който не е преставал да ненавижда „омерзителния" околен свят. В същност тази борческа ненавист почти никога не се е стопявала в гърдите му. Даже и да е правил опит да я изтръгне от сърцето си, скоро е усещал, че усилията са напразни.

И той, гражданинът-борец, е необикновено широкообхватен при възсъздаване на човешкото. Пише стихотворения като „Историята имена...", „Боричкания, сълзи, кърви" и проумява и възвишеното, и трагичното, и светло-жизнерадостното, и забавно-комичното. Имал е склонността да се представя не само героичен и вглъбен в себе си, а и комичен, нецеломъдрен, а и страхлив даже. В състояние е да обхване обширен океан от противоречиви човешки изживявания — и да ги направи свои. Дори е сатирично насочен, макар че рядко си служи с жанра на сатирата. Притежавайки натюрела на борец, той е примамван от дързостта да смъква

маските, да показва илюзиите, да се надсмива безпощадно над лекомислието на човека. Веднъж му се случило да пътува с Ана Карима. И в пътеписа за това пътуване „оголва“ безпощадната си природа: осмива пред цялата общественост наивната, лекомислената, суетната си спътница, наричайки я нашенска... Жорж Занд. Той не вярва на външни прояви. И както и да се рисува пред него Карима, вижда смешното и забавното в поведението ѝ и с нарочна откровеност го подчертава.

Той обича да руши — да руши дребните и евтини илюзии, да отхвърля романтичното було, с което хората прикриват щастливо душевната си бедност. В поезията му свободно царува дирещият, скептичен и метежен ум. И прониква зад покривалата, зад видимото, за да улови онова, което е съществено и действително и което е неизчерпаемо дълбоко в своето битие.

Яворовият интелект притежава качества, които има избщо човешкият ум като инструмент на напредъка — борчески наклонности, безпощадно съмнение, жестоко недоволство от несъвършенството на човека. Този ум възприема всякога живота в неговата двустранност, като добро и зло, като разрушение и съзиждане, като мрак и светлина. Несъмнено човекът, който е борец по дух, който притежава такъв критичен изпитлив ум, не може да бъде щастлив. Още повече, че стремейки се към идеалното, усеща съпротивата на действителността, усеща, че „единствено сатирата, яростна и безпощадна“ би трябвало да вирее у нас.

За Яворов нещата не са така прозрачни и ясни, както например за Вазов. И затова не намира онова спокойствие, онази вътрешна яснота, която притежава Вазов. Вазов твори под знака на душевно равновесие даже когато е развълнуван от отблъскващото или от трагичното в живота. Яворов се изживява в болезнени състояния. Истината за него е несъвършена. Той не може да се успокои със знанието на другите. И още: измъчват го постоянната му неудовлетвореност, трагичният му копнеж по недостигнатото, страшната борба със себе си, със своята външно „дружелюбива“, но вътрешно потулена и недоверчива природа, у която най-незадоволен е бил борецът. В едно от писмата си до д-р Кръстев открива себе си: „Онуй, което ме интересува и безпокои, е — че Македония може да се освободи, преди да ми е омръзнало да пиша любовни писма и стихове. Защото какво би направил човек тогава? Да се обеси — но това може да стори всеки фалирал бакалин.“

Понякога го обземат съвсем мрачни състояния — страшната неудовлетвореност го тласка капризно към трагичен изход. Ето една фраза от цитираното писмо: „Получих от Карлово един револвер — не лош. Да се застрелям ли с него?“ Това пише Яворов, който е живял в неудържимо революционно въодушевление. Необходима е много проникновена фантазия, за да отгатнем на какъв душевен живот бе осъден този човек с борческа личност, мъжествено скитал из македонските планини, в чийто дух нахлуват някакви смеси от печал и озлобление към ненавижданата от него общественост, живуркаща в пустота. До сложните си настроения той се докосва, тълкувайки борческото си стихотворение, посветено на народа, „Сизиф“. „А животът на личността мен се вижда в повечето случаи малко сизифовски: догробен труд, съпрежен с всевъзможни физически и морални изтезания — догробно търкаляне на огромния камък, уж да бъде закрепен на върха на урвата, дето може да се почине (ако това

е искал Сизиф), да се постигне малка възможност от едно относително спокойствие — и щастие, след уморителен живот — стръмен път. Ала по волята на боговете — по наложителността на условията не се събират двата развързани края, или пък — тъкмо бъдат кръстосани и остане да се направи възелът, биват по нещастна случайност изтървани и — от дългогодишен труд не остане нищо — камъкът пак лежи в полите на урвата." Сизифовското страдание от безполезен сизифовски труд да се закрепи камъкът на урвата, да се намери опора, траен идеал — ето онова, което измъчва тоя силен човек с най-неоспоримо чувство за обществена отговорност. В живота той е бил дребен чиновник — чукал е първо на пощенския апарат, изпълвал е със сухи цифри книжа, книжа, които извикват досада. По-късно като признат поет е бил и на по-високи места — секретар на Народния театър — или се е отлъчвал от „обществото", тръгвайки след „македонствуващи" харамии. Но в това ту равно, ту неравно битие какви философски обобщения, какво сложно възприемане на света от интелект, реагиращ бурно на порядъчно сухия свят на кариеристи-буржоа и полупросветени хора, неразбиращи дълбоките му, човечни ламтежи. Човечността е най-отличителната черта на борческо-„демоничната" му личност и тъкмо тя е оставала неудовлетворена.

Развоят на поета преминава през няколко фази. Той е бил насочван първоначално предимно от „външни" фактори — от пряко социалния си конфликт със съвременната действителност, а след това и от други фактори — психологическа аналитична работа на мисълта, която непрекъснато се самоизследва, непрекъснато чете в себе си азбуката на големи общочовешки истини, страсти и скокове на чувството.

Яворов не е притежавал онази склонност към общуване, към красноречива външна себеизява, която е направила от Славейков кумир на една литературна среда. Пред околните е бил стеснителен, затворен и поради това е изглеждал равен и монотонен. Но тъкмо този външно непретенциозен човек е бил всецяло погълнат от дълбока и сложна вътрешна дейност и е усещал трептенията и на най-тънките струни на мисълта. Тази вътрешна сложност на изживяванията се вижда сякаш в неговия портрет. От пръв поглед ви приковава изразът на лице с широко чело и големи очи, устремено към нещо и все пак сдържано, погълнато от своя вътрешен живот, така притихнал на повърхността и така бурен в дълбочини. Това лице създава впечатление и за духовно разточителство, за смело прахосване на огромни духовни сили, и за спокойствие, за фантастична невъзмутимост, която сякаш нищо не може да промени. То ни подсеща, че неведнъж, когато се е намирал под куршума на турските аскери в Македония, Яворов е вървял твърдо срещу смъртта. Сякаш неговият девиз е: отдай се без задръжка, рискувай в играта — и със себе си, и с другите. Голямата игра на живота, в която той навлиза с ботевска извисеност на чувство и мисъл, с ботевска жертвоготовност, в която с огъня на екстаза изгаря низкото, баналното, сивопорядъчното.

Трудно обясним възторг извикват сложните линии на чертите му: какви очи — и меки, и със сурова острота, каква напрегната, дръзка до болезненост вътрешна сила в сдържания израз, примесен с лека, непроницаема сянка на тъга. Израз на силен човек, навикнал да изпълнява решенията си, да властвува над другите с волята си, приготвен за големи изпитания. По лицето пробягва сякаш загадъчна тръпка — тънка болез-

неност и с нея даже злъчност, която го е обземала от време на време поради отвращението му от посредствеността, поради чувството му за духовно превъзходство.

Силата на Яворов е в способността му да схване истината по-дълбоко от другите и да я изследва, да я подложи на съмнение. Поради това бързо се понизява градусът на неговото уважение към околните, бързо проличава недоволството му от тях, скрито зад външна вежливост и дори стеснителност. Той изпреварва другите със спонтанното усещане на големите проблеми на съвременността, с реалното си чувство за болките и радостите на народа. Отказва се от фалша на самоизвисяването, дирейки допир с харамиите по време на скитанията си из Македония.

И всред какви хора е бил! Освен „интелигента" Гоце Делчев, който е могъл да го разбере, край него са били сурови и първични хора, готови всякога да жертвуват един човешки живот в някаква дребна и незначителна свада. Тъкмо тези люде са го привличали. Пленявали са суровия му дух, били са за него по-прекрасни с грубите си добродетели от самовлюбените еснафи из софийската литературна среда. С тях е делил страхотиите на риска в мигове, когато се забравят живописната красота на природата, чувството за интелектуалното „аз", когато всичко се залага във върховното напрежение на битката. И преди македонските си скитания Яворов е притежавал усет за добродетелите на обикновения човек. Той размисля и за големите въпроси на живота, и за привичните интимни човешки състояния. И затова лириката му е и философско-романтична, социално-протестираща, и интимна, като изповед за прости човешки радости, съпреживявани дори в моменти на героика („Хайдушки песни").

Творческият акт у него всякога е по-различен, отколкото у другите. А индивидуалността на творческия акт — това е една почти неизследвана област. Поет като Яворов е необясним без особеностите на неговите творчески състояния, ония състояния, когато мисълта набира сили или когато, неочаквано възсепната, разперва криле, за да литне към звездите, когато душата му се топи в сладостно-мъчителното блаженство на създаването. Касае се не за ония страни в творческия акт, които са известни — че е създавал художествените си творби с чудото на творческата инвенция и с настойчивостта на търпението. А за неповторимото индивидуално състояние — за тревогата на душата и за бунтовността ѝ в момента на творчество. Бунтовност, прерасла в изповед, в болка, в зов и стон на човека. Яворов творецът ни напомня клокочещ вулкан, незатихващ и когато изригва пепел вместо лава. У чия друга гръд е вързан такъв бесен демон на бунта и недоволството, който в моменти на творчество се стреми да се измъкне навън? У кого от съвременниците му творчеството до такава степен е под знака на борбата — жестоката борба със света и блаженството в нея, в тревогата, в ропота, в протеста? И най-сетне колцина както него въплътяват творческите си състояния в безгранично нови и нови форми, в които адекватно се изразяват противоречията между поета и околната среда, между онова, което е носил в гърдите си, и условията в действителността? Форми, оригинално изразени в ритъма, който, както изповядва, не е учил по техниката на учебниците: „У мен има голямо разнообразие на формата. Всяко стихотворение си има за мен своя форма." Това казва той, създателят на творби с леки, „въздушни" лирични изживявания и на творби с философско-психологи-

чески подтекст, и дори на творби с малко тежка, скептична ирония. Чувството и въображението носят всякога у него мисловно съдържание. Затова е и така трудно да открием в лириката му превес на настроението над мисълта или обратното.

*

Именно тоя психологически оригинално сложен, неизчерпаем на теми лирик е манифестирал всякога и своя дух на борец, своята искрена, честна и будна социално съвест. И още: волята си за превъзмогване на злото, волята за победа. Първото му разочарование от околната действителност го подтиква към социалистическия печат. Той е искал да изнесе в него протеста си. Като общественик Яворов отрано се стреми да завладее света „отдолу", с помощта на „рошавоглави" като него социалисти или по-късно с брадясали македонски комити. И да го завладее чрез дело, чрез реална жертва, а не само в мечтите си. Той чете Лермонтов, опива се от неговата „мирова скръб", от гордата му душа на изгнаник всред обществото, от презрителното му отношение на индивидуалист към глумата на живота и евтината „битпазарска" суета. А е чужд на онзи романтизъм, който се колебае между мисълта и делото, който се прегъва пред обречеността. Дори и в най-мрачните му по тоналност творби се долавят вълненията на борческия дух и на жива, будна и взискателна съвест. Презрението към „безпътния" свят, бунтовното отричане дребнавото в живота, „безумната злоба" поради неутолени жажди звучат като борчески мотиви в неговото творчество. Всичко, което почитат чиновническата знатност и добропорядъчните люде: държава, социален ред, неизменен от столетия собственически морал, Яворов презира. Той вижда онова, пред което си затварят очите великомъдрите хора: селяшката неволя, народното тегло. И протестът, и недоволството му пронизват освен творби като „На нивата" и „Градушка", но и пейзажните му стихотворения. Сякаш го измъчва всеобщото несъвършенство на света. В цикъла „Есенни мотиви" се усеща как работи напрегнато един скептичен ум, как изплуват асоциации, извикани и от лична болка, и внушени от потъналия в безпросветност мир. Тяхната тоналност е мрачна, наситена и с ледено презрение към света, и с велико страдалческо чувство.

Денем призраци мъгливи,
нощем тъмни тъмноти,
пъплят облаци дъждливи
в поднебесни висоти.

Дух на вглъхнало мъртвило
всред природата немей;
и в гърди сърце унило
сякаш мъртво — леденей...

И още:

Безмълвна нощ и адски мрак...
и нигде звук, и нигде зрак:
почти допират до земята,
тъй ниско виснат небесата.

Духът страдае притеснен
умът блуждае ослепен
О, боже, дай една звездица —
и глас, макар на нощна птица!

В пейзажни стихотворения, изпълнени с безнадеждност, е обявена война на живота, на обществото, на съвременността. Поетът е обладан от мрачна унилост, обзет е от „мирова скръб" и неговата болка звучи като неразрешен дисонанс. Той пише и тия си творби с чувство на обществена отговорност. Дистанцията между тях и „На един песимист" не е толкова голяма, колкото изглежда. Напротив, между различните по тема

творби има вътрешен контекст. Яворов, който застава срещу премного мрачната, ледена, вглъхнала в мъртвило пустота в „Есенни мотиви", съди в „На един песимист" ония, които се отдръпват от делото, от народа, които стават „песимисти".

Аз зная, ти го любиш, неволника вековен,
и с болка го ругаеш в копнежа си синовен,
знам твоите мечти...
Че раснал си при него, че залък твърд и черен
делил си нявга с него, ала кажи, син верен,
познаваш ли го ти?
Уви, да беше знаял съмненията тайни
и жалбите сърдечни и мъките безкрайни
на този прегърбен роб,
то в ужас би настръхнал, не клел би тъй злобливо
и участта му тъмна оплакал би горчиво,
кат зинал бащин гроб.

В единия случай спонтанно се бунтува емоционалността на поета, в другия изплува неговата директа и борческа мисъл.

Да, такъв е той в „първия период", по-различен от другите, скептик, в чиито гърди се вледеняват чувства на безнадеждност, и поривист мечтател, жадуващ за хармоничност, обладан от желанието си да излезе извън мерзкия живот, да счупи неговите окови като пленен и окован борец. Сложни драматични изживявания, сякаш неизбежни при него.

Наистина, по-късно се променя проблематиката му, избликват нови идеи и го държат с магнита на притегателната си сила. Но все се запазва по нещо от недоволството и поривността му, от „лермонтовската" му бунтовност, от човечността му, жадуваща непостижимото щастие и за себе си, и за другите. Това се долавя особено в по-късно написани творби, след кошмарните индивидуалистични лутания — творби като „Маска" и „В часът на синята мъгла". Те са предизвикани от сблъскването с действителността, от копнежите на дух, устремен към неосъществена около него хармоничност. В тях творческият акт е прерасъл в прозрение, в движение на мисълта към дълбоко философско откривателство. Чува се познатият ни глас на недоволника, на хуманиста, копнеещ по доброто. Обажда се разочарованият скептик всред проблясъците и тържеството на живота — „Маска". Неудовлетворените копнежи резонират във философски чувства. Веселото карнавално празненство отеква болезнено в сърцето. Светът отминава с обикновените си радости, а къде е щастието за него, ненапилия чашата на любовта, дълбаещия в свръхземните въпроси, „които никой век не разреши"? Що е истина и лъжа в света на преходното? И защо е тази обреченост на героична самота, на страдание по съкровени тайни на живота — когато самият живот е непознат, неизпитан, „сразително желан"? Тези мрачни въпроси разкъсват дирещия жизнеутвърждение дух.

В стихотворението „В часът на синята мъгла" вечерното настроение и веселата детска глъчка тласкат мисълта към изконните въпроси на човешкото битие. Погледът пита „посоките далеки": „Що иде тук — и кой отива там, — отвъд?" Каква е тайната и смисълът на вечния човешки кръговрат: младост, пропиляване на силите, старост и меланхолия, изпълзяла във вечерния час. Ражда се тъгата му по детската невинност, която, весела сега, скоро ще бъде настигната от злините на живота. Рефлексията и тук стига шеметна философска висота. И тук се сблъсква въл-

нуващата му човечност с горчивото му разочарование: „деца, боя се зарад вас“.

В тия си стихотворения поетът е и в традицията на своя критицизъм, на своята бунтовност, и е „скептик“, „песимист“. И с тях въстава срещу неправдата в човешкото съществуване. А между произведения от критическия период, като „На нивата“, „Арменци“, „Есенни мотиви“, „Чудак“, и произведения, като „Маска“ и „В часът на синята мъгла“, е заключено огромно „декадентско“, „символистично“ творчество. В него Яворов е също мислител, съблазняван нерядко да вникне в дълбочините на човешкото, да прозре тайните на битието, измъчван и от страшна болка и безнадежден понякога скептицизъм, и от жажда за просветление, за глътка свеж въздух, за щастие. Но засега нека отминем въпроса за поетическите му превъплъщения.

*

Яворовата лирика е предимно монологична. В задушевен разговор със себе си поетът ни открива интелектуалните и моралните си вълнения, жаждите и стенанията на „новия“, „модерния“ човек. Постоянно преливане на емоция в мисъл и обратното характеризира поетичната му настроеност. Склонен е да анализира, да следи вечно изменливия процес на мисловните си състояния. И нерядко — поради вътрешно вглъбяване — се чужди от другите. Дълбокото му духовно превъзходство и чувството за обществена отговорност усилват самотността му.

Освен интелектуална сила притежава изключително чувствителна емоционалност и е готов обикновено да върви към крайностите. Голяма е склонността му да съпреживява всичко с пределно напрежение на чувството. Затова в творчеството му се решават всякога и волеви проблеми: да бъде или да не бъде, да осъществи себе си или да остане сразен. Въпреки своята вътрешна сложност и дисонантност е неспособен на компромиси. Държи всякога на своето и затова поетическите му образи са освен с интелектуални и емоционални отлики още и с подчертано волева подоснова. В тях звучат радостта или недоволството, жаждата-мечта или страданието като постоянен устрем. И още: този поет на интелектуални изживявания, на волеви стремежи и крайни решения носи извънредно много впечатления, възникващи по сетивен път. В поезията му се сплитат усети от физическия свят с мускулни усещания, с цяла гама „низши“ възприятия — дишане, нервно-дихателни състояния, психически сътресения. За него да възприеме нещо означава да се отъждестви с него и чрез „низшите“ усети — кожа, вкус, обоняние, освен с висшите усети — зрение, слух. Надарен е и с изумяващо чувство за музикална ритмичност. При все че често е твърде графичен, има и око на живописец, който може точно да възпроизвежда колорита. При все че няма дарба на музикант, възсъздава звук и ритъм чрез „потайното“ звучене на нещата. Тази щедра надареност ще му помогне да възсъздаде до невероятност реално звуковия образ на природата в „Градушка“. Тя ще го прикове към фантастично-пластични видения — играта на облаците — в „Нощ“. Съвършена е способността му да се превъплътява в противоречиви неща — в нежното и грубо земното, в ефирното и материалното.

Богат запас от думи му помага да се изрази ударно, да разтвори изведнъж в образ мисълта и сърцето си. В израза на душевни състояния не търпи правила, себеповтарянето го отегчава, обича непосредността и с нея — изненадата. И ни приближава изведнъж до най-сложното чрез „елементарния" свят на сетивността. Дори и най-философските му размисли са споени със сетивна образност. В сравнение с него Вазов е беден откъм живост на сетивни впечатления — твърде идейно ясен и прозрачен. Пенчо Славейков е повече живописно описателен, отколкото непосредно сетивен. Ботев, даже великият Ботев е като че ли с по-слаби данни за непосредно сетивно възприемане — особено когато е увлечен по философско-историческото движение на мисълта си.

Играта на Яворовата сетивна впечатлителност е необхватна. Сетивни представи непрекъснато се сплитат с мисълта му, чрез тях и описва външния свят, и се самоопознава. Това издава непосредната му първичност. Асоциативният подтекст на словото му е и с интелектуална дълбочина, и с емоционална напрегнатост, и с необуздана сетивна образност. Сетивното става неразлъчна част от духовната му същина, форма на психологическото му изживяване, непосредна реалност на интелектуалното му себепознание. Поетът разкрива душевното си състояние чрез образа на зачестеното дишане или с контрастни кожни усети за хлад и зной. Голямата си духовна тревога изразява с халюцинацията, която у него е или далечна, пространствена:

Ей вгъва се небе далечно.
И облаци бучат и бягат
и пак халосно назад
повръщат се...,

или близка, физически сетивна:

А това —
вериги! Кой ли и защо,
кога ли ме е оковал?
Повия ли се, тъй боли,
тъй стяга...

Тези халюцинации в „Нощ" никнат при пределно нагорещяване на чувствата в едно замаяно от болка въображение. Но халюцинационното мислене е изобщо присъщо на поета. Владимир Василев разказва, че Яворов изпитвал страх от близост до стрехите — струвало му се, че го заплашват с остротата си. Сам поетът изповядва склонността си към халюцинации в „Хайдушки копнения". Малката четица, с която преминава в Македония, наближава границата. Наоколо — шеметни снежни върхове, но в друга посока летят неговите мисли — и „буден сънувах:... Ранен в гърдите, аз лежа под шарената сянка на млади буки. Кръв ме облива, болки ме пронизват — и коленичили другари полагат усилия да облекчат страданията ми. Те виждат, че труда им е напразно, а врагът е близо, защо губят време! Другари, оставете ме, и сам ще умра."

Това замечтано състояние на дух буден, бодърствуващ в халюцинацията, го преследва. Той, младият ентусиазиран четник, всред множеството се чувствува самотен „като частица от самотията на въздушната пустиня". Душата му се гърчи сама в себе си и плаче „с град сълзи" сама над себе си: „А когато другарите, слизайки в Турско, ме повикаха, аз тръгнах несъзнателно подир тях — и това ми беше доста странно.

Видя ми се, че всички тия хора, които вървяха надолу, са навързани един за друг, вързани с мене. Кои са те, къде отиват и защо ме влачат?"

Този човек с будна гражданска съвест е можел да бъде грабнат от неочакван визион, да потъне в него, да смеси по магичен начин реалност със сън и — да се отчужди за миг от онова, към което съзнателно се стреми. В стихотворението „На пладне" усещаме странното преходно състояние между реалността и „будното сънуване", усещаме знойната лятна задуха на деня, задушливостта на стаята, изпълнена с винни пари, онова лениво, разстройващо душата състояние, което предизвикват преките въздействия на палещия летен ден. И с тези усети нещо по-голямо, по-значително: самотата, мъчителното гнетително чувство на духовна опустошеност, предадено сякаш в състояние на сън. Като че уловеното от атмосферата на стаята, напоена с винни пари, усилва онзи сдържан вик на душата, който се носи в стихотворението през омарата на опиянението: „Аз искам *въздух* и *прохлада*". Жаждата за разведряване в един затъпяващ свят е изразена по сложен, своеобразен сетивнообразен начин. Голямата обществена идея е „обществена" поетически чрез това лично, сетивно-представно възприемане на света, неотделимо от психологията на поета и от поетичното обобщение. Яворов често твори по подтика на едно видение, като върви бързо към сетивно-материалното овеществяване на представите. Така е и в ранните му творби: „Великден", „Арменци", „Градушка", „Заточеници", така е и в по-късната му модернистично-символистична лирика от „Безсъници". Той е неизтощим в изразяване на драматичното си състояние все чрез конкретни физически представи. Притежава сила да превръща физическото състояние в психологическо.

И е нееднакъв в тия си превъплъщения. През 90-те години, когато потъва предимно в околния свят — вълненията на селянина, неволята на народа — физическите усети служат предимно за релефен рисунък на битови и природни картини (звукописта в „Градушка"). По-късно, когато твори своята препълнена с отвлечени видения-символи лирика, физическите усети стават градиво на сложни, трудно уловими изживявания: жажда-мъчително томление, душевно вцепеняване, нервна възбуда. Смътното и отвлеченото се уплътняват чрез физически осезаемото. Поетът сега не се стреми да бъде „историк" и тълкувател на гражданското и социалното, философ на големи човешки проблеми, а повече артист, претворяващ най-често едно психологическо настроение, един протичащ факт на съзнанието. И сетивните му впечатления ваят образа на времето и пространството, почувствувани и като външна реалност, и като факти на съзнанието, като духовен визион:

Небе — куршумена безкрайност — отразено
през ледена кора в куршумени води.
Самотен коленичил на леда, смутено
през него гледам аз: ни слънце, ни звезди —
ни ден, ни нощ - безцветен здрач — мъгла. Безцветни
край отражението мое сенки рой
минуват и не спират; сенки мимолетни,
залутани безцелно, жадни за покой...

И още:

Аз виждам своя образ там; изпод водите
държат подводни храсти в кървави бодли
челото изранено. Съскащи и зли,

през моите уста на хаоса змиите
подават сноп езици. Камък там лежи,
и камък остър на гърдите ми тежи.

Сплели са се обективни образи и субективни състояния на болка и страдание. Идва самоутвърждаването чрез отрицанието:

Не съм аз там — не съм това — не съм!....

И пак повтарящата се картина:

Безцветни
край сянката ми шетат сенки рой,
залутани безцелно, жадни за покой...
Минуват сенки: в погледите мимолетни
и съжаление, и уплах се чете.
Минуват, заминуват и не спират те.

Изкуството е намерило образа на психологическото състояние и чрез визиона, и чрез живите сетивни впечатления. Най-отвлеченото се е превърнало в пряка действителност, и то без обективно историческите факти на действителността, както в „На нивата“ или „Градушка“. Чрез сложна философска абстракция и сетивна образност са изречени болката, самоотречението. Поетът пише конкретно: „Камък там лежи, и камък остър на гърдите ми тежи“ — едновременно образ паралел и образ контраст, което говори до каква съвършена, сложна самоизразност е стигнал поетът. Някои сетивни впечатления прерастват в самостойни символи, други се сливат психологически с общото идейно звучение на стихотворението. Държат ни в едно битие и лично, и извънлично, в един свят на неизчерпаеми състояния, на нюансирани трепети и томления, дори — на космични представи. И не само това. И сега е вътрешно силен и категоричен. Често неговият стих и сега започва императивно, повелително-дръзко, издавайки вътрешната мощ на личността:

Горко ти. Неволно може би,
неволно, но внезапно потъмняла,
моята любов ти днес уби.
И горко ти, жена...

Или:

Чудовище си ти, чудовищно дете
на престъплението и позора...

Сякаш и в периода на „Безсъници“ неговата съвест не е могла да заспи, не е могъл да не реагира срещу злото, уловено в нови и нови превъплъщения.

И сега е увлечен понякога в големи човешки проблеми, дирейки по сложен път техния духовен еквивалент. Това определя и особеното му значение за нашата поезия. След него стана трудно да се пише по традиционния, елементарен начин — без глъбина и прозрение в духовното. От следовниците му най-добре е разбрал това Дебелянов, който полага усилия да превъзмогне елементарността и да следва Яворов и в поетичното одухотворяване на реалността, и в музикалното композиране на творбите. Напрегнатата си борба със света и със себе си Яворов реализира поетически в музикално сложен, не толкова мелодичен, колкото симфонично-драматичен стих. В този стих се усеща всякога сдържано равновесие между противостоящи сили — между мощ, замах и укротеност, между порив, който би желал да се понесе, и задържащата го успокое-

ност на формата, доведена до съвършена простота. Стихът му е изцяло изграден върху сложни контрапунктове като израз на титаничен дух, на неспирно противоречие и нестихваща борба. От Яворов насам — поета с бурно, склонно към визионерство въображение, гореща емоционалност и музикално себеизживяване — лириката начева да утвърждава все повече дълбоката духовност.

*

Личността на човека се изявява освен в поетическото му дело и в биографията му. Това е така особено при Яворов. Той се е намирал в непрекъсната конфликтност със своето време. Винаги е противостоял на онова, което е, винаги за него притегателна сила е имала борбата. Не е способен да търпи, да вегитира. Дръзко устремени, изпълнени със сурова решителност са борческите му състояния. Още слабичкото, мургаво, саможиво момче се вглежда недоволно наоколо и понася в себе си бедите и тревогите на хората. Особено на селяните — защото Чирпан е земеделски град, разположен всред бедно и страдащо селско население.

По-късно младежът, съчувствуващ на онеправданите, се увлича по „модната“ хуманна идеология на социализма. Наистина, той го разбира не толкова като класов светоглед, колкото като състрадание към угнетените. Но вече дири път за народа си, перспектива за цялата нация. Години на дребно чиновничествуване из провинцията (Чирпан, Стралджа, Поморие), години на безпросветно понякога отчаяние: „Аз тука и добре, и зле съм; ясно виждам, че службата от ден на ден ме убива. Тук всичко е заспало и — нито надежда от сън мъртвешки да можеш свестен човек събуди!... Всичко, що е около ми, е малодушно, тъй подло, тъй дребнаво, че човек неволно намразва живота си, неволно ръката се повдига към челото и настойчиво някак си иска да прекъса нишката на този безцелен, омерзителен живот...“ (Писмо до П. Гаврилов). И все пак години, изпълнени с големи мечти. Поетът копнее за нова ера на човешки отношения — ера на свобода и правда, макар че е толкова „индивидуалистичен“. В настроенията му се вливат могъщи вълни на копнеж, чиято влага не пресеква през целия му динамичен и променлив живот. Социалистическата идеология или по-точно социалистическата хуманна мечта поддържа бунтовността в творчеството му, Наистина Яворов не вещае като Полянов близкото бъдеще на социалистическото общество. Той не вижда дързостта на работника, застанал в авангарда на човечеството. Привлича го близкият човек, когото е наблюдавал много пъти: селянинът, смазан от неволята („На нивата“, „Градушка“), бежанците-революционери („Арменци“). През тия години го вълнуваха най-силно селската неволя — глад, голотия, недоимък и природни бедствия, които се изсипват над помръкналото в сиромашия село. И още: в лириката му поглежда личност, която ненавижда околната среда, горда, самотна, дирещa простор за интелекта си. Духът му се носи в сферите на голямата социалистическа мечта. Тя кръжи в едно от ранните му стихотворения, написано според изповедта му „от социалистическо гледище“:

Пред мен стои зловещ и хладен,
обрасъл с мъх тъмничен зид;
ръшат за лъч прозорец жаден,
врата ръждиви... мрачен вид.

Стои — свидетел грозен, вечен
на зло, нищожество, разврат;
стои в проклятие обречен;
стои намръщен, с кръв облят.

(„Пред тъмничний зид")

Ботевска образност („За кръвна песен нов език", „по-страшен може би бил от свинеца пророческият негов вик") се прокрадва тук-там — с предчувствието за нови борби в нова обстановка. Тъмнични стени — ето какво среща младата възторжена душа. Няма светлина, няма радостна перспектива. Мрачна сянка ляга над света и гнети духа. Избухват пламъците на протеста, викът на гнева. Певецът заговорва с пророчески глас. Той вещае ден на освобождение, час на разплата. Ще рухне мрачният замък, бастилията на неговия век под стъпките на едно ликуващо човечество:

Ала настане ден уречен.
надвиват бурните вълни,
гранитът пада, с шум увлечен
в шира безбрежен — глъбини.

Настане час и вихър буден
разгонва облаците с бяс,
звездите светват с блясък чуден,
с привет обаен гледат нас...

Ще дойде ден, и кръв и сълзи
ще блъвне тука камен всяк,
на правий гняв под вихра бързи
ще рухнеш ти — ти, зидо, як!

Социалист ли бе Яворов в тая си творба? Всеки случай, макар и да не възпява работника като Полянов, той предусеща бъдещето на нацията си. Носи голяма мечта за човечност, подхранвана от социализма, и се връща към нея, когато му се налага да търси опора и спасение от мерзостите на околната обществена действителност. По-късно бунтовната настроеност, подкрепена от социална мечта, подтиква младия човек, толкова тих на повърхността и тъй бурен в истинските си изживявания, да търси средата на харамии и недоволници и да се чувствува по-добре всред тях, отколкото всред литературния свят. И — според изповедта му пред Златаров — за цял живот не загубва пиетет към социализма, той, „индивидуалистът", самотникът, презиращият обществото, преминал през толкова сложни духовни изпитания.

Яворов, членувал някога в социалистическа организация и подготвял научни реферати в нея, е преминавал през ту по-бързите, ту по-бавни фази на различните си увлечения. И все пак в душата му не преставал да ехти един очарователен глас, загадъчен и привлекателен — гласът на големия социален идеал. Този глас — понякога сериозно заглушаван — се обажда, когато зрелият вече Яворов хвърля силите си в драматично творчество. Обажда се, за да подскаже още веднъж колко сложна е душата на тоя човек, колко противоречив е пътят, колко дълбок е трагизмът на неговата личност, жадуваща общо щастие и скована от обстановката в своите устреми.

През 90-те години между идеологията на Яворов като член на социалдемократическа организация и сътрудник на социалистически списания

и поетическото му творчество, в което пресъздава лични впечатления, няма пълно покриване. Той е по-близо до отрицатели като Лермонтов, до борци като Ботев, отколкото до мечтатели за бъдещето като Полянов. Причината за това е пряката биографичност на творчеството му. Не е могъл да притъпи своя остър усет за реалността, своя вкус към близкото в живота. В изпращаните в социалистическия печат стихотворения се долавя не само идейната позиция на социалиста, а и недоволството на личност, осъзнала неволнишкото битие на народната маса, бунтуваща се срещу него и превръщаща живота в арена на своя борба.

В списанието „Ден", редактирано от Янко Сакъзов, поетът изпраща „Пред тъмничний зид" и „Пролетната жалба на орача", преименувано по-късно „На нивата". Ако в първото се усеща диханието на гневната, гореща мисъл на социалиста, то във второто поетът намира вече своя герой — селянина. В „На нивата", както по-късно в „Градушка", се долавя онази идейно-реалистична оценка на действителността, която е толкова характерна за голяма част от Яворовото творчество през първия период. В това му произведение се усеща и бунт срещу злото, с което поетът се е сблъскал, и душевна разнеженост пред красотата на природата. Личен ропот и негодуване се сливат с негодуването на народа. Благодарение на феноменалната си памет за реалистични подробности и на способността си да ги асимилира и преработва поетът създава оригиналната, пластично-образна самобитност и музикално-стиловата раздвиженост на творбата.

В сп. „Ново време" и сп. „Живот" изпраща „На един песимист", „Луди-млади" и „Мен, девойко, не люби", първото — израз на стремежа да порицае безразличната към народното тегло интелигенция, другите — ярки картини на селския бит. Поетът, макар и мечтател, макар и „романтик", е всред суровата действителност и не живее в небесата само на идеала. За съжаление социалистическите редакции не разбират вълненията му и не отгатват неговата близост до живота. Търсещи пропагандистка поезия, те не забелязват нито оригиналността на Яворов, нито конфликта му със съвременността. И настъпва първият прелом в жизнения му път. Скромният младеж, чиито силен интелект и дълбока мисъл се измъчват от липса на големи дела, притиснат от строго регламентирания и стеснен духовно чиновнически свят, се обръща към сп. „Мисъл". Това става през 1898 г. Какъв е бил ефектът от първите творби на Яворов в редакцията на списанието, може да се съди по един спомен на Влайков. Прочитането на „Калиопа" е станало колективно. Пенчо Славейков, студеният и строг съдник, възкликва развълнувано: „Хубава, много хубава работа — бива си го тоя Крачол. Има у него божествена дарба." В „Мисъл" излизат върнатите от социалистическите издания стихотворения „На един песимист" и „Луди-млади".

Но Яворов е понесъл вече в себе си едно голямо недоволство, една съкровена мечта за промяна в живота, за дело. И новите му връзки не могат да променят онова, което е вече същност на личността му. И като сътрудник на списанието, и като член по-късно на неговата редакция той продължава критическата, бунтовно-романтичната насока на своето творчество. На повърхността не се случва нищо особено. За две-три години до началото на века той сътрудничи редовно само на „Мисъл". Пише сега „Градушка" и ни разкрива своеобразието на своята личност —

със стремежа си да се слее с народа, да даде отдушник на демократичните си увлечения и с голямата си чувствителност към звуково-динамичното. Изповядва, че за него градушката, преживяна от народа, е била като тъпа лична болка: „Аз съм чувствувал тая болка и аз съм търсил да дам израз на тоя своеобразен род страдание — да остане у читателя тъкмо това чувство, което има у мен. Аз съм следвал всеки стих вади ли частица от това чувство и прилепва ли се към по-горния." В „Градушка" Яворов е изцяло в сферата на онова реалистично поетическо мислене, което е толкова характерно за творчеството от първия му период. Едно раздвижено въображение вижда възторжената утринна картина на труда, предвестниците на бурята и страшното, зло, жълтеещо слънце зад страхотно движещите се облаци, издигнали се като закана. Една екзалтирана от визиона памет отбелязва всяка подробност — страхотния дим на вихъра и адския тътен на градушката. И накрая — жертвата, народа, който върви по пътя на своето страдание:

А ето слънцето огряло
тъжовно гледа върволица
от стари, млади и дечица...
. . . . . .
И всички емнали се боси,
с лица мъртвешки посивели,
отиват: вечно зло ги носи
към ниви глухи, опустели.

Във всеки от тия моменти е и личната „тъпа" болка на поета, и народното страдание. Без тая творба, написана за мъченичеството на народа, съпроводена сякаш от движението на природата — хоризонта, слънцето, облаците, звуците на градушката, зной в началото и сетне хлад — не бихме могли да си мислим истинския Яворов.

През тия години, когато тържествува поетичният му талант, той носи в себе си надеждата, че в нашия живот ще се извърши нещо „отдолу". Че това „нещо" ще промени живота издъно. Чувствителен е към селските бунтове от 1899 и 1900 г. като към лично страдание. Отзовава им се със стихотворенията „Бабина приказка", „Сизиф", „Край огнището" (с подзаглавие в една редакция „Съвременна история", а в друга „Дуранкулашка история"). Още неизбродил пътечките на своите търсения, живее изцяло, всеотдайно, с мисъл и чувство, с изострена сетивност и възпламеняващо се въображение със своя народ, готов всякога на самоотричане от него. И не престава да изповядва болката си от нещо непостигнато, мъката си от някакво лично поражение, от дълбоката си индивидуална неудовлетвореност („Недей ме пита, майко мила").

Който го е срещал в онези години, си спомня личността му — и общителна, и затворена в себе си. Едно тяло, леко и гъвкаво, един загадъчен израз на лице, което не е красиво, но притежава привлекателна сила. Такъв е образът на човека, който, отдалечил се вече от пряко социалистически изживявания като тия в „Пред тъмничний зид", откъснал се от леките и бодри настроения като тия в „Калиопа", живее с представите си за осоления от потта гръб на селянина на нивата и все очаква нещо да се случи. Такъв е, когато вече започва да пише — дълго и мъчително — своята „Нощ".

Като се движи в средата на Пенчо Славейков, Петко Тодоров, д-р Кръстев, Яворов запазва дистанцията между тях и себе си. Повече е

склонен на изповеди пред критика, отколкото пред събратята-писатели. Голяма е духовната му отдалеченост от тях и поради гражданска позиция, и поради поетическо верую. Още в първите си стихотворения той отбягва „правенето“ на литература, както и външното, леко ефектното, като търси слово-образ на драматичното психологическо изживяване. Трансформира света с чувствата си, виждайки го и пресъздавайки го в неговата трагична хиперболизирана реалност. У него няма „самоизмама“ относно действителното. Но той е в един свят по-силно звучащ за него, повече трогателен, печален, красив, несъвършен, бунтовен, отколкото за другите.

С поместените в „Мисъл“ стихотворения Яворов не се „документира“, не изброява, не обяснява, а улучва направо драмата като вик на мисълта и чувството. В поезията му навлиза онова, което живее с пълна сила, което се носи като страшен хаос. И даже когато е „описателен“ (като в „Градушка“), търси онези стойности, които говорят повече за съдбата на нещата, а не за външния им вид. Нима има равен нему всред поетите на „Мисъл“. В „Недей ме пита, майко мила“ (1900), „Чудак“ (1901), „Епитафия“ (1901) се осезава, че той, в сравнение с останалите редактори, е по-друг, дирещ дух, рефлективен и емоционален много по-иначе от поетите негови съвременници.

И започва „двойствеността“ на неговия живот. Сам е всред сътрудниците на „Мисъл“ — не само по поетична надареност, а и по духовни жажди, и по изживявания. Страданието у него вече е по-различно от страданието у Пенчо Славейков. Славейков съзерцава страданието, но не познава неговата болезнено-драматична форма, преживява го повече като лична несрета, предопределена от съдбата. Носи бремето му като недъга си — с душевен стоицизъм, побеждавайки го с усмивката на примирението, с духовното си възмогване над неволята. Неговото страдание е вълнуващо мъдро примирение с човешката участ, откровение за радости в болката и за блаженство в горчивините. Страданието на Яворов няма този характер. То е дълбоко драматично, страшно болезнено страдание за себе си, за своята участ, но породено от несъвършенството на живота, от неосъществен идеал за доброто на другите, от чувството за дисхармония в света. То е критическо опознаване на действителността — с болка, с протест, реакция срещу безпомощността пред нуждата от дело. То е съзнание за противопоставяне на света, което другите не могат да разберат, както не могат да вникнат в дълбоките и съкровените му изживявания. То е безизходна самота — при най-велик стремеж към връзка със света. Това страдание приема рязко болезнени форми, продиктувани и от унизена гордост, и от страстна непримиримост към подлия, възбуждащ „жълта злоба“, отблъскващ свят. Поради сложна обществена предопределеност Яворовото страдание е с повече героично и трагично величие, отколкото индивидуалното страдание на Славейков или книжното страдание на Петко Тодоров. Като търси покрайнините на София, като дружи с хора буйни, „неустановени“, пред които понякога с мълчание разтоварва сърцето си, той често излиза извън границите на онзи литературен кръг, в който се движи. Той е „социалист“ и харамия, който съчувствува на онеправданите. Неговата душа носи маята и на Ботев, и на Печорин едновременно. В нея има и черти от светлия, възнесъл се към небесата на бъдещето Прометей, и черти от низвергнатия в ада, протестиращ и демоничен Луцифер. Склонен към самоанализа, предпочитащ

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

да бъде борец, а не спокоен поклонник на изящното, Яворов се мята от бездействие и от безсилие в бездействието. И с това е твърде отдалечен духовно от „съзерцателя“ Славейков.

*

Преместването му в София през 1900 г. и участието му в сп. „Мисъл“ подготвят отчасти неговата по-късна еволюция. В личността му се съсредоточават противоречията на века. И той ги изповядва в „Нощ“ (1901). Кризата се предусеща — едно раздрусване на цялата му психика. И то от напора на съвестта. Той се врича на родината си, завлечен в една полуфантастична действителност и шибан от упреците на съвестта си:

И мъка, знойна мъка нокти
в сърцето ми забива.
А съвест гризе,
като че някоя ръка
въз клета майка съм подигнал,
сестра продал, от страден брат
лице отвърнал безучастно ... (к. м.)

И следва върховният миг на клетвата:

прости, родино триж злочеста,
прости разблудното си чадо.
Ще бъда твой! Кълна се, майко,
кълна се в хилядите рани
на твоята снага разбита;
кълна се и в мечтите твои
за бъдещност честита...

Яворов, сътрудникът на „Мисъл“, не престава да търси голям идеал, истина, която да стопли душата му. Докато Славейков се увлича от чисто художнически цели, Яворов се стреми към цели практически. Иска да служи на хората, на обществото — не само с поетическо, а и с жизнено дело. За него изкуството е немислимо извън големите битки на живота. И ето — след социализма идва чудното, трайно увлечение в македонското движение. За да живее, поетът желае да се освободи от ненужното, от наслоилия се върху душата му „житейски прах“. Той търси висините на идеала. Духът му, измъчван от жестока неудовлетвореност, изпитва постоянна потребност от големи пориви. „Аз търся в македонското движение един идеен тласък, защото без такъв не мога да работя, не се чувствувам достатъчно силен да продължавам по-нататък литературните си занимания. Търся кипеж на чувства и страсти, в които да измъкна душата си от наслоилия се върху нея дребен житейски прах.“ Да тръгне по харамийските пътеки, да бъде готов всичко да жертвува; да чувствува, че от него зависят някакви неща и събития — това изважда душата от летаргия събужда кръвта, насочва волята към дейност и към велико стоическо търпение. И Яворов чрез македонското движение сплита в едно идеал и действителност. Случва се така, че известно време дори престава да пише, увлечен в практическа революционна пропаганда. Като редактор на в. „Дело“ той дълго време не печата стихове, пътувайки из страната, пропагандирайки македонската кауза, печелейки привърженици за тази кауза — и успокоение за себе си. Преминава с чета в Македония, сякаш скъсва с поезията и с хората около „Мисъл“, придобил за себе си една полуфан-

стична цел: борбата за брата роб. За него е нараствала притегателната сила на живота, когато през здрача на всекидневието е просветвал някакъв идеал.

В „Хайдушки копнения“ се откроява образът на физически слаб мъж, когото комитетските хора оглеждат с любопитство и разочарование. Едно изсъхнало от несгодите момче, бледо като восък, нескопосно облечено и без умение да обуе цървулите си. То живее всред сурова действителност, понякога неземно страшна и призрачна като сън. Но в тая действителност Яворов изживява най-великите мигове от живота си, надделявайки твърдо и най-страшното — всекидневната среща със смъртта.

Искреният мечтател за човещина и социални реформи, поетът, грабнат от „лермонтовска скръб“ поради несъвършенството на света, се преобразява в забрадавял четник с револвер на кръста. За еснафската наивност изглежда загадъчно това всеотдайно служене на македонската революция. Как е могъл признатият поет да напусне света, който го ласкае, да потъне в неизвестността с риска да загине от някаква фатална случайност? И какви хора са го привличали? Сурово простодушни и... полудиви. Те дори пътьом не споменават, че оня ден са запустели няколко села, че вчера е била избита до крак някоя чета. А разказът за фокусите на виден някога панаирски акробат превръща „в една ухо“ тия мустакати мъже. Спорът за трайността на тоя или оня вид цървули „отива пряко до бой“... („Хайдушки копнения“). Всред тях е дирил идеала, разсейвал е кошмара на призрачното, фалшиво човешко съществуване, удовлетворявал е копнежа си по голяма цел. Авантюрата се превръща във велико дело. И то без поза, без намек даже за външна, показна героика. Македонските увлечения завършват трагично. След смъртта на Гоце Делчев идва разривът със Сандански и разгромът на въстанието 1903 г. Накъде? Големият, търсещият бунтовен дух е с подрязани криле. Човекът, пренесъл през планини от страдание своята вяра, е обезверен. И македонското движение след социализма става мираж. А без него? Начева се за Яворов голяма човешка драма. От какъв характер е тя?

Ето анализа на душевното състояние на поета, направен от самия него, мъдро, с присъщото му дълбоко, умно проникновение в същността на нещата: „То е било може би крушение на моите социални възрения, от една страна, на моите патриотични мечти, от друга, душевен потрес от страшната македонска действителност през оня период: загубата на другари, преживени ужаси, тревоги... Всичко това прави да погледнеш новата действителност с един нов поглед. И после — сравване с мисълта за смъртта, това висене над гроба (или нещо подобно), то правеше да преживея една страшна криза, от която излезох с една съвсем друга душа, отколкото оная, която изявих през работата си в първия период“ (М. Арнаудов, „Към психографията на П. К. Яворов“). Да, лудостта на себеотдаването е отминала не без дълбоки следи в душата на поета. Поривът към идеал — социален, патриотичен — е погасен жестоко. Свършила се е временно опасната игра със случайността. Но остава онова всекидневие, което всякога е отблъсквало Яворов, което му е изглеждало по-страшно от фаталното люшкане между живота и смъртта. Зейва пустинята на сивотата.

Даже е трудно да си представим Яворов пред гроба на своята надежда, Яворов, заслушан в мъртвата тишина на всекидневието. Яворов — бунтовника и „харамията“. Животът и обстоятелствата искат да почув-

ствува отново трагизма на своята личност. Идва едно пътуване до Франция, запознаване с нови поетични стойности, излизане навън от домашната драма. От сферата на личното противоречиво, но все пак вдъхновено борческо творчество поетът по подтика на своя аналитичен дух, по повелята на своя критицизъм и на съзнанието за противоречивостта на душевните си състояния трябва да бяга в света на невъзмутимо сладостните, мъчително сладостните изживявания с декадентското преклонение пред смъртта, с декадентската „враждебност“ към живота. Драмата прераства в продължително мъченичество, изповядано така дълбоко в „Безсъници“. Изоставил революционното дело, поетът се взира в себе си. Неговата личност е за него „микрокосмос“, в който се оглеждат „хаотичните“ закони на космоса.

*

Субектът у Яворов винаги е изместял повече или по-малко обекта, предизвикал емоционалния резонанс. В „Безсъници“ духът се устремява напълно към себе си, иска чрез аналитично себепознание да освети световните проблеми на драматично-трагичното човешко битие. Настъпва час на жестока философска равносметка — със себе си и със световно-историческия ход на живота. Равносметка, която продължава след „Нощ“, пак в късната доба на нощта, в часове на „безсъници“.

Сега поетът, макар обзет понякога от борчески ентусиазъм, не се бори, а преживява своята драма или световно-историческата. Той продължава да усеща противоречието между идеал и действителност, но вини себе си, преследва себе си, пророкува неизбежната гибел — своя и на света. Вижда затворени хоризонти, на които като тайнствено нощно светило възхождат ужасът, отчаянието и смъртта. Понякога отново се появяват категорични, повелителни интонации, съзнание за мъжка сила като рязък контраст на преживяното страдание:

Аз блуждая
без вяра нявга да намеря
навън посока из удавен
в мъглите лес.

Вдървен от студ,
измъчен от безмислен път и труд
за странното си бреме, изоставен
от себе си и от бога — и готов
на всичко, аз се лутам.

Аз вървя
самси на мисълта обезверена
под непросветеното небе; самси
в живота обезсмислен, лес оглъхнал
без вятър и без лист.

Вървя
в безверие, о необезверна
любов — защото спиш! — и тебе нося.

Вървя самси,
о звук непрозвучал и незаглъхнал,
любов, — защото спиш! — и тебе нося.

Ти бе — и си
злочеста и честита: аз те нося...
Вървя.

Глава безгрижно приклонила
на рамото ми; стегнала ръце
детински привично *на мъжка шия*;
под южни небеса в съня си млад
унесена; ти спиш.

И в тъмна сила
разтръгнал гръд, разкъсал и сърце,
облял те с кръв, сред мъртва самотия
все сам — на саможертвата нерад,
пристъпвам аз.

Контрастите между слабост и сила са подчертани: „вдървен от студ“ — „готов на всичко“, „в безверие“ — любов „необезверена“, любов „глава безгрижно приклонила“, стегнала ръце „детински привично на

мъжка шия". Но мени се вече цялата изобразителна система на поета. Виденията, ужасните сънища, фантастичните представи стават обикнато „пластично" средство за израз на кошмарните изживявания. Несвързани външно логично образи се носят в помрачен мозък, така силен да изследва, да анализира. Оформя се нов поетичен свят със своя логика, изграден от неземното, от съня и фантазията — с помощта на сетивността, като реално-сетивното става средство, за да се въплъти отвлеченото. Реалната представа се вплита във видението, за да се претвори в образ познанието за сложно душевно изживяване. Поетът, рисувал в живопластични картини природата, вижда сега своя дух в оглъхнал лес. Вижда чудовища, които пият кръвта му, измъчва се от призраци, които играят върху стената като символи на вечната драма между жената и мъжа. Той потъва в една фантастична полудействителност и извлича образи от нея, за да разчита философски йероглифи, тайнствени знаци на големи човешки проблеми.

Яворов навлиза в света на декадентството, а ние усещаме как душата му се раздира от голямо страдание, от непреодолима болка, напомняща отчасти трагичните нотки на „мирова скръб" в началното му творчество. Страшно свидетелство за душевното му състояние още преди да мине „отвъд", са няколко реда в бележника му от февруари 1904 г.: „И така, пробуден от сън дълбок, оглеждам се по някой път изведнъж около себе си и трепна: струва ми се ето на — ще се разбягат хората от мене — ходещия мъртвец". „Ходещия мъртвец!". И то по време, когато са го занимавали текущи всекидневни дела около издаването на биографията на Ат. Делчев, когато е подготвял второто издание на „Стихотворения". През юни същата година в това потиснато състояние заминава за Франция. И тук става срещата му с модерната символистична западна поезия. В Париж си набавя творби на френски поети-символисти. Купува си антология „Poètes d'aujourd'hui" със стихотворения от Анри Барбюс, Анри Батай, Франсис Жам, Морис Метерлинк, Стефан Маларме, Анри дьо Рене, Жан-Артур Рембо, Пол Верлен, Емил Верхарн, Пол Валери и др. Начева се период на увлечение от модерното изкуство. Но не престава да поглежда и към реализма и да пише и реалистични творби. В раздор е със себе си, несговорчив в обикновените си житейски отношения. Сякаш неговата собствена природа вътрешно се самоотрича, несъгласна със себе си, търсеща, необуздана, крайна. И ето изповедта на тия му не само човечноетични, а и поетични лутания:

„Скокът от „Заточеници" и „Хайдушки песни" към „Песен на песента ми" е наистина голям. Там — патриотически настроения, ясен смисъл и образи в *дневно осветление* (к. м.), тук скептицизмът на една душа, болезнена самоанализа, неуловими, загадъчни видения и митически начин на изказване. Разликата във формално отношение изпъква не помалко релефно от тая в съдържанието..."

И още: „Обаче старите мотиви, към които се обърнах на първо време, старите слова се оказаха негодни да въплътят музиката на новите настроения. И в резултат — не излизаше нищо. Така 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 — затуй защото щеше да се яви онази вътрешна дисхармония в мотиви и настроения, която нямаше да даде в резултат абсолютно нищо...“

Неговата лична драма с разгрома на Илинденското въстание (1903) и крушението на патриотичните му идеали се съпътствува с една драма на артист, който не може да се застои на място и търси нови форми нова художествена гледна точка за новите си изживявания.

Понякога поетът започва една игра на противоречия. Като че ли му харесва особената роля на артист, който си играе с крайните дирения. Това артистично „маневриране“ се забелязва в поезията му, особено в „Безсъници“. Там е демоничен не само защото извежда наяве субстанционалното в своята природа, а и защото му харесва позата на демонична личност, привлича го образът. Понякога е преднамерено пренебрежителен към обикновените житейски изживявани и търси по-сложните, по-противоречиви състояния, защото чрез тях поддържа артиста у себе си. Така се сплитат истинни изживявания — драматични и противоречиви — с маниерност, с поетична игра от голям стил. Той попада в тон със своята личност и изтъква вечния, неизменния раздор със себе си.

Разбира се, големият поет е искрен и в играта си. Като субект той е герой на голяма лична драма. От друга страна, и когато се затваря в художествената форма, и когато се увлича в артистична игра, Яворов се докосва до някакъв значителен проблем — и твърде странно — е силно съвременен. В чудатите „визиони“ и страшни понякога халюцинационни състояния звучат големи въпроси на съвременността: за противоречието между личност и общество, за трагизма на самотната и неразбрана индивидуалност, усетила издълбоко мерзостите и несъвършеството на света. Като че ли по самата си природа Яворовото дарование е такова, че отзвучава на болките в живота, носи порив към съдбоносни човешки проблеми.

Той, намиращият се в конфликт със себе си, дири изход — и не само за себе си, а и за света, за човечеството. Той, бягащият от кипежа на живота, е пак на неговия трагичен водовъртеж, жадувайки да познае световноисторически загадки, натрупани от преходния културен опит, осъзнати като философия на битието. И пак презира тихото, безметежно съществуване, пак търси бурята, защото в нея свободно се носи неговият дух. Някогашният „чудак“ се превъплътява в личност с „модерна душа“. Някогашният дързък бунтар запазва нещо от силата на орела, който излиза в буря, носи се под облаците, жадува за усети от порива на вятъра и трясъка на светкавицата.

И сега под изпепеляващите изживявания тлее бурна страст, чуват се стон, ропот и негодувание. Това все още го сближава с Лермонтов, него, другия Яворов, модерно психологичен, символистичен. Но твърде много го поглъщат субективните му състояния. Една скромна статистика свидетелствува, че ако през 1898 г. е употребил личното местоимение „аз“ няколко пъти, то през 1906 г. то се среща вече 75 пъти. Той говори само за себе си, анализира себе си, търси себе си — това наистина създава особената монологична форма на лириката му — беседа със себе си, със своята „душа“. И друго. Творческият акт се извършва при мъчително спускане на завесата между себе си и света. В своите нощни „безсъници“ той жадува за смъртта. Не като борец и революционер,

а като личност, която, спуснала пердетата, затворена със себе си в дългите часове на нощта, зъзнеща от неприветност, оголва истината за противоречията между нея и света. В тия нощни часове е усещал дъха на смъртта по-иначе, отколкото из планините на Македония. По-иначе е копнеел за доброто, макар че в душата му са умрели „и дяволът, и бога".

С мотива за смъртта в диренията му присъствува и някаква жестока самотност, ледена отчужденост от хората. Той е затворен зад стъклена стена, където не пулсира другият, външният живот. И все по-настойчиво звучи мотивът успокоение, неизбежен край на гнетящата болка, смърт. Мисълта се насочва към едно желание: „хладния покой", „вечната забрава". Смъртта става символ на философски изход от противоречията: тя, макар и ужасна с ледената си пустота, е „душа на вековете", „свръхсмисъл". Той я и жадува, и я рисува с ужасната ѝ грозота, като ледено безмълвие. От чудно конкретните образи усещате колко страшно е небитието. Яворов не вижда смъртта натуралистично, като Бодлер например с представа за червеи, които разяждат разложена човешка плът. Той я усеща мисловно, с рядко изострено чувство за ужас и пустота, за угаснал живот, за небитие — „студена, *непрогледна* нощ" (к. м.). И пак ще кажа — в тия стихове за ледена самотност и смъртта напира болката по живота. Припомнете си стихотворението „Сфинкс", в което е представено настъпването на нощта, когато „плаче тишината", а сърцето се не сепва сам-само в света; когато споменът гложде душата, а тя високомерно студено го отблъсква и все пак страда по него:

На спомени неволни сенките печални,
безкрайна върволица никнат пред очи:
другари изнурени, дрипави и кални...
Сърце ми ги не вижда: вижда и мълчи.

Стихотворението, в което Яворов се връща към предишни образни представи, като си служи даже с битово познатото („шибои"), но в нови асоциации:

Повехнали тела на блянове омайни,
разръфани шибои — нито дъх, ни цвят, —
пребулени се влачат плачещите тайни...
Сърце ми чуй-не чуе, сам-само в цял свят.

Най-сетне стихотворението, в което се мярва образът на сфинкса, коварно мълчалив, замръзнал, „страшен", „непостижим" — като изповед за собствената му загадъчна съдба:

И свинкс един ме гледа — камък неподвижен
с коварство притаено в поглед без лъчи,
унесено замръзнал, странен, непостижен:
сърце ми всичко знае — вечно ще мълчи...

Колко оригинални като мисъл и образ са тези характеристики на състоянията с антиномичните изрази: „Сърце ми ги не вижда: вижда и мълчи"; „сърце ми чуй-не чуе, сам-само в цял свят"; „Сърце ми всичко знае — вечно ще мълчи". Тези антиномии носят в кратката фраза образа на сложното психологическо изживяване. Но важното в случая е, че и в песимистичната творба „Сфинкс" са в непрекъсната борба отчуждаването от света с близостта до него.

Припомнете си и други произведения, поетовото съжаление към бедните и болни теменуги, тия нежни сладкодъхи цветя, които умират като

невъплътени желания, „в живот немил", като „мечти неволни и несмели". В „Безсъници" и „Прозрения" преминава тоя напор на живота, звучи тая болка по живота, тоя копнеж на трагично измъчвана и самотна душа, жадуваща нежност и красота.

Мотивът на копнеж по доброто, на жажда за нравствено очищение, за възмогване в друг, по-хубав свят е особено силен в любовните стихотворения. Регистърът ми е твърде широк: в тях има и мечта по душевна чистота, по „въздушна нежност", и „тиха радост", и любовен възторг, и ненавист срещу земната, плътолъстива природа на жената, и желание за домогване до плътта, до земното у жената, и бунт срещу общественото зло, жажда за идеал:

По стъпките ми редом никне жълта злоба,
аз семето на зло неволно сея вред;
миг негде ако спра, пред мене зине гроба
на всеки идеал — и бързам пак напред,
тъй може би проклинан в майчина утроба...
Но ти ела, напук на орисия зла,
не бой се и ела.

И още:

Ела свидетелствувай — в мрачна безнадежност
как чезна за доброто, как му вярвам аз;
ела свидетелствувай колко топла нежност
душата ми опази в тоя леден мраз;
свидетелствувай още лудата безбрежност
на моята любов... Напук на участ зла
не бой се и ела.

Яворов е предопределен да търси мир и щастие — и да не ги намира. У него е заложен дълбок копнеж по живот, страстен и неуловим, а няма брод към тихите радости на живота. И страданието става негова съдба. „Аз страдам *и в самозабвението* на труда, и в саморазяждането на покоя". Да, страданието на падналия ангел, страданието на бунтовния Луцифер.

Спомнете си легендата за Луцифер, тоя горд дух, низвергнат от небесата в царството на ада, в света на злото. Тя разказва, че някога Луцифер е светял на хоризонта като ярка звезда. Той е бил синът на зората, предвестник на светлото, хубавото. Но случило се така, че бил захвърлен в ада, в царството на тъмнината. И се бунтува там, носи в себе си порива към светлината, порива си към небето и когато живее в чада на злото. Яворов-Луцифер побира в своята гръд бунтовното недоволство. И колко контрастни са превъплъщенията му: той има вкус към греха, познава прелестната отрова на греха; той се носи в копнежите си сферично чист. Пърли крилете си в дима на плътската страст като грешник, който се отвращава от себе, познал ужаса на падението. И запазва чистата и светла поривност към доброто в мислите и чувствата си. Изживява греха като драма — и му се наслаждава, и се отърсва от преизподните на порока. И не само това. Той, Луцифер, синът на зората, откърменият със светлина горд дух, попаднал в юдолите на ада, се бунтува и като гражданин-борец („Ела"), като личност, която носи отговорно съзнание за злото в съвременността му. Това е неговата природа, това е неговата истинска стихия. Такава е неговата вътрешна обемност, че и когато е заплетен в крайно индивидуалистични състояния, изживява исторически типичното. Като личност би могъл да изпълни жи-

вота на неколцина — толкова е разностранен по устреми и индивидуална чувствителност. Необикновени възможности, заложени в тоя „обикновен“ човек, без голямо образование, почти самоук в литературата ни.

*

Несъмнено символистичните и декадентските стихотворения на Яворов са изпълнени с мрачен песимизъм. Поетът всичко вижда в здрачното осветление на безнадеждността. Всичко хубаво в живота е облъхнато от студения дъх на тая безнадеждност — даже и любовта. Напълно изчезва човешката усмивка, която стопля голяма част от предишните му творби („Калиопа“, „Май“, „Пролет“). Но няма ли в Яворовия песимизъм, в неговите тъжни песни на самотата и отчужденността от живота едно потаено социално и национално недоволство? Не се ли дължат техните непривични интонации на дълбоки обществено-исторически причини?

В драмата на поета най-дълбоко бе погледнал Гео Милев. Той писа в предговора си към своята „Антология на българската поезия“: „Неговата поезия съчетава емоционалния принцип на Вазов с Пенчо Славейковото естетическо изискване за съвършена художествена форма. Чрез Яворов за пръв път българският език прозвучава във всичката си сила и българският стих достига виртуозна гъвкавост. Но не трябва да се смята, че Яворов е резултат от съчетанието на Вазов с Пенчо Славейков. Не, Яворов си има свой особен произход, отделен от всяка литературна традиция; изключение от общото развитие на българската поезия. Линията на литературното развитие върви от Вазов през Пенчо Славейков — към младите. Яворов — също както и Ботйов — не се побира в тая нормална схема. Големият поет П. К. Яворов е след Ботйова една втора *еманация на расовия гений.* Само че еманация на един обратен комплекс от енергия, събрана в колективния дух на българското племе: скърбите, мъките, страданията, ужаса на петвековното робство, легнали дълбоко в българската душа — дълбоката всенародна горест, отразена в нашите народни песни, която всеки от нас носи в душата си като кръвно наследство, предавано от прадеди на внуци. Яворов бе призван да отпечата в поетическо слово тая горест на прадедите, да понесе като поет нейния тежък кръст. Яворов е съдба: „козел отпущенія“. И неговата поезия: епилог. Страданието, което е постоянна тема в поезията на Яворов, не е негово лично, защото не може да има толкова голямо лично страдание. То е колективното всенародно страдание на миналото — тъмно наследство в душата на поета. Яворов започна като жизнерадостен поет; неговият младежки устрем бе в унисон с устрема на освобождаващия се в своето страдание народ; Яворов бе народник, социалист, революционер — пълен с вяра и жар. Но дойде погромът на Македонското въстание 1903 — погром и за самия Яворов. (Четете спомените на Яворов.) Един силен удар отвън, който разчупи покривката на Яворовата душа и разпечата скритото в нея наследство от всенародна горест. Яворов отвърна поглед от външния свят, обърна поглед навътре в себе си, за да види себе си, обременен от наследственото проклятие, да понесе и изрази в поетическо слово колективния ужас на миналото.“

Да! Гео Милев бе доловил най-дълбоко причината за песимистичната поезия на Яворов от символистичния период — тя е в преживяното от

поета крушение на националните му идеали: „Един силен удар отвън, който разчупи покривката на Яворовата душа и разпечата скритото в нея наследство от всенародна горест". И — „Яворов отвърна поглед от външния свят — обърна поглед навътре в себе си, за да види себе си обременен с наследственото проклятие, да понесе и изрази в поетическо слово колективния ужас на миналото". Яворовата трагедия не е само на лична основа, макар че се пречупва изцяло през неговата личност. Тя има особено национално звучение — тъкмо това е доловил Гео Милев. В своята душевна потиснатост, в своя дълбок песимизъм Яворов носи историческото разочарование на народа си, носи го — за разлика от Ботев — като „еманация на един обратен комплекс от енергия, събрана в колективния дух на българското племе: скърбите, мъките, страданията, ужаса на петвековното робство, легнали дълбоко в българската душа — дълбока всенародна горест, отразена в нашите народни песни, която всеки от нас носи в душата си като кръвно наследство, предавано от прадеди на внуците му". Не случайно Яворов се връща непрекъснато към темата за родината, към темата за националната трагичност на народа ни. И не случайно е написал стихотворението „Дохожда час" — тая изповед за обществена отговорност и за съвест, която боде, която отхвърля пошлото, самоцелното в човешкия живот.

Дохожда час, уречен за човека,
последен час, а като свещ полека
затлей живот, затлеят мъжки сили;
дохожда край, смирен човек застава
пред зинал гроб... Съдейки, глас тогава
обажда се: „Ти взе, но заплати ли..."

Нещастникът оглежда се надиря
и търси той да види светла диря
в неравен път, изминат на земята;
без име страх без милост го терзае,
и търси той с какво да оправдае
добро и зло, дел паднал на душата.

И горко е тогава ономува,
над себе си присъда който чува:
„На чужди пир, излишний, се намери!"
Престъпник същ, изправен под бесило,
проклина той в живота драго-мило,
а пред смъртта бледнее и трепери.

Рухването на Яворовите обществени идеали, свързани със социалната и националосвободителната борба на народа, го тласка към себе си, към своя микросвят, за да изрази дълбокия си ужас от пустотата на живота в историческо бездействие. И наред с песимизма се долавя и мъжествената скръб, възниква истинско трагедийно изкуство, проникнато от разочарованието във външни стремежи. Дори стихотворения, които са несъмнен поетически документ за оттеглянето на поета от обществения живот, съдържат черти на трагична покруса. В „ирационалистичните" творби на Яворов се долавят и стремеж към живота, и тревога, и непримиримост с окръжаващата поета действителност, чувства, уплетени в ледена безнадеждност.

Но освен националната трагичност, предопределяща по начало (и издълбоко) тоя тон у него, има и друго. Има една загатната вече от нас

особеност в духовното строение на Яворов, определяща характера и на творческия му акт. Яворов премина като Ботев през горнилото на революционната борба, като него е бил готов на жертва пред олтара на родината. И все пак Яворов притежава нещо, което го отличава от Ботев — дори и когато честно, с цялата си душа се е стремил към дело. Яворов е не само поклонник на свободата, не само демократ „по кръв", по убеждение. И не само личност, която жадува за независимост, натура, която се бунтува срещу всяко ограничаване, която изпитва отвращение от мирния еснафски живот. Яворов е и аристократ по дух. По вътрешно разположение той се чужди от оная обикновена маса, която плаща дан на „световни идеали". Той се увлича твърде много от своята субективност. Твърде много търси себе си в наченатото, своето човешко удовлетворение. Стреми се към дело и защото го тласка една голяма идея, както Ботев, и защото се бои, че ще остане без цел в живота. Страхува се и от друго — от опасността да загуби вътрешната си свобода, да се отрече от играта на мощните си духовни сили. За Ботев, погълнат изцяло от революционната си идея, такъв индивидуалистичен стремеж би бил непонятен. Ботев слива изцяло себе си със своята цел. У Яворов въпреки напора на съвестта и чувството за отговорност пред народ и родина личността все пак излиза напред със своята самоаналитичност, с жадната за удовлетворение гордост. И понякога за него е непреодолима отчуждеността от околните. Спомнете си в „Чудак" мотива на студена самотност и отчужденост от хората, създал преобладаващия тон на стихотворението. Този мотив прозвучава скрито даже в творби, в които поетът прокламира героичното саможертвено труженичество. Например в „Епитафия".

Поетът, възпявал болките и страданията на селянина, понесъл в сърцето си мъките и неволите на народа си, се отличава с подчертано индивидуалистично светоотношение. И поради своя индивидуализъм е като че ли непостоянен и в социални увлечения, и в патриотични идеали. Този индивидуализъм начева да губи своите бунтовни „лермонтовски" черти и стига до субективизъм, до иманентно самоограничаване, до изява душата на новия, модерния европейски и български човек. Още бардът на свободата, поклонникът на идеала за социално равенство е и личност, която се самосъзерцава; която чувствува своето богатство и се любува на духовните си сили. Плебейските му черти и социалните му идеали го държат на земята. Духовният му аристократизъм, вътрешната му ненавист към всичко, което би ограничило личността му, го извеждат, макар и все още от време на време, извън всекидневните житейски вълнения, държат го високо в недостъпен личен свят. И ето тези индивидуалистични, духовно аристократични черти влизат често в противоречие със социалните копнежи. От тях е изворът на меланхолични, трагични настроения, на чувство за самотност дори в патосно социални напеви.

Поетът, който не се „застоява" трайно при социалистическите си идеи, който преживява своята „криза" като македонствуващ революционер, е преследван сякаш от фаталната съдба на своя „Чудак". Той, макар и все още бунтовно настроен, скъсва все повече връзката с околния свят, дирейки утеха в нерадостните си мисли за световното човешко битие, в идеята за неизбежен трагизъм на съвременността. Макар че в първата му стихосбирка „Стихотворения" тържествува силната, социално-борческата, плебейската страна на личността му, той се отдава и на аристократичната,

субективната, саморазяждащата се индивидуалистична интелектуалност. Тия му черти придобиват понякога рязък превес. Така най-силният, най-талантливият, най-оригиналният приемник на голямата ботевска традиция в нашата лирика още в първия период се отделя от Ботев. По-късно „модерната“ душа на поета става арена на противоположни сили и тенденции. Тя понася своята тайна в една тежка мора от индивидуалистични настроения, в страдание с фантастични размери. И налага се изводът: — не само в „Бежанци“ и „Прозрение“, а и в предишното си творчество този дълбок Яворов, създател на силна и изключителна психологическа лирика, не е така силен и монолитен като своя учител Ботев.[1]

[1] Статията е част от по-обширна студия за Яворов.

КЛАСИЦИЗЪМ В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Емил Георгиев

Литературните историци не говорят за класицизъм в българската литература. Смята се, че това течение у нас не се развива.

В европейските литератури то се установява за цели столетия — XVII, XVIII, началото на XIX век. Ако е плод на закономерно развитие, естествено е да се появи и в българската литература при условията, при които се появява в европейските литератури.

Историческият момент, на който класицизмът е присъщ, е преходът от феодалното в буржоазното общество. Прогресивният му характер се определя от неговата роля за формирането на националния живот на една народностна общност, той отразява растежа на нацията и на националната култура. Продължавайки ренесансовата борба срещу средновековния мироглед, класицизмът противопоставя на черковно-религиозните представи и догми човешкия разум, неговите „закони". Свързан с прогресивни тенденции в живота и изкуството, той е израз на стремежа към възвишеното, героичното и прекрасното.

Нима всичко това отсъствува от нашето развитие?

Макар и с известно закъснение, нашият народ споделя с другите европейски народи прехода от феодалното в буржоазното общество. Тоя преход се извършва през XVIII—XIX век, една епоха, която ние наричаме Българско възраждане. Нашият народ се възражда в тая епоха за нов живот, формира своята нация и национална култура, противопоставя се на едно средновековие, пълно с безпросветност и робска мъка.

Първо голямо идейно движение на епохата е Просвещението. Новото литературно развитие у нас разработва негови идеи, в негов стил.

В тесен смисъл на думата т. нар. Просвещение е означавало движение за просвета на народните маси, от името на които прогресивните слоеве винаги говорят. В широк смисъл на думата обаче то представя идеологическа борба на революционната буржоазия срещу отживелия феодален ред. Освобождението на народните маси се смята за необходимо условие за „просвещението" на народа. Осъществяването на идеите за право, равенство, човешко достойнство и т. н., прогласени от просвещенците, е немислимо без премахването на социалното и националното робство, наследено от феодалното средновековие. Разчупването на всякакви вериги стои в програмата на просвещенците.

Представяйки идеологическа борба с един остарял вече свят и усилие за повишаване културното и нравствено равнище на широките народни маси, Просвещението предлага на читателя на първо място лите-

ратурни произведения с ярък публицистичен характер. Такова произведение е преди всичко „История славянобългарска“ на Паисий Хилендарски. Тая забележителна книга е написана с един нов за епохата патос, плод на силното желание да бъде променена съществуващата действителност, човекът и обществото да бъдат изведени на нов път. Цялото произведение е просмукано от широко изявена обществено-политическа тенденция. Паисий обича и иска да буди обич, мрази и иска да буди омраза. Фактите се подчиняват на идеите на автора, образите, които той показва, водят към осъществяване на тия идеи, историята служи на настоящето, възсъздадените събития придобиват съвременен смъсъл, стават пътеуказатели по пътя на Паисиевата съвременност. Паисий търси нови езиковостилни средства да мобилизира своите съотечественици за борба с робството, да пробуди националното им съзнание, необходимо за новия етап в историческото развитие на българския народ, да разобличи духовни и политически поробители, домашни „отцеругатели“ и присмехулници от близките земи. Прочитането на неговия труд извиква истинска буря, прелом в душите.

Характерна черта на литературата на Просвещението е рационализмът. Той се заявява велегласно в произведенията на другия крупен възрожденец Софроний Врачански. Например неговите „Философски мудрости“ често прозвучават като „съвети на здравия разум“, както сръбският просвещенец и рационалист Доситей Обрадович озаглавява една от своите книги. В духа на рационализма Софроний назовава разума „безценен“, разумът „украсявал“ човека. Нашият възрожденец призовава съгражданите си да помислят „със своя ум“: „За това отворете очите и ум ваш, о болгаре чада моя любезная, и разумейте, и расмотрите разумно, и помислете сас ум ваш, и вижд що чините.“ Тежкото положение на българите се дължало на тяхната „неразсудная глупавина“, на това, че не разумявали, „кое е добро, това да направят“: „Ах, наше неразумное небрежение и нашая неразсудная глупавина болгарская! Кой да поплачи нас и кой да возридай зарад нас, като не знаим, нито разумяваме, кое й добро, това да учиним?“ Робството на българския народ е обяснено с неговата „глупавина“ и невежество: „Я разсмотрите, о роде болгарский, кой други язик е тако глупав и неучен и под иго покорен толкова и на много язици поработен? Ами защо? — Не ли от неучение? Не ли от нерадение книжное и от мудростное невнимание?“

Известно е, че рационалистите очакват от „разума“ (а не от божеството) да решава като последна инстанция правилното поведение и с това благополучието на човека и на народите. Рационализмът на Софроний вижда решението на проблемите на епохата, на проблемите на жизнените условия на българския народ, на прогреса, на освобождението от духовен и политически гнет в придобиване на образование, в разширяване на „книжовното прочитане“, в развиване „ума“ на съвременниците.

Най-важното течение в художествената култура на Просвещението е класицизмът. Класицизмът на Просвещението е свързан с рационализма, както и в предшествуващата епоха, XVII век, когато творят Корней, Расин и Молиер. Но както рационализмът, така и класицизмът от епохата на Просвещението получават свой характер. Класицизмът на XVIII и на XVIII—XIX век има в по-голяма степен „лъжекласичен“ характер и се

използува за целите на Просвещението. Нека припомним например, че просвещенецът Волтер в художественото си творчество е класицист.

Наличието на Просвещение и рационализъм у нас ни налага да търсим в нашето литературно развитие и характерното за тях изкуство на класицизма. Трябва да отбележим, че в епохата на Възраждането изобщо се формират литературни течения и школи, каквито средновековната литература не познава.

Класицизмът развива два литературни рода: поезията и драмата. Поезията е рационалистична, особено популярен неин жанр е одата. Поезията на нашето Просвещение трябваше да развие тоя жанр, за да утвърди просветата, новата програма, националното строителство в периода на формирането на българската нация, българската държавностна идея, която се ражда в тоя период. Тя би утвърдила всичко това, ако възпее и личностите носители на новата обществено-историческа мисъл, осъществители на обществено-историческите стремежи на епохата.

В ранната новобългарска поезия предно място — и хронологически, и идейно-естетически — заема „Ода на Софроний" от Димитър Попски, която реализира очертаната поетическа програма — програма на класицизма. Макар делото на поета да е ограничено по размери, идеите и патосът на „Ода на Софроний" го вреждат между видните представители на новите идейни и литературни стремежи. В произведението си Димитър Попски е изваял образа на „титана" на нашия Ренесанс Софроний Врачански, за да даде израз на новите усилия на епохата, да утвърди делото на възрожденското будителство на народа ни, да разкрие перспективата на националното ни Възраждане. Класицизмът, с който се срещаме в „Ода на Софроний", принадлежи към оная разновидност на течението, която е свързана добре с настоящето и е устремена към бъдещето.

Във великия възрожденец нашият поет е видял крупната историческа личност и очертава неговия образ върху широк исторически фон на славното свободно минало и тъжното робско настояще, като черпи данни, представи и идеи от Паисиевата „История славянобългарска". Извежда образа на Софроний, след като е нарисувал мрачната картина на робството. На завладяването на България от турците е отделено широко място. Турците се възползуват от несъгласията между българските владетели и налагат своето господство:

За несогласие платили жизнию, царство конец възприяло,
Разорение, опустошение, нам же робство последовало,
Слава и деяния вся под меча Амуратова погребена,
На веки погинула, как в недрах моря утоплена!

Картината на робството е нарисувана смело, пред читателя се разгръща както варварското политическо робство, така и духовното робство. Дълбока омраза, особено към хищничеството и мракобесието на фанариотските поробители, кове ясните за обикновения читател образи, сред които са примесени възгласи на гняв и болка:

Горе нам и тям, кои под турскаго ига обретаются!
Пастири овци не пасут, пси волков необраняют,
Стадо неумножают, паче же сами похищают.
Уви нам овцам, те нас стригут, мляко дают;
Тям недоволни, кров источают и овци поядают!

Картината на робското положение на българския народ не е обикновен увод, който поставя възпявания герой в епохата му. Тя е нужна

като органическа съставка, за да изпъкне величието на подвига на българския възрожденец, свързва се логически с по-нататъшното развитие на стихотворението, където Софроний изправя ръста си на „пастир и учител", за да спаси народа от страшната му беда. До появата на Софроний стихотворението звучи не като ода, а като елегия. Тепърва с неговата поява зазвучават химнични тонове. Авторът умее да нанесе мрачни краски в елегичната част и възторжени в химничната. Хиперболата, тъй важна съставна част на одата, зазвучава с пълната си сила, но не може да се отрече и правдивост във възхвалата, колкото и далече още да е възпяваният герой в онова време от славата си:

Имя твое загръмяло и будет гръмети во веки веков!
България тебе венец плете, а на небеси уже готов!

И особено интересно е, че ранният поет продължава с призиви не само за възраждане на отечеството и за ново въздигане на българския „архиерейски престол", но и за революционна борба, в която отечеството ще намери щастието и славата си. Познатият от „Стематографията" на Христофор Жефарович разярен български лев е призван да възкръсне и страшно да изреве, Янтра да открие „скритото съкровище на цар Михаил", въоръжената десница да прогони врага:

При животе твоем да возкръснет разярений наш лев,
Кой бистрим стремлением да изревет страшен рев.
Янтра да откриет потаенное царя Михаила
Сокровище, кое давно своим песком засипала.
Да явит звону, что перву в Терново зазвоняла
И во время Йонна Патриарха гръмко загръмяла
Престол Архиерейский паки да блеснет,
И тя звона паки радостно да ехнет.
Да явится царя Асеня мужество,
Народу от всюду да стецятся множество.
Всяк услишай к того гласа да бежит,
Десницу свою на врага да вооружит.
Всяк вооруженною рукою и волею за вяра да умре. . .

Очевидно Димитър Попски не само е пробуден от патриотичния зов на Паисий Хилендарски, той вече се въодушевява от стремежа да осъществи започнатото от Паисий патриотично дело. Трябва да смятаме, че Одата възниква в атмосферата, в която неотдавна е възникнал и позивът на Софроний към българския народ да подпомогне руските войски в Руско-турската война от 1806—1812 г., т. е. да започне освободителна борба.

В култивираната в нашето Просвещение класицистична поезия трябваше да се появи и типичната за класицизма образност, заета от старокласическия мир, най-вече от античната митология. Такава действително се появява. Срещаме я в голямото стихотворно произведение на епохата „Похвала на древните Болгари и на отечеството им" на Христодул Костович-Сичан Николов, която възрожденският поет отпечатва в 1840 г. в своя „Месецослов или Календар вечний".

Стихотворението на Сичан Николов е плод на паисиевско вдъхновение. Българското възраждане има нужда от химнична прослава на отечеството, от увенчаване на българския народ с бойна слава, от разпалване на вярата в неговата сила и юначество. Класицизмът предлага реторична възвишеност, помпозна пищност, образи като мраморни изваяния —

на олимпийски божества — за такава прослава. Сичан Николов посяга към цялата тая бутафория, за да създаде идеална представа за отечеството и народа.

Бойната слава е присъдена на българския народ от бащата на боговете Зевс („Диа"). Той отрежда Тракия и Мизия да бъдат дадени на „юначния бог" Марс. С високопарността на късния класицизъм, наричан справедливо лъжекласицизъм, българският поет реди своите „хекзаметри" за прослава на народа си:

Но великий Диа като един баща
На всичките бози так им отвеща:
„Чада мои мили, бози и богини,
Нещо съм намислил от много години.
Тая моя мисъл ще да я направя
Доле на земята, за да я оправя.
Сичките царщини ще да ви разделя,
Кому где прилича, ще да му отделя." —
Диа бог небесний това като рече,
Скоро го направи, как що се обрече.
Раздели местата, кому где прилича,
Вечно да го има и да го обича.

Диа бог великий често прегледува,
Тракия с Мисия така отредува:
Они да се дадат богу юначному,
Марсу стрелочнику, на бой неситому,
Защото людете, що се раждат тамо,
Наред са юнаци от местото само.
На бой кога идат, тулумбеци бият,
С песни и сос игри душманите трият.
Марс им видимо и тайно помага,
Дерзост и мужество на сердце полага.
Они течат на бой, каквото на сватба,
Но то придобиха се от свише дарба...

Освен като притежатели на бойна слава Сичан Николов прославя „болгарите" и за тяхната древна култура. И за тая прослава класицизмът предлага своите образи — музите сменят юначния „стрелочник" Марс:

Мусите викнаха от нихните уста,
На Славянский язик букви сочиниха,
Книги преведоха, школи сограднха. . .[1]

Типично класицистична образност въвежда в поезията си интересният ни възрожденски книжовник Йордан Хаджиконстантинов Джинот. В неговото стихотворение „Дионис Вакхо" от началото на 50-те години на XIX век[2] се появява класицистичният образ на бога на виното. Звучи анакреонтично вдъхновение, добре познато от произведенията на класицистите. Но същевременно се проявява и просветителят, който се стреми към поучението, и отсича: „Пияниците по-добре да умрат!"

В стихотворението на същия книжовник „Труд ми е името" от посоченото време[3] излиза образът на Афродита. Пред нашия поет застават три девойки: мъдростта, богинята на красотата и любовта Афродита и трудът. Поетът пожелава и трите. Но скланя към труда. За трезвия просветител богинята на красотата и любовта е „безсрамна". Класицистичният образ е използуван, за да бъде даден израз на идеала на учителя възрожденец, какъвто е бил Джинот, на идеала на Просвещението — труд и учение.

Класицистичен замисъл осеня и стихотворението „Аврора"[4]. Популярността на тоя класицистичен образ е известна.

Развитието на класицистичната драма у нас е ограничено поради това, че изобщо нашата литература от периода, който развива Просвеще-

[1] Като класицистично определя вдъхновението на Сичан Николов и Г. Д. Гачев, Ускоренное развитие литературы (На материале болгарской литературы первой половины XIX века), Москва, 1964.

[2] Стихотворението е отпечатано в „Цариградски вестник", 1851, бр. 64.

[3] Цариградски вестник, същата година, същия брой.

[4] Цариградски вестник, 1852, бр. 88.

нието, все още не е почувствувала особен интерес към драматичния жанр. И все пак тя има представител в лицето на поменатия Йордан Хаджиконстантинов Джинот.

Йордан Хаджиконстантинов Джинот е един от първите български автори, които пишат и публикуват драматически произведения. Още в 1851 г. той публикува двете сценки „Минерва и девет музи и Остримеч се разговарят ради изгубена Болгария“ и „Разговор или прави человек“[1]. Една обява, отпечатана през 1853 г. в „Цариградски вестник“[2], оповестява, че Джинот е приготвил за печат драмите „Фиал Сократов“, „Дионисий тиран“ и „Дамон и Фидиас ради приятелство“. За съжаление оповестените три драми не са били отпечатани и не са стигнали до нас. За Джинот като драматург-класицист дава по-пълна представа отпечатаната сценка „Минерва и девет музи и Остримеч се разговарят ради изгубена Болгария“.

Сценката облича в класицистична одежда образа на възраждаща се България. Просветителят Джинот неведнъж осъжда своите съотечественици за тяхната изостаналост и ги призовава към напредък, към културен живот. В сценката той повежда разговор за „чадата Болгарини“, извежда на сцената и самата „Болгария“. Богинята на мъдростта Минерва (Атина) е тръгнала заедно с деветте музи и момчето Аполон да „венчае“ Болгария и да „даруе“ нейните чада с дарове — „ум, разсудок и размишление“. На срещналия я Остримеч, който е българин, но вече просветен, тя разкрива своите намерения. Остримеч е скептик по отношение на просветата на своите съграждани. Очевидно сам има горчив опит от просветителските усилия, когато говори: „Аз сам болгарин, но ся мучам от моите бракя, защо не любат наука и просвещение, все си бичам да би негде нашел една корка хлеб да живим.“ Разговорът между Минерва и Остримеч разкрива изостаналостта на българите. Те са „упорни“ и „неохотливи“ за Минервиния дар. Живеят в неслога и всеки ги „влече“ за носа: „изгубен род и мързелив за доброто“. Такива са особено в „Долна Болгария“ (т. е. в Македония).

На сцената излиза самата България. Тя е „най-добрата земя“. Джинот очертава нейната територия: „Тракия тучна, Подунавието болгарское с Татария, Романия, Македония и Албанское — от Черното море и Дунай река до Средиземното и Адриатическото море“. Но тя е печална. „Нашла се е“ „между зли нрави и други опаки обходи во сухо место“. Нейните българи „не седат“ да учат. „Малку колку да пишат опаку ке принаучат, после ке се возвишат, ке се предадат во глупости и несовършени художества и живеят како миш во смрадливата рупа во стените и мислат, от слепотата да нема друго по-сладко.“

Минерва взема думата, за да я убеди да приеме нейните дарове и да я убеди да ги отнесе на своите българи. „Ако некят — говори тя, — има бог, който ке ги накаже како фараона. Защо кой народ наука неке и не люби, той род бога неке и не люби.“ След това заповядва на музите да дадат своите науки и изкуства на България. Една по една те вършат това, като съобщават коя каква е и колко дава.

---

[1] Цариградски вестник, год. А, бр. 48, и год. В, брой 53—54.
[2] Пак там, год. IV, бр. 150.

Сценката „Минерва и девет музи и Остримеч разговарят ради изгубена Болгария“ е най-сполучливото литературно произведение на Джинот. Тя е добре замислена и, може да се каже, добре изпълнена. Идеите на Просвещението — издигане културното и нравственото равнище на народа — и патриотичният порив за пробуждане на нацията са получили литературно-художествен израз. Класицистичните образи са намерили локализация на българска почва. Особен драматизъм, разбира се, не можем да търсим. Сам авторът разбира това и озаглавява произведението си не драма, а „Минерва и девет музи се разговарят ради изгубена Болгария“.

Както дава да се разбере биографският очерк на В. Кънчов,[1] сценката е била представяна в училището, където Джинот е бил учител. Успехът ѝ е бил несъмнен: тя остава в паметта на населението.

Българският литературен историк не може да не обърне по-голямо внимание и на трите драматически произведения на Джинот, посочени в обявата в „Цариградски вестник“, макар и да не са стигнали до нас. Техните заглавия говорят не за „диалози“, каквито ни е завещала епохата, а за действителни драми. Тези заглавия, както и отпечатаната сценка „Минерва и девет музи и Остримеч се разговарят ради изгубена Болгария“ свидетелствуват не само за наличието на едно ранно драматическо творчество в нашата литература, което е останало почти неотбелязано от нашите литературни историци, но и за едно течение в българската литература от епохата на Възраждането, което българските литературни историци също не са отбелязали — класицизма.

Епохата чувствува Джинот като класицист. И той получава почетното прозвище „наш Тредяковски“, т. е. бива дефиниран като писател с името на видния руски класицист. Така го нарича „Цариградски вестник“в рубриката си „Български известия“:

Философ Скопски
наш Тредяковски.[2]

Българският класицизъм се развива в тясна връзка с класицизма на руската и сръбската литература. Близостта на нашата литература с литературите на двата братски народа, почти един и същият литературен език през епохата, една и същата литературна традиция дават възможност на нашите писатели да използуват постиженията на руските и сръбските писатели като постижения на свои предходници и съвременници, принадлежащи едва ли не на една и съща литература.

„Похвала на древните Болгари и на отечеството им“ от Сичан Николов води явно към подобни произведения на руския класицизъм. Самото заглавие и тема „Похвала на древните Болгари и на отечеството им“ спомня за подобни теми у руските класицисти, например у В. К. Тредяковски „Похвала Ижорской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу“, „Стихи похвальные России“ и др.

Някои произведения на сръбския класицизъм се включват в съвременния български литературен живот, засилвайки класицистичната тради-

[1] В. Кънчов, Йордан Хаджиконстантинов Джинот (Биографически бележки), Български преглед, год. III, 1896, кн. 4, стр. 91.

[2] Епиграфът, принадлежащ на „цариградските учени“, е отпечатан към статията на Джинот „Скопско училище неумрено“, Цариградски вестник, год. 1853, бр. 134.

ция у нас. Тук имаме пред вид преди всичко поемата на Йован Стерия Попович „Сълзи, с които България оплаква нещастието си от 1374 година“, отпечатана в отделна свезка в 1825 г. В нея е създаден образът на нещастна България, която изказва тъгата си по своята изгубена свобода. Историческият материал, влязъл в нея — тълкуването на пропадането на България, — е зает от известната „История на разните славянски народи, най-паче на българите, хърватите и сърбите“ на Йоан Раич. Раич е повлиял върху автора и със своя класицизъм. Начеващият поет се позовава на Овидий с цитати към поемата. При изграждането на произведението си Стерия е употребил „славянския хекзаметър“, за който се говори по-долу.

Поемата на Стерия се разпространява у нас заедно с Паисиевата История славянобългарска. Някои преписвачи я включват в Паисиевия труд, така че познатият литературен историк Д. Маринов дори я беше определил като Паисиево произведение.

Класицизмът у нас обаче не продължава само руската и общата южнославянска традиция от XVIII и XVIII—XIX век. Немалка роля за развитието му е играла и елинската образованост, ползуваща се със значителен успех сред меродавни среди в нашия обществен и културен живот. Класицистичната драма на Джинот изхожда от културата, възникнала върху пропагандата на елинизма. И поемата в класицистичен дух има един — несъмнено значителен — представител, който изхожда от същата култура — Григор Пърличев. Неговата поема „Сердарят“ („О Арматолос“) е върховно постижение на елинската култура у нас. Както е известно, тая поема донася на своя автор лавров венец в Атина.

„Сердарят“ е героичен епос, създаден в омировски стил. Неговите герои са стилизирани като омировски полубогове. Те действуват и говорят като героите на Омир. И очертаните характери, и поетическата дикция свидетелствуват как жадно е поглъщал Пърличев гръцката класика. Заради поетическите достойнства на произведението си и заради своя класицизъм Пърличев бива провъзгласен за „втори Омир“, и то в родината на великия рапсод.

„Сердарят“ е шедьовър на жанра на класицистичната поема на епохата, обаче е написан на гръцки език. Явява се въпросът: може ли Пърличев да заеме място между нашите поети, когато единственото му голямо поетическо постижение, прекрасната поема „Сердарят“, е написано на гръцки.

Според нас Григор Пърличев заема и може да заеме място в историята на българската литература като поет. Тъй наречениият елинизъм създаде у нас училище, култура, създаде и литература. Както елинизмът у нас е най-вече форма, докато съдържанието е българско, така и поемата на Пърличев „Сердарят“ е произведение, създадено на гръцки език и в омировски стил, но отразяващо оная действителност, в която живее Пърличев като българин и славянин. Елинското в поемата лежи в поетическите средства и в обработката на материала; материалът и образите са взети от южнославянската действителност.

Конфликтът, който създава действието на поемата, е характерен за най-значителни произведения на южнославянските литератури от миналото: борбата на народа с разбойници, грабители, притеснители. В момента, когато турската феодална държава се разпада, народът е подложен на

техните набези и борбата му с тях представя твърде важен момент в историческия му живот. Тоя конфликт прераства и в националноосвободителна борба и е разработен в такива произведения на по-ранната българска литература, каквито са поемата „Горски пътник“ на Г. С. Раковски, разказите на Любен Каравелов, „Кървава кошуля“ на Райко Жинзифов.

Класицизмът на поемата е съчетан с живо отношение към съвременността. Героиката ѝ е нейна съществена страна не само в омировски, но и в съвременен смисъл. Тя е обърната с лице към поробения народ, който живее с копнежа по герой-закрилник, какъвто е главният герой на произведението, и по победи над угнетителя, каквито Пърличев възпява. Юначеството на родните синове и представите за победите над угнетителя кърмят гордостта и надеждите на народа.

Елинизмът в литературата ни има своите образци в старокласическата литература. Тези образци обаче са меродавни и за цялата европейска литература. Влиянието на класицизма като съвременност иде у нас главно от руската литература. И българското литературознание от епохата има като свой идеал за литературно творчество и слава руските класицисти. Чак до средата на XIX век. Теофан Прокопович, Кантемир, Тредяковски, Ломоносов, Сумароков, Державин се сочат като най-големи руски поети, създатели на образци, които българските поети е желателно да следват.[1]

Поезията на българския, както и на руския и на сръбския класицизъм си има свой стил и свой стих. Те са явни особено в жанра на одата, на прославата, на похвалата. Поетическият стил създава рационализма, логичното мислене. Тоя вид поезия се отличава в посочените славянски литератури с реторично изградена образност. Тая образност се търси в историята, в класическата древност, а когато авторът се обръща към действителността, той стилизира нейните образи по техните въплъщения, с чертите на техните монументални изваяния. За такива изваяния стилът трябва да бъде лишен от простота и свежест. Реторично изградената образност води до многословност.

Размерът продължава античния „хекзаметър“, но поради липса на квантитет в употребявания литературен език, а и в говоримите руски и български езици се превръща в силабичен стих. Тъй като квантитетът не е заместен още от акцента, който би придал ритъм на стиха, стихът е твърде тромав. При това той е многосричен, за да отговори на стремежа към монументална образност. Важно стихотворно средство стават римите. Те са напластени, най-вече глаголни, състоящи се от сходни глаголни форми. Тоя размер, който се употребява и в поемата, и в драмата на руската и сръбската литература, можем да наречем „славянски хекзаметър“.

Авторът на „Ода на Софроний“ не е стигнал още до силабизма. Той изгражда стиховете си като смислова цялост. Главно негово стихотворно средство са римите, озвучаващи „естетически“ изградените като смислова цялост стихове.

Авторът на „Похвала на древните болгари и отечеството им“ Сичан Николов е направил голяма крачка напред в сравнение с Димитър Поп-

---

[1] Срв. например М. Кефалов в предговора към българския превод на книгата на Ю. Венелин „О зародыше новой болгарской литературы“ от 1842 г.

ски в усъвършенстването на „славянския хекзаметър". „Похвалата на древните българи и на отечеството им" е изградена с 12-срични стихове, разделени в средата с цезура (строеж: 6+6). По времето, когато произведението бива отпечатано обаче вече се е появило в българската поезия силабо-тоническото стихосложение. Сичан Николов е останал верен на силабическото, което е характерно за класицизма на руската, сръбската и българската поезия.

Разглежданият вид стихотворство използува — особено в по-ранно време — черковнославянския език. Този език със своята „литературност" дава характер на „висок стил" в поетическата реч.

Класицизмът не оставя в българската литература произведения със значителна и трайна идейно-художествена стойност. Това несъмнено е една от причините да остане той непопулярен сред нашите литературоведи, в нашето литературознание. Ако обаче нашите литературоведи се стремят да вникнат в теченията и процесите, които се разгъват в нашия обществен, културен и литературен живот, и да ги дефинират и включат в теченията и процесите на общоевропейското развитие, те не могат да не разкрият и проследят неговото наличие и неговия принос в историята на българската литература.

Изобщо с термина Възраждане ние означаваме един продължителен период от нашето развитие. При закъснялото ускорено развитие през епохата[1] т. нар. Възраждане у нас сумира процесите, които протичат в Европа от XIV до XIX век. Процесите в нашето Възраждане обаче са много и многообразни. Обществено-политическата, културно-идеологическата и литературно-художествената ни историография трябва да ги разграничи и определи. Задълбоченото опознаване на процесите не може да се задоволи със сумарното им разглеждане.

Освен това ние трябва да въведем в нашата историография терминологията, маркираща и дефинираща процесите в обществено-идеологическото, културно-художественото и литературно-стиловото развитие в европейския живот. Без въвеждането на известната терминология се губи представата за същността на тези процеси, общоупотребителният термин ги поставя в позната светлина, слага нещата по местата им. Очевидно въвеждането на определението класицизъм в нашето литературознание ще внесе яснота в литературното ни развитие.

[1] Срв. Г. Д. Гачев, пос. съч.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ · ИЗВЕСТИЯ НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА
КНИГА XVIII—XIX

НЯКОИ ВЪПРОСИ НА КРИТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Минко Николов

В своето историческо движение реализмът минава през различни етапи и един от най-зрелите и плодоносни периоди в неговото развитие ние определяме като период на разцвета на критическия реализъм. Могъщият прилив на това направление в големите европейски литератури се отнася към първата половина на XIX век и особено към 30-те и 40-те години. Епохата получава своята характеристика според името на Балзаковия роман като време на „загубените илюзии", когато възтържествувалите буржоазни отношения налагат своя делови и прозаичен стил на живот и разрушават някогашните просветителски надежди за „разумността" на новия строй. Критическите реалисти предприемат безмилостна аналитична хирургия на действителността в нейните социални контрасти, в отблъскващата проза на буржоазния делник. Те надникват във всички ъгли на всекидневието, в борсовите сделки и в игралните домове, в будоара на знатната дама и в бордея на проститутката. Чрез непосредствената истина за реалността, която се налага от техните реалистични платна, те отричат господствуващия ред, разклащат оптимизма на новия строй. Те сами наричат себе си „историци" на обществените нрави и „доктори" на социалните науки. В техните книги материалният интерес се явява главен двигател на човешкото поведение, егоизмът и жаждата за пари разгарят зловещите енергии на човека. Страстта за собственост, за завоюване на успех и кариера, за наслади и власт отправя освободената от феодални задръжки човешка инициатива в нечисти канали. Големите писатели на века изследват характера в зависимост от неговата социална биография, слагат тежестта за оформянето на индивида върху определящия натиск на социалното обкръжение. За да подчертае дълбоката мотивировка на човешките действия от социалната необходимост, Енгелс формулира познатата мисъл за реализма като изображение на типични характери при типични обстоятелства.

Критическият реализъм като течение също има своя еволюция, своя неповторимост в отделните литератури. У нас литературното развитие протича със свои много съществени отлики. Поради трагичните обстоятелства на закъснялост и застой в историческото ни съществуване, наложени от османското иго, ние трябваше в кратки срокове да навакса ме изгубеното, да изживяваме етапи, които при други условия и в други страни запълват цели епохи на развитието. Неизбежно в ли-

тературния процес у нас личи синкретизъм, т. е. недостатъчна разчлененост между отделните направления, едновременност на разнородни фази, съжителство между категории от различен исторически порядък.

Литературните явления изобщо рядко се срещат в своя чист вид. Те са винаги по-трудни за систематизиране, отколкото предполагат литературните теории и класификации. У нас набелязваме ранни признаци на критически реализъм още през последните две десетилетия на робството, ала тогава той не е обособен като основно и самостоятелно направление, а съществува в най-тясна обвързаност и зависимост от идеите на Българското възраждане и нашата национална революция. Когато европейските литератури вкусват горчивите плодове на разочарованието и загубените илюзии относно „разума“ на новото общество, България изживява най-романтическия период в своята история, младенческата радост от събудените сили и избликнали енергии, от движението за собствена книжовност, училище, независима църква, прераснало по-късно в революционно-освободително движение. Нас ни вълнуват най-бурно въпросите на националното самосъзнание, самоопределението на поробения народ като историческа, етническа, културна и езикова единица, възкресяването на потъпканите традиции, изковаването на национално самочувствие. Масовата национална борба получава неминуемо романтична окраска, но нашият романтизъм не облича героиката в иноземно-митически, библейски или екзотичен костюм, а я развива върху собствена фолклорно-легендарна основа, черпи от нашия борчески, хайдушки, четнически и въстанически опит. Девственото историческо въображение, наивното възприятие за юначеството на древните български царе и коварствата на техните иноземни противници е неразделно от високия и самобитен наш идеал за „чиста и свята република“. Детинското удивление от изображенията на злодейството в сантиментално-сълзливи и приключенски форми, мъките за многострадалната Геновева вървят паралелно с гениалните прозрения за общочовешкия смисъл на нашата революция.

Изтъкнати наши литературоведи като проф. Георги Цанев вече са изучили родословното дърво на критическия реализъм у нас, своеобразната му преплетеност с идеите на националноосвободителната борба.[1] Родовите белези на новото течение се откриват в творби предимно сатирични, обърнати към проявите на един търгашески морал, който въздига в култ парите, главния „безполов герой“ на новото време, и ни отдалечава от устойчивите представи на някогашната патриархална нравственост. Макар че ранни симптоми за всесилието на „паричката“ улови още П. Р. Славейков в някои свои сатири, истински съзнателен подход за установяване на зависимостта на човешкия характер от социалните условия приложи Любен Каравелов в изобличителните си повести „Хаджи Ничо“, „Маминото детенце“ и „Крива ли е съдбата“. За пръв път у нас тъй последователно и с доказателствеността на социалната студия бяха проследени икономическите и морални корени на паразитизма като обществено явление.

Още в началните си стъпки обаче новото направление показа такива особености, които ни предупреждават да бъдем крайно предпазливи при

[1] Вж. Г. Цанев, Начало и развой на критическия реализъм в българската литература в кн. „По пътя на реализма“, изд. „Български писател“, София, 1960.

налагането на терминологически етикети. Дори най-упоритият социален портретист и памфлетист в нашата белетристика до Освобождението Каравелов е не по-малко настойчив в патриотическите си и бунтовни тиради, отколкото в сатирическите си преувеличения на грозното. На социалните паразити, „машини за ограбване“ на частни и обществени средства от типа на хаджи Ничо и Нено чорбаджи, той противопоставя призива към барикади, към разчистване на цялото това „гюбре“ със средствата на революционната разправа. В „Крива ли е съдбата“ Каравелов направо минава към изображение на „новите хора“, носители на позитивния и безкомпромисен дух на новото време.

Положителният идеал на големите ни писатели до Освобождението съхранява дълбоката си национална самобитност и същевременно той е по-широк и обхватен, в него се вместват и общочовешки черти, отзвуци от най-напредничавите за оная епоха движения: идеите на революционните демократи в Русия и дори на Парижката комуна, както е случаят с Ботев. В устоите на новата ни литература се вгражда трайно руското влияние, примерът на руската „натурална школа“, естетическият кодекс на нейните критици. Както реализмът, така и романтизмът у нас още в началните си стадии бяха полъхнати от големите учения на века: революционен демократизъм, утопически социализъм и дори комунарство. Главен обект на сатирическо жигосване за нашите революционери бяха не само домашните изедници, чорбаджии и родоотстъпници, приспособени по своя бит и манталитет към омразната система на османлиите. До тях се нареждаха и враговете на революцията в международен мащаб. След „нерязаните турци“ в салтамарка, потури и калпак идеха „нотабилите“ с европейско образование, контетата, които тичат по чуждите моди, и накрая цялото сборище от „царе, папи, патриарси“, взети в панорамата на многовековното историческо развитие, като синоним на едно царство „кърваво, грешно“, на тиранията като всесветска система.

Още в младенческия си и будителски период нашата нова литература се видя изправена пред първородния грях на свободното буржоазно общество, пред крещящите му противоречия, пред застрашителното несъответствие между възвишените просветителски представи на XVIII век за настъпващото „царство на разума“ и неразумната действителност. В навечерието на Освобождението Вазов вече знаеше за мъчителните парадокси на цивилизацията, която разнася навред великите принципи на братство, равенство, свобода и едновременно търпи башибозуци, облича лъжци и шарлатани в наметала на държавници. Вазов недоумяваше от тези контрасти, той се превиваше под бремето на това ранно и горчиво познание в една литература, закъсняла и съединила в едно разни степени на художествено самосъзнание.

Да, взех да мисля вече, че принципи човешки
не са освен досадни измислици глупешки,
че правда, братство, обич — едни са басни тук,
че думата свобода е само празен звук,
че милостта е глупост, че господ е металът,
кому са всички кланят, боят и свещи палят...

„Векът“

Така нашият критически реализъм се роди още преди Освобождението, но той не само не изчерпи, а изобщо не даде главното съдържание на тогавашния литературен процес. Това стана по-късно, в първите

десетилетия на свободна България. Тогава именно литературата вкуси проблематичността на придобитата свобода, нейните нови, неподозирани по-рано огорчения. Българският писател трябваше да опознае от собствен опит новите отношения, да ги изживее в типично нашенските им, полуориенталски форми, с отпечатъка на цялата икономическа и културна изостаналост, с отрицателните наслоения от робството, с треската за бързо приобщаване към Европа. След сравнително краткотрайния период на общонародно опиянение от свободата, след прилива на патриотични чувства по време на Съединението и победите в Сръбско-българската война от 1885 г. настъпи моментът на задълбочаващо се разделение. Започнаха да се надигат домашните „рицари на капиталеца", да се роят партии и котерии. Единното някога общество, обединено от обща национална програма, се бе разпаднало на социално враждуващи групи. В политическия живот на младото царство вилнееха диви страсти, дебнеха политически шайки и наемни убийци. Монархическият режим се настани у нас с присъщата му система на лакейство и подкупничество, с обособяването на висша военна и дворцова каста. Демократичният стомах на българина трудно преглъщаше коравите залци на социалното деление. Несправедливостта разпали опозиционните настроения на българина, неговото „критикарство", което Антон Страшимиров смята за основна черта на българската гражданственост.

Широката опозиционна вълна завладя и българската литература. Нейният критически плам се разгоря особено от противоречието между паметните идеали на предосвобожденската епоха и търгашеския облик на новото време. Писатели, които бяха ридали и ликували с целия народ през незабравимите дни на Априлската епопея и месеците на Освободителната война, сега виждаха повалени в прах идеалите, омърсени светините. Същите певци, които пееха оди за лъвските сърца и безумните мечтания на нашите апостоли, изведнъж се настроиха в тон на негодувание срещу душната атмосфера на гешефтарство и дребно политиканство, в която дребнеят характерите и се чупят гръбнаците.

Вазов извърши исторически закономерния преход от романтичните славослови на предосвобожденската епоха към горчивото разочарование от новите порядки. Още от началото на 80-те години в цикли стихотворения и разкази той изрази неизбежното преминаване от романтично-патетична към критико-реалистична гама. Крайните точки на неговите емоционални изблици се определяха от двата полюса на един основен контраст, контраста между „идеал" и „метал", между благородните патриотически устреми и грубите егоистически интереси. Народният поет боледуваше, тъй силно го измъчваше господството на новия меркантилен морал, завладял българското общество.

И ето веч, като луд се скитам
и търся, гоня идеалът,
и вред на пошлости налитам,
вред слушам звука на металът.
Металът, да, металът сухи,
той прави днес — кумир свирепи —
душите към светото слепи,
сърцата към доброто глухи.

„Поет и вдъхновение"

Вазовото художествено мислене се заключва в категориите на антитезата, на противопоставянето между две епохи, два типа човешки характери и нрави. В неговата представа освободителното движение е дало гъливеровци, докато новата действителност ражда само лилипути. „Тогава беше времето на самопожертвуванията, защото из великите страдания изникват великите героизми, както днес е епохата на дребните характери." Гражданската тревога на Вазов намира формата на непосредствен литературен отзвук, за да подтикне съвременниците към вглеждане в себе си и опомняне.

Още Каравеловата традиция внесе в „художествеността" на българската литература силно сатирични и публицистични елементи. Онова съединение на белетристика с публицистика, към което Благоев призоваваше в литературните си статии, беше факт на нашия литературен живот. Вазов отрази противоречията на новото време предимно в оперативни литературни жанрове: стихотворна сатира, белетристична скица, очерк и разказ. Самите заглавия на неговите книги ориентираха натам читателя: „Драски и шарки", „Видено и чуто", „Под нашето небе", „Службогонци". Това са пресни отпечатъци от хода на всекидневието, движение по преките следи на съвременността. Отношението на автора, тревожно или иронично, сантиментално или елегично, напира отвсякъде, излива се в непосредствени възгласи, в лирични отклонения и публицистични разсъждения, които искат да стреснат и поучат обществеността. Изводът, до който стига Кардашев от пространния разказ „Кардашев на лов", е заключение на самия Вазов, негова равносметка от неприятните срещи с новата действителност, която диктува на художника както смисъла, така и жанра на художественото обобщение: „Нашият живот ни дава само уродливи явления. Бъдещето е неизвестно никому... Настоящето може да дава живот само на сатирата. Нека бъде сатира!"

Критико-реалистичните анализи на българския живот се отличаваха с конкретност и актуалност на изображението, със сигнализирането за един нравствен климат, вреден и опасен за здравето на българския дух. Това е подчертано „социоцентрично" направление, което обяснява индивидуалното поведение чрез социалните му корени, за което човешкият характер се гради в постоянно взаимодействие със социалната среда. В тази среда владее собственическа страст, печалбарска алчност, егоистична корист и те слагат клеймо върху цялостната картина на живота. Писателят подбира случки, факти и епизоди от всекидневието, което го заобикаля и гнети и в неговите моментни, „аламинутни" снимки се оглежда физиономията на времето, неговият нрав, неговият господствуващ закон. Герои като Вазовия Гороломов, Влайковия Каменов и Яворовите Драгоданоглу дават колорит на епохата.

Голямото призвание на литературата бе да увековечи конкретното обществено състояние в траен образ, да мине от епизодичния случай и колоритната скица към изграждане на типа. Откритието на типа като художествена концентрация на отделните разпръснати черти, което представлява нашият български принос към световната „психография" на критическия реализъм, направи Алеко Константинов. Неговият бай Ганю стана синоним не само за социалната природа на конкретното историческо явление, но и нарицателно име за по-трайни и вкоренени особености на един манталитет и психика, изкована под ударите на културната изо-

станалост и вулгарния практицизъм. Ние използуваме литературни образи, за да окачествим дълговечни човешки същности, говорим за плюшкиновщина и хлестаковщина, обломовщина и хамлетовщина. У нас десетилетия вече обозначаваме по-трайни отрицателни черти с името на бай Ганю.

Произведението на Алеко израсна върху същия материал, върху който той пишеше своите фейлетони. Докато фейлетоните бяха адресирани към конкретни и частни прояви, лица и събития, образът на бай Ганю преработи целия материал от злободневието в системата на едно обобщение, на онова художествено уедряване, което пренася моментното в кръга на дълговечното. Позната е формулата на Благоев, който пръв определи точно социалния произход на образа: „Бай Ганю — тая смес от старата простотия и еснафската наивност с нахалството на новите рицари, които чрез лихварство, чрез пладнешки грабеж, под защитата на законите и на властта, чрез едри и дребни грабежи и спекули усетиха в кесиите си силата на „капиталеца".

Ние никога не бива да забравяме двуединната същност на образа. Българският еснаф, който забогатява, обикаля Европа и търси навсякъде „келепир", е рожба не само на един социален отрязък от време, който ние икономически изчерпваме с понятието „първоначално натрупване на капиталите през 90-те години". Байганювщината е подобна на ония болести, които се предават по наследство, които дори и да не подозираме за тях, застрашават здравата психическа тъкан. Кой е героят на това хищничество, търговец „с капитал", директор на вестник, безсрамен политически хамелеон, когото канят на приеми в двореца? Той е човек, току-що излюпен от черупката на петвековното иго, който вече е заразен от ориенталското безразличие към всички нравствени норми и в същото време с практическия си нюх търси да се приспособи към новото. По душевен строй и по речник бай Ганю е сближен с Ориента, а окото му гледа към Европа. Той е без родови традиции, без родословно дърво, не е наследил ни имоти, ни титли, нито пък възпитание и култура. Той ще започне от празно място, ще натрупа всичко сам и затова е колкото алчен, толкова и простодушно нахален, колкото безогледен в користта си, толкова и наивно-хитроват, прозрачен в лукавостта си. Бай Ганю има съвсем далечно родство със своите събратя от френската, английската и руската литература, с тяхното школувано коварство, светски маниери или бюрократически навици. Даже да облече фрак и да застане на депутатската банка, той е като гол пред нас, стои разсъблечен в хитрините си и никак не се стеснява. Той е постоянно готов да се възхищава от себе си, какъвто го наблюдаваме в лятната къпалня във Виена, изправен пред смаяните погледи на чужденците „в натура", с влакнести гърди и нашарени от чорапите крака, с драгоценните мускали в ръка, да се удря в гърдите с просташка самонадеяност, събрана във възклицанието „булгар, булга-а-р!" Ако помислим само откъде извира гордостта на този българин, ще ни стане страшно. Страшно, защото бай Ганю е жилав, носи някаква тъмна сила, която го приспособява към различни условия и продължава съществуването му и до ден днешен. Той далеч не е изчерпан и все подновява репертоара си. Той е рожба на едно младо общество без задръжки и овладяност, без усмирителната ризница на вековни навици и традиции, в което всичко се върши неприкрито, по домашному и простащината догонва върховете и се тупа самодоволно в гърдите: „Булгар,

булга-а-р!“ Затова Илия Бешков, един от малцината български мислители и мъдреци, цял живот се измъчва над загадката бай Ганю. За него този образ е самоочищение на Алеко, трагичен смях, последван от една смърт. „И нека не се мръщим, че Алеко бил опозорил нацията. Той направи нещо по-друго — завинаги отне възможността на бай Ганю да се приобщава към духовните й върхове. Бай Ганю разбра това по-добре от всички и уби Алеко.“[1] Алеко извършил наистина „катарзис“, той отчужди нещо от нашата същност и го изправи да го видим отстрани и ако искаме да се смеем или да плачем. Само че ние и до днес не винаги си даваме сметка, ако се смеем, на кого се смеем, явно се надсмиваме и скритичко се любуваме на бай Ганя.

Българските реалисти проследиха родилните мъки на едно общество, което излиза от полупатриархални отношения, общество с вроден демократизъм, който бързо се израждаше в чувства на взаимно недоверие и незачитание, в дребнаво боричкане и взаимно оплюване, без спазване на елементарна търпимост, без култура на спора, без щадене на репутации и светини. Писателите ни от 90-те години, а и от по-късно време са сякаш поразени, възмутени са демократическите им понятия, естествените им представи за човещина. Те се сблъскват с факти на социално неравноправие, на гласуване закони с цел да се прикрива беззаконието, с грубо потъпкване на обикновените нравствени норми. В произведенията им звучат въпроси на недоумение и вопли на ридание, тревожни възгласи за освестяване. Неписаният законник на българската нравственост с неговите скрижали за трудолюбие, скромност и взаимопомощ е потъпкан и литературата, орган на живата национална съвест, дава неспокойни сигнали.

Погледнато тематично, едно голямо разклонение на реалистичното творчество тръгва от село. Преобладаващата част от писателите са селяни по произход. Те са много чувствителни към процесите на класово деление и образуване на социални полюси там, където до неотдавна е владеела атмосфера на общност, поддържана и от вековни форми, обичаи и битови обреди, които свързват и обединяват хората. Но неумолимите социални закони нахлуват и в многолюдния селски дом, рушат остатъците от някогашното задругарство и патриархалност в отношенията. Писатели, свързани с народничеството, като Т. Г. Влайков, преживяват болезнено разпадането на старите устои и предлагат утопични средства, за да се спре застрашителното развитие. Други автори с хъшовска природа и със социалистическа идейна закваска, като Антон Страшимиров, не си правят илюзии. Те сами участвуват в селските борби, предводителствуват „тълпи“ срещу политиката на властта и разбират, че напевите на „меден кавал“ или пресветителските сказки няма да върнат загубеното. Прогонена е идилията от селския живот и пръв дълг на писателя е да бъде там, при „своите“, да ги подкрепя в съпротивата им срещу бирници и кметове, лихвари и държавни чиновници.

„Селската линия“ в реализма до войните намери най-съвършения си художествен израз в белетристиката на Елин Пелин. Той дойде в литературата със своеобразен опит, строго определен социално и териториално в границите на софийските села и в етническата група на българските шопи. Но още в първите си разкази Елин Пелин извлече от сво-

[1] Вж. „Словото на Бешков“, изд. „Български художник“, София, 1965, стр. 260.

ята регионалност дълбок национален смисъл. Той запази регионалните белези не толкова в предаването на външния ритуал и битовите обреди, в полуетнографското описание на национални носии и празници, колкото в трайното ядро на душевността на героите си, във верността към демократичния дух на селската солидарност, в усета си за трезвия и практичен поглед на селянина, за неговата реалистична житейска мярка. Който иска да схване по-дълбоки, същностни черти, да се докосне до физиономичното не само в шопската психология, а изобщо в българската селска душевност през десетилетията след робството, той ще научи много „тайни" от разказите на Елин Пелин.

Художникът от с. Байлово откри в своето малко и каменисто парче земя обширната територия на българското, пресечните точки на националното с общочовешкото. Той преодоля сковаността на битовизма, местническата ограниченост на литературата. От „духа на мястото" изнесе духа на времето, легитимните черти на националното. Белетристи като Т. Г. Влайков и М. Георгиев умееха да „хортуват" в говорния тон на своето поселище, да отделят на бита и битовите орнаменти самостоятелно място в творчеството си. Елин Пелин надрасна провинциалното и диалектно сладкодумство, разточителството на битописателя в името на по-висшата художествена изразителност и пестеливост.

Неговите любими герои са също бедни селски момци, отмъстители, които въстават срещу несправедливата държавна уредба и потъпканата лична чест. Те мъстят не само чрез убийство, както Липо от „Престъпление", Лепо от едноименния разказ или Дойно от „Закъснялата нива", но и чрез хитрина и лукавство, като Андрешко. Скритият заряд на човешките драми в света на Елин Пелин крие неумолим социален конфликт, който разделя на две селото и дава началния тласък за повечето човешки болки, терзания и кървави разпри. Ала социалният двигател на драматизма е скрит надълбоко, той не се декларира и натрапва. Повечето от нашите селски белетристи изобщо не се опитват да обуздаят преките си авторски изблици, те резонират мигновено по повод социалната несрета на своите герои. Елин Пелин пръв усвои трудното изкуство да не разлива чувствата си, да въздейства не чрез високия глас на резонъора и съдника, а чрез обективната истина на изобразените човешки съдби. Той не води пледоария в защита на героите, а ги оставя да се изявят сами. С безпогрешен инстинкт той обработи суровия материал в късове безукорна проза, очистена от украшения и излишъци, които само обременяват художествената простота и накърняват самородния метал на изкуството.

Елин Пелин внесе едно светоусещане земно, житейски мъдро, с изненадваща широта на погледа, свободен от преднамерeността на агитатора и полемичната разпаленост на публициста. Въпреки че в неговото творчество преобладават драми, предизвикани от социалното стълкновение, той никога не зае стойката на морализатор и фанатик. В него живееше не само мъката, но и радостта на селото, поезията на младостта и любовта. Той умееше да разказва за потискащи неща, без да ни потиска. Той знаеше да разрежда плътната задуха с волните и игриви звуци на поетичното настроение и да лекува раните с целебното средство на смеха. Това беше неговата „народна медицина". Подложени на тази типично българска, малко простодушна и малко лукава, възгрубичка и со-

леничка насмешка, господарите на живота у нас не изглеждаха тъй страшни. Чрез подигравателното обръщение със светините на официалния строй и особено с църковните светини той утвърди вродения материализъм и атеизъм на българина, който нехае за „висшите" религиозни откровения и претегля всичко на кантара на своята трезвост и присмехулна недоверчивост. Ала Елин Пелин сам бе затаил нещо от скептицизма на шопа, затова той не се доверяваше съвсем и на героите си селяни, сред които откриваше не само отмъстители и андрешковци, но и дребни хитреци, измамници и бикоглавци. Шопското упорство, българският инат и своеглавие, склонността към вечно несъгласие му дадоха материал за редица разкази с комична жилка. В света на Елин Пелин и хора, и вещи стоят здраво враснали в земята, самородни и натурални, без ореол и идеализация. Всичко тук диша български въздух, носи български черти, не само хората, но и животните, не само къщите, но и дърветата.

Елин Пелин наложи в нашата проза висока мярка, откривател на която стана в поезията Яворов. В стиховете от първия период той също заживя със злочестините на народната участ, със социалните и природни бедствия, които поглъщат плодовете на кървавия селски труд. Яворов не приличаше на други певци на популярната муза на социалните тъги и печали, които знаеха само да възклицават и да въздишат сърцераздирателно. Създателят на „Градушка" и „На нивата" успя да изтръгне трагедийни стонове, затаени дълбоко някъде в мрачините на българския живот. Неговият стих прие формата и речника на непосредственото чувство на селянина, но селянин, неоткрит от българската лирика, непознал още собствените си дълбочини. В поемата „Калиопа" любовта на двамата луди-млади от провинциалното крайморско градче беше поетически озвучена, и то с една музика, за която никой не подозираше, че може да се таи в недрата на родния език, език на една все още свита и затворена душевност. От коравите буци пръст на нашия груб и беден живот Яворов извади скъпоценности, които излъчват мрачни отблясъци на тревожно предчувствие и озарения на върховна красота. Открит беше пътят за излизане от регионалната ограниченост и скованост, за навлизане в полето на общочовешкото. Само така българското село, „провинцията" на българския живот щеше да се приобщи към големите художествени откровения на съвременността.

Критическият реализъм пречупва коренните изменения в българската действителност, резкия преход от старо към ново, съпроводен с плач и стенания, с нравствени мъки и брутално насилие. Макар че „селската линия" е силно застъпена и твърде представителна за онова време, тя съвсем не изчерпва картината на нашата литература. Градът все повече привлича погледа като център на администрация и култура, средоточие за дейността на политици, чиновници, интелигенти. Там са политическите институти, седалищата на партии и парламентът, там е дворецът, дето се е настанил „чужденецът" Фердинанд, който разиграва политическите лидери като марионетки. Към града е устремена цяла армия от дребни селяни и занаятчии, които изоставят нивата и дюкяна, заемат нищожни държавни служби, попълват резерва на политическите котерии, идващи на власт. Писатели като Ив. Вазов, Т. Г. Влайков, М. Георгиев са силно смутени поради изтръгването на български труженици от естествената им почва и зачисляването им в дружината на обезличените и развратени

държавни наемници. Политическата практика в страната, макар и да протича под знака на демократичната Търновска конституция, минава през безогледни и срамни конституционни нарушения, през свещогасене и сопаджийство по време на избори, през развихряне на партизански страсти и полицейски терор. Художниците-реалисти не могат да се примирят с горчивите плодове на българската свобода, те издигат предупредително огледало пред съвременниците, за да ги стреснат и опомнят. „Рози садихме, а само тръньете им поникнаха", въздиша нерадостно Михалаки Георгиев.

Особено разгневен е Стоян Михайловски, най-завършеният образ на сатирик, най-мрачният съдник, писателят-облак в нашата литература. Неговата „Книга за българския народ" чрез циничните откровения на държавника под турско име Абдулрахман паша разголва цяла тиранска система с нейните методи на подкупничество, шарлатания и политически разврат. Тук нагонът за властвуване, жаждата за облаги и богатства се развихрят в чудовищни форми, в някакво изстъпление на жестокост и перфидност, на необуздана „българо-татарска" и „българо-византийска" политическа безнравственост. Поуките, които Абдулрахман паша в продължение на 15 дни дава на своя племенник Галиб ефенди как се държава управлява, сиреч „как се пасе човешко стадо", поразяват не заради сходството им с реалността, а поради въздигането на тази реалност в правило, норма, закон. Като формулира в сентенции основните членове от кодекса на политическия аморализъм, сатирикът сякаш изпада в гневен делириум, героят му губи човешки очертания, превръща се в абсолют, в демиург на една система, която е чудовищна, защото е създадена от човеци. Човекът, властникът в българска кожа, се оказва най-голямото чудовище. „Редът", наложен от него, произвежда методично и ежеминутно лакеи, влечуги, нищожества, не човеци, а „чилечета". Две десетилетия само свободен живот и обществената практика вече роди гръмовержци като Михайловски, които откриха преизподни от повсеместен разврат в нашите политически нрави. Как да не те дострашее от българската демокрация?

Заниманието на писателите с опаката страна на нашия политически бит вкара цялата демократична литература в положение на война срещу главния режисьор на срамните политически спектакли, Фердинанд. От Алеко Константинов до Пенчо Славейков няма значително писателско име, което да не е оказало съпротивление срещу коварствата на новия кастово-династически режим, застрашил толкова сериозно здравето на българското общество. Както още д-р Кръстев отбелязва, между писателите с талант никой не измени на себе си, не си купи охолен живот с цената на своята чест, своята свобода и своята гордост. В литературното творчество, покрай гърбавия нос на монарха, оглеждат надутите си физиономии представители на висшето офицерство, на лакейското чиновничество и на българското висше общество, което е комично в парвенющината си, тъй като е лишено от традиции, култура и светско възпитание. Българското парвеню е постоянен обект на присмех, то демонстрира цялата карикатурност и нелепост на българското „европеизиране". Срещу смехотворната нашенска аристокрация се възправят истински аристократи на духа, творци като Г. П. Стаматов, който бе вкусил от скептицизма на късния Мопасан и който с разсъбличащ поглед надникваше в сало-

ните и канцеларите, в будоарите и брачните стаи, за да залови героите си „неглиже", да направим безмилостна рентгенова снимка на брака като цинична сделка и лъжа.

Ние често цитираме мисълта на Маркс за английските реалисти от XIX век, че те са поднесли на света „повече политически и социални истини, отколкото това са направили всички политици, моралисти и публицисти, взети заедно". Енгелс признава, че от романите на Балзак е узнал „дори в смисъл на икономически подробности повече, отколкото от книгите на всички професионални историци, икономисти и статистици от този период". Нашият реализъм също дава обилни данни за социалното разделение, за политическите ходове и нравствената поквара в тогавашна България. От литературните произведения ние наистина можем да извлечем много и дори „статистически" подробности за разорението на дребните собственици, за нарастването на една категория градски новобогаташи, за размножаването на военщината и лакейството и особено за продажността на българските вестникари. Ако има област, където демократичният характер на Търновската конституция отеква най-силно, то е именно в изключителните възможности на печатното слово да подлага на широка публичност всички лица, факти и събития от нашия живот.

Писателят обаче, сроден по направлението на своята дейност с работата на историка, социолога и публициста, притежава своя специфична сфера на въздействие. Чрез нагледността на своите образи и картини той улавя непосредствено скритите процеси в психологията на обществото, тайните на обществената нравственост. Неговата съвест не е облечена в крещящите и скоропреходни заглавия на сензационната преса, тя говори чрез езика на изкуството, който не е партизански и котериен, а е език на нацията. Нашето литературознание дълги години, разбирайки стеснено обществената мисия на писателя, робуваше на социологизма, който пристъпва към произведенията на реалистите едностранчиво, като източник на сведения за илюстриране на една или друга икономическа и историческа теза. Панорамата на българския критически реализъм изглеждаше твърде обезличена и безцветна, авторите си приличаха удивително като доставчици на илюстративен материал за историко-социологически схеми.

Но общият кръг от теми, сродните мотиви съвсем не уеднаквяват облика на художниците-реалисти. Всеки от тях притежава своя отличителност, изрязан профил като гражданин и творец. Те образуват семейство, в което братята се различават съществено един от друг, делят се по характер и интереси, по ръст и черти на лицето. В съгласие с индивидуалните си предпочитания всеки избира свой цикъл от явления, намира собствена „вътрешна тема" в единното тематично поле на литературата. Този индивидуален „глас" в общия ансамбъл на течението прави и „музиката" на изкуството.

Нима можем да смесим смеха на Алеко със злъчността на Михайловски, въпреки че и двамата намират общ обект в развалата на политическите нрави, в падението на държавници, чиновници и вестникари, в своеволията на монарха? Алеко подписва фейлетоните си с псевдонима Щастливец и това е неговата най-голяма шега. Възможно ли е да се чувствуваш щастлив сред обкръжението на диви страсти и партизански пристрастия, на овълченост и грубост? Но Алеко, който заплаща най-скъпата цена, живота си, все пак е способен да се смее. Може смехът

му да е един плач, според думите на Бешков, но той пречиства сам себе си и нас пречиства чрез него. Ние се докосваме до една натура, светла и хармонична, жизнерадостна и любвеобилна, отворена като просторна южна стая за слънцето. Алеко обича свободата без фетишизъм, служи на истината без рицарски пози. Той е най-естествено лъчистата фигура в българската литература и излъчванията му идат не от фанатични убеждения, а от обаянието на личността. И щом той, добрият, весел и чист човек, се реши да влезе в двуборство с бай Ганю, значи нещо зловещо се случваше в българския живот, нещо, което иска жертва, за да се получи национално очищение. Сигурно Алеко не е съзнавал докрай, че ще изгори, но той тръгва по вътрешна диктовка в този двубой и средството му на борба е смехът. Той смяташе само да изгребе „нечистата пяна" от повърхността на нашите обществени нрави, но под пяната имаше скрити подмоли, които го погълнаха.

Друг е Стоян Михайловски, чиято природа е заредена с електричеството на големите гръмовержци, на мълниеносците от Олимп. Той не притежава артистическото равновесие, хармоничното изящество на Алеко. Михайловски е мрачен, зъл талант, който сякаш ни дебне, за да се разрази в камшични удари и словесни филипики. На устата му е готова лютата дума, гневното обръщение, ядовитата сентенция, която чака първия повод, за да се отрони. И мислите, и словата при него се откъртват някак изтежко и мъчно, огънати под товара на толкова гняв и негодувание. Той не е артистично непринуден, а като навъсен ритор те преследва, притиска те натясно, гледа да те сграбчи и принуди към съгласие. Изобличителят у Михайловски е неразделен от морализатора и проповедника. Пък моралистите, дори и когато са най-прави, започват да дотягат.

В белетристиката ни през 90-те години се утвърдиха Антон Страшимиров и Т. Г. Влайков като съчувственици на селската неволя, изобразители на неправдата, упражнявана от чиновници, бирници и кметове. Влайков по начало е по-спокоен и уравновесен, умерената му природа го тегли към реформаторските илюзии на народничеството, докато Страшимиров с ранния си скитнически опит и задъхан темперамент изпитва вътрешно влечение към по-радикални течения и идеи. Ако Влайков е сладкодумен разказвач, пространен житиеписец и хронист на селските работи, любознателен битописател, Страшимиров няма никакво търпение, той се задъхва. Страшимиров обича хората само в нещастието, влекат го натури, които при всички обстоятелства вървят срещу течението, не се мирят с житейските порядки, не прекланят глава. Навсякъде той влага себе си, своето безпокойство, своята бунтарска и войводска природа.

Вътрешните различия между реалистите се мотивират от разнообразния опит, от социалната биография и индивидуалните склонности на отделните художници. Особеностите на течението са не само в стилистиката и в тематичните предпочитания, те засягат и родовата и жанрова област. Докато голямата руска и западноевропейска литература създида монументи на реалистична правдивост главно чрез романа и драмата, нашият реализъм не успя да се разгърне многопластово и в широките платна на епическата панорама. Усилията на Вазов или Страшимиров да бъдат „секретари" на обществените нрави в свободна България, да вплетат по-сложна психическа материя в тъканта на градски романи, не се увенчаха с успех. В болшинството си нашите реалисти бяха носители на едно

сатирико-публицистично начало, на откровена тенденциозност и нескрита субективност. Изобщо в българската белетристика „чистият" вид изобразители, безстрастните „олимпийци", последователи на епическото флоберовско извайване на образа, са рядко явление. Увлечението в злободневността, възбуденото любопитство от случката и епизода, нетърпението да се реагира незабавно и оперативно осигури господство на по-кратките, ударни и вестникарски жанрове: епиграма и басня, сатирична поема и диалогизирана сценка у Михайловски, фейлетон у Алеко, очерк, пътепис и разказ у Вазов. Дори едни от най-прецизните миниатюри на художествената ни проза, каквито са разказите на най-обективния и пластичен наш белетрист Елин Пелин, се изработваха в нагорещената атмосфера на списание „Селска разговорка", което и в художествения си отдел искаше да задоволи глада на своите консуматори по социално четиво.

Необикновената социална отзивчивост, готовността да се отговори на социалната поръка е показателна за реализма от 90-те години, тя става упорита традиция и повеля на цялото наше литературно развитие. Реализмът у нас поддържа висок градус на социално и гражданско вълнение, което се засилва и от тясната взаимност между литературата и младото социалистическо движение. През 90-те години, преди още да настъпи разделението между „тесни" и „широки", интелигенцията е масово въвлечена в социализма. Повечето от социалистически настроените писатели схващат новия идеал най-широко, „като най-прогресивна и хуманно-демократична идея, като стремеж за общочовешко щастие" (Д. Благоев). Струва им се, че новото учение подема възрожденските завети, задълбочава вкорененото в нашето историческо съзнание бунтовно, хъшовско и хайдушко начало. Първата бразда за възприемане на социализма у нас проправи още Ботев. Отраснали с възрожденски спомени, писателите неволно изживяват сякаш нов период на буря и натиск, на социални знамения и безкористен идеализъм. Тази, макар и временна привързаност към светлината на „грядущето сияние", както Страшимиров нарече социализма, дава положителни пречупвания в самото литературно творчество. Изостря се писателското зрение за социалните контрасти, за несправедливостите на „богаташката наредба", недоволството се прояснява от копнежа по бъдния ден, от мечтата за осъществяване на идеала. Перспективата на социалното освобождение, макар и смътна, увеличава относителното тегло на положителните образи в литературата. Те са преди всичко интелигенти, озарени от новата вяра, призвани да просветлят народа, какъвто призив отправя Яворов в стихотворението „На един песимист", проповедници на ново, опасно учение като „молепсаният" на Церковски, учители-бунтари като героите от ранните разкази на Страшимиров.

Даже художници, далечни на социалистическото движение, изпитват притегателната сила на програмата за безкористно труженичество в народните недра. Положителни герои са не само интелигентите-идеалисти, сеячите на „идейна вяра" в народната целина, но и обикновените хора на труда, пазители на първичната и неопетнена народна нравственост. Вазов дава име „тъмен герой" на своя стражар, който се отказва от стражарската служба и обрича на глад семейството си, тъй като не е съгласен с беззаконието да нанася побой на невинни хора в участъците. „Тъмният герой", т. е. непознатият, неизвестният, скритият някъде в подножието на социалната пирамида, е българинът, който отстоява своя демократичен

инстинкт, неизкорененото си чувство за справедливост и човещина, залегнало в клетките на народната душа. Неписаният кодекс на народната нравственост поддържа демократичното и борческо самочувство на писателя, дава му опори в съпротивата срещу действителността.

Поради своеобразието на историческата ни съдба нашите реалисти са притеглени и от магнетизма на голямата руска литература, която е бездънна именно в този глад по идеали, в това правдотърсачество, в нравствените си терзания по вековечните въпроси на съвестта и истината. Руското влияние, попаднало върху почвата на българските демократични и опозиционни настроения, помогна да се разпали гражданският темперамент на нашия писател. Ала прекаленото ограничаване в кръга на текущото, в потребностите на момента, продуктивно и от прословутата трезвеност и практичност на българската психика, от нейната неспособност да благоговее пред „необятното“ и „върховното“, да се увлича от тайнственото и двойственото у човека, стесни общочовешкия кръгозор, обедни „философията“ на нашата литература. Тя остана чужда на пророческия дух, на неуморните дирения на „всечовека“, на онйя изгарящи руския интелигент „милион терзания“, които разтърсиха цялото човечество чрез изкуството на Достоевски и Толстой.

Поради закъснялост и непоследователност в циклите на литературния ни развой ние наблюдаваме как литературните явления у нас се застигат и смесват, без да са се изживели докрай или достатъчно разграничили едно от друго. Докато в други национални литератури разцветът на критическия реализъм обхваща огромен период и дори цял век, у нас още не е изминало едно десетилетие и към края на 90-те години вече се развяват нови знамена, надигат се гласове на недоволство от ограничеността на социалните и битови теми. Критико-реалистичното направление не е изживяло зрялата си възраст, не е създало големите си романи и драми, а вече започва отливът. В творчеството на един и същ автор се срещат противоположни тенденции, които не действуват със силата на строго обособени естетически принципи. Писателите бързо сменят своите програми, още не намерили самоизяснение върху дадена платформа и вече я смятат за остаряла и бързат да я изоставят.

Това „смешение на езиците“ е много характерно за началото на века. Ние още изживяваме патриотичните спомени за Възраждането, още оплакваме потъпканите му социални и граждански завети, а вече сме прекрачили прага на нов етап, етап на приобщаване към модерните философски, нравствени и естетически концепции, към ново разбиране за изкуството като претворена и висша действителност. Възрожденските традиции обаче са живи, вълната на критическия реализъм, тъй спонтанно завладяла нашата литература, не е минала безследно и за новите писателски поколения. Със свойствената си припряност и нетърпимост ние оповестявахме края на „опълченския“, вазовския период в литературното развитие. Пенчо Славейков в предговора за Яворов се надсмиваше над допотопните социални теми и социалната тъга, „тая спукана цигулка, на която се свирят най-изтърканите мелодии“. Дебелянов идеше да свидетелствува, че гражданската обвързаност на Алеко е вчерашен ден, днес борбата „за правда и за свобода е пренесена на друг терен“, води се в името на вековечни естетически ценности извън злобата на деня. Ала художниците, които шумно се отказваха от своето родословие, го носеха в кръвта

си. Кръгът „Мисъл“ упорито насаждаше канона на немската идеалистическа естетика и едновременно оставаше верен на завета на Алеко, на неговия духовен аристократизъм и непримиримост към манталитета на байганювщината. Хапливите слова на Пенчо Славейков срещу „фасулковците на духа“ попадаха в демократична интелигентска среда, увличаха не горди ницшеанци, а свити български интелигенти, деца на трудолюбиви еснафи, младежи, жадни за ново слово и „прометеевска искра“ в литературата.[1]

Тъй наречените „индивидуалисти“ се намираха в сложни взаимоотношения с критико-реалистичната традиция, отношения на взаимно отблъскване и на скрито притегляне. Те представляваха нов, исторически неизбежен стадий на литературния процес, който не се ограничава в пряката социална отзивчивост на 90-те години, а обръща поглед към нравственото и психологическо извисяване на личността в една културно изостанала среда. Противоречието между личност и общество при тях се разви в една степен по-отвлечена и духовна, като усилие за обособяване на културен елит, който съзижда своя индивидуалистическа крепост и не допуска да проникнат в нея врявата на деня и дребните страсти на делника. Но и писателите от „Мисъл“ не можеха да избягат от своето време, да се откъснат от сянката на българския живот. В много строфи и статии на Пенчо Славейков отеква негодувание от обществените порядки у нас, то звучи в социалните драми на Яворов и в горчивия смях на Дебелянов. Отчуждени от преките социални конфликти, от директното възпроизвеждане на злободневната хроника, тези писатели разшириха терена на нашия реализъм.[2] Те имаха благородната амбиция да издигнат естетическите мащаби, да сродят литературата ни с „извечните начала“ и „мирови проблеми“ на световното художествено развитие. Систематичните им занимания с фолклорното художествено мислене означаваха съзнателно усилие да се изтръгне от нашата фолклорна, песенна, устна традиция българската мъдрост, тайните на безименната национална душевност и да се оплоди тя с идеите на модерния човек, с неговото индивидуално-диференцирано и усложнено съзнание. Защо този висок естетически критерий, тази програма-максимум пред българската литература бе осъществена частично, защо в белетристиката Петко Тодоров направо не успя и едва десетилетие по-късно Йовков по свои самобитни пътища реализира голямата задача, е тема на друг разговор.[3] За нас е важно да проследим как в литературното ни развитие се пресичат в една точка различни линии, етапи и принципи на художествено мислене.

В периода до войните нашият критически реализъм остави най-значителното си наследство. И тогава обаче той си взаимодействува и съжителствува с друг тип явления, преплита се с романтически тенденции,

---

[1] Ценен материал и верни изводи за възприемането на Пенчо Славейков от българската интелигенция в навечерието на войните съдържа очеркът на Иван Мешеков „Ляво поколение“. Вж. Ив. Мешеков, Очерци, статии, рецензии, изд. „Български писател, София, 1965.

[2] Пръв в марксическата ни литературна наука П. Зарев заговори за „ново направление“ на реализма във връзка с творчеството на Пенчо Славейков, Дебелянов, Йовков. Вж. П. Зарев, Богатството на литературния процес и социалистическият реализъм, изд. Наука и изкуство, София, 1960.

[3] Ценни съображения на същата тема изказва Боян Ничев в статията си „Петко Тодоров и другите“, сп. Литературна мисъл, кн. 6, 1965.

с нови форми на реалистично обобщение. Границите тук се прокарват трудно, тъй като у един и същ автор откриваме белези на принадлежност към разни течения. Голямата тема за взаимоотношението между реалистични и романтични принципи на изображение се поставя от творчеството на най-значителните ни художници на словото. Ние не сме в състояние да разберем Вазов, без да анализираме противоречивото единство на художествени начала у него, раздвоението на единната му същност между обективността на реалиста и опиянението на романтика. Също и Йовков е художник с янусово лице, който създава уж хора от наша добруджанска пръст, а те обитават в една висша действителност, сякаш омагьосани от преклонението пред красотата. Двояка е природата и на Страшимиров, Дебелянов и на мнозина още.

След войните настъпи дълбоко разместване на пластовете, дойде краят на епохата, която Томас Ман нарече „буржоазно-естетическа". Октомврийската революция преобрази картата на духовния живот, върна много писатели към реалността и черноземa. Бившите самотници започнаха да се сродяват с колективния патос, с музиката на революцията. Окрилена от устрема на червените ескадрони, революционната поезия у нас овладя исторически новата степен на социалистическия реализъм. Критико-реалистичното изображение продължи да съществува в изменени форми, често пъти преходни към нов тип творчество, влезли в съприкосновение с революционната мисъл. Художниците, дошли след големия трус от Септемврийското въстание 1923 г., чупеха естетическите канони. Те бяха органи на революционното светоусещане, дишаха в моралния климат на антифашисткото движение. Гневната експлозия на Страшимировото „Хоро" хвърля не само отблясъци на протест, а и зрево от масовата революционна епопея. В „Снаха" на Г. Караславов присъствува не само жилката на Елинпелиновата реалистична трезвост, но и замаскираната перспектива за финала на собственическия строй. Критическият реализъм тогава има по-завършени представители в лицето на Г. П. Стаматов, Св. Минков, Ил. Волен, в драматургията Ст. Л. Костов. И в тяхното творчество обаче се изясняват нови черти, елементи на бързо изменящото се художествено виждане. Светослав Минков в изпъкналите оптически лещи на своята ирония пречупва по-общите и тревожни аномалии на новото време, особено заплахата за човешката индивидуалност в един свят на автомати и роботи. Той пръв в нашата литература превърна в своя проблематика една опасна тенденция на модерния живот, която крие дълбоки естетически последици: заменянето на човешкия характер с куклата и марионетката.

Опитът на критическия реализъм у нас, ако и да е кратък в историческата си рамка, е богат на поуки и особености. Той ни помага да видим по-добре нашето място в световния процес на литературата, да издадем по-верен паспорт за националната си отличителност. В творчеството на писателите-реалисти е запазена нашата историческа памет, тъжното и весело самонаблюдение над нас самите, самопознанието ни като народ. Мракът, мъките и грозотата на българския живот се пречистват в радостта на изкуството.

ПРОБЛЕМИ И ТИПОВЕ НА БАЛКАНСКАТА САТИРА

Боян Ничев

Признавам — терминът е повече от условен. Той идва, за да подчертае само някои сродни черти в сатиричния изказ на балканските литератури. Пред сравнителното литературознание в последно време с нова настойчивост се изправя една стара задача — проучването на близки териториално, макар и етнично различни и езиково далечни литератури, т. е. изследване на литературния регионализъм. У нас регионализмът често се разбира твърде тясно — като най-малка делима частица на колективна духовна своеобразност, като териториална молекула на народопсихологическа отличителност, зад която започва вече индивидът с всичките му неизбродими тайни. Но разбран не като „дух на котловината", а като един по-широк комплекс на духовно единство между близки териториално народи, регионализмът е нещо по-друго. Той отдавна е познат на сравнителното литературознание, макар и недостатъчно изследван от него. Като форма на художествена близост, на „естетическо сродство" той е твърде своеобразно явление: той не свършва при оная типологическа общност, която се ражда в резултат на сходни социални условия и е несъмнено едно от основните предмети за изследване на съвременното сравнително литературознание. Напротив, започва от нея, за да проникне по-дълбоко — там, където типологическата близост кристализира в общи черти на националния характер. Той разширява обема ѝ, като прибавя към нея и ред национални белези и социално-психологически типове.

Един подобен духовен комплекс представляват и балканските народи с техните литератури. Но тук е необходима една уговорка. Балкански литератури — това не са просто и само албанската, българската, гръцката, румънската, турската и югославските литератури, взети като механична смес в своята цялост. Ако разбираме така тоя термин, то ние автоматически го лишаваме от определено литературно съдържание, подменяме естетическите явления с едно географско понятие. Балканската литературна общност, която наричаме условно балкански литератури, е в същност онова общо между тези литератури, което ги свързва, оня комплекс от духовни черти, който прави от тях относително, но трайно единство, ония сходни явления и белези, които можем да намерим в различна степен във всяка една от тях. Проявите на това единство не пронизват всецяло всяка една от тия литератури. Затова то е относително. Но те, както казахме, понякога идват много отдалеч и засягат съществени страни от духовния живот на техните народи. Затова то е трайно. Изследвайки трай-

ните черти на испанската литература, Рамон Менендес Пидал отбелязва, че някои от отличителните черти в националния характер на иберието имат многовековна давност.[1]

Всичко това именно ни дава основание да говорим и за балканска сатира, обобщавайки някои сродни черти в хумористичното и обществено-изобличителното художествено творчество на балканските народи от края на миналия и началото на тоя век. Такива черти, разбира се, ще се намерят и в лириката, и в епоса, и във фолклора на балканските народи. Но никой не е говорил досега за балканска лирика или за балкански роман. Затова пък понятието балкански фолклор е общоприето. Очевидно регионалната духовна и социално-психологическа общност на балканските народи е твърде относителна, засяга само отделни страни на техния живот и се отразява най-ярко в някои жанрове и форми на изкуството им. Тук например ние бихме могли да изредим ред известни и неизвестни литературни явления и съотношения в областта на прозата, като например: Борисав Станкович и Петко Тодоров, Йордан Йовков и Михаил Садовяну, Йовков и Андрич, Андрич и Талев, дори Смирненски и Радое Домановић. Тия автори и отношенията между тях бележат различни степени и форми на литературна близост. Но това не ни дава основание да говорим за балканска белетристика или балканска художествена проза. Разбира се, от това те не стават по-малко интересни и характерни за общото в духовната атмосфера на балканските народи и ние след малко ще се спрем по-подробно на тях. Но въпросът, защо онова, което се възприема като общобалканско, се явява в един жанр, в едни форми на изкуството по-цялостно, а в други съвсем спорадично е проблем, който се нуждае от самостоятелно и подробно разглеждане. Необходимо е обаче да спомена, че общобалканският естетически феномен се проявява преди всичко в тия форми на изкуство, които са общи за балканските народи или имат многовековен балкански живот, международен балкански „оборот". Това се отнася особено за фолклора, който през многовековното съществуване на тия народи е могъл да отрази по-отлежали и дълбоки елементи на народния живот, а това значи и общото между балканците, формирало се в тоя живот. Освен това поради самия начин на съществуването си той не познава граници и свободно прониква тъкмо в ония двуезични и триезични среди, които обикновено са преход от един към друг народ.

На пръв поглед сатирата като че ли прави изключение от горния принцип. Защото тук става дума за реалистичната сатира на балканските народи, възникнала главно след 70-те години на миналия век и навлязла дълбоко в нашето столетие, т. е. за оная реалистична и критико-реалистична сатира в балканските литератури, която започва с имената на Ботев, Змай, Джура Якшич и достига своето най-високо развитие в творчеството на Йон Лука Караджале, Бранислав Нушич, Стоян Михайловски, Ксенопулос, Алеко Константинов, Радое Домановић и др. и която е доста ново литературно явление. Не е трудно обаче да се забележи, че именното представлява художествено отражение на новата социална съдба и социално-психологическите превръщания на стари и улегнали балкански ти

[1] Р. М. Пидаль, Важнейшие особенности испанской литературы. Избранные произведения, Москва, 1961, стр. 16.

пове. Сатирата в същност е оня род изкуство, който най-отблизо следи социалния и обществен живот на народите. А балканските народи имаха много сходни условия в своето историческо битие и много общи типове в националната си характерология. Превръщанията на тия стари типове при настъпилите нови условия на Балканите даде солидна основа за общо развитие на балканската сатира. И общността на балканската сатирико-изобличителна литература, така както искам да я видя аз, се корени преди всичко в това, че тъкмо в онова време тя стана израз на един общ социално-психологически комплекс, чрез който балканският човек отреагира първите си съприкосновения с ненормалните и болезнени за него явления на една нова цивилизация — буржоазната.

През XIX в. балканските народи бяха „сполетени" твърде бързо и неочаквано от социалното бедствие на капитализма. В края на века (или през втората му половина) у нас и в редица балкански страни все още се спореше „що е социализъм и има ли той почва у нас", дали капитализмът ще се настани тук и т. н. Въоръжени с теорията на марксизма, чужди на всякакви народнически илюзии, единствени социалистите ясно виждаха реалното развитие на нещата в най-близко бъдеще. Скоро, твърде скоро тяхната правота щеше да стане очевидна. С поразителна сила буржоазният начин на живот щеше да разтърси устоите на обществото и да въведе в съответствие със своята природа всички клетки на обществения организъм. Ако от икономическа и социална гледна точка капитализмът идваше съвсем закономерно, от етично гледище той налетя като истинско бедствие в тия страни — тук, където все още патриархалният живот не бе отмрял, където съвсем наскоро бе преживян подемът на едно бурно националноосвободително движение и обикновеният човек очакваше едно заслужено (от морално гледище) възмездие за многогодишни национални страдания и героични освободителни борби. Скоро обаче щеше да стане ясно, че тук дядойоцовската мечта за своя държава е била само една илюзия, че един вид робство бе заменил друг. Сега нашият балкански човек като че ли за пръв път се бе сблъскал лице с лице с жестоката неумолимост на класовите закони. Тук бе станала „неочаквана" среща на две различни цивилизации, на два противоположни културни модела — на славянската и балканска патриархалност с европейския буржоазен начин на живот. Неочакваната рязкост на промяната придаваше особена острота и своеобразие на всички социално-психологически процеси, свързани с нея, и изискваше съответни форми за художественото им пресъздаване. Тия форми балканските литератури щяха да намерят в богатата съкровищница на сатиричното изкуство. Особено съществени в случая се оказаха темповете и ритъмът, динамиката, с които се извършваха всички тия процеси в обществения живот и в душите на хората. Тяхната бързина, ускореният ритъм, с който си пробиваха път, създаде изключително обилие на комедийни ситуации и гротесков материал, подхранили по своеобразен начин сатирата на балканските народи и предали й свой колорит и облик. Бранислав Нушич, един от най-големите комедиографи на балканския свят, чието творчество бе възникнало и се развило под знака именно на тоя голям социален прелом, сред грохота от трагикокомедийния сблъсък на нови със стари форми на живот, големият сатирик и хуморист Бранислав Нушич, художник с остро и набито око за смешното и гротескното в живота, сам най-добре е отразил обществената динамика на тоя пъстър

свят, който щеше да легне в основата на неговото творчество и на сатирата на балканските му колеги. Той го вижда в бурната смяна на разни начини на живот, в комедийната среща, в комичното съжителство на различни модели на култура, на разни недоразвити стадии от една цивилизация, всеки от които, смешен в своята незавършеност, се сили да се представи за това, което не е, и влиза в комичен контраст с другите. Макар и по своему да осъзнава всичко това, очевидно е, че именно тук големият сръбски комедиограф вижда извора на своеобразния хумористичен свят, който оживя в неговите комедии и в редица произведения на големи балкански сатирици. „Аз живея преходно време — писа той, оглеждайки през 1924 г. цялото си дотогавашно творчество, — във време на преобразувания, време, когато периодите и епохите се сменят с кинематографична бързина; когато събитие след събитие стремглаво се надпреварват; когато за една нощ изчезва миналото, за да бъде заменено от настоящето. Аз бях свидетел на това как се разрушават джамии, за да се издигнат на тяхно място модерни дворци; виждах как се свалят кепенци, за да се сложат на тяхно място модерни витрини; аз съм виждал бащи с антерии и синове с цилиндри; майки с фесове, дъщери с кринолини и внучки с кокотски рокли; аз познавам майки, които смятаха за срам да се явят сред обществото, и дъщери, които се къпят в бански костюми; аз съм виждал забави, на които женското хоро на нашите майки играе отделно от мъжкото, а в другата стая техните дъщери със сексуални движения на телата си танцуват хулигански уан-степ, позволявайки на партньорите си да пъхат крак между краката им. *И всичко това не се развиваше формално едно от друго, епохите не се преливаха една в друга по оня велик закон на прогреса, на който и обществото, както и човекът трябва да се подчиняват, а с кинематографична бързина се менеше за една нощ.* Така че нощта, която разделя два дни, понякога изглеждаше като интервал от петдесет години. Денят, който си отива, изглеждаше понякога като една завършена епоха, като прочетена книга, която вече няма да бъде отворена. *Континуитетът е съвсем изоставен, връзката, която свързва епоха с епоха — скъсана, а логиката на нещата е останала суха фраза, отбелязана някога и някъде в някакви книги.*“[1] Тия разсъждения подчертават моралните и социални контрасти на същия оня нашенски, балкански парадокс, духовните противоречия на който и Иван Хаджийски бе отбелязал в прочутата си мисъл за сина, който в една стая чете Оскар Уайлд, докато в другата бащата работи на чакрък. И най-важното — тук са почувствувани и отбелязани най-съществени социални черти на своеобразното балканско културно-историческо развитие: кинематографичната бързина на социалните и социално-психологически промени, липсата на класическа завършеност и приемственост на формите, и особено — скъсването от всеки нов етап с дотогавашната позната логика... Изправянето на едно общество пред собствената му етична абсурдност, неумението да се види логиката на един период на развитие, всичко това е ситуация, заредена богато с трагизъм и комична гротескност. Когато логиката на един стар начин на живот се ломи, а принципите на новия още не могат да проникнат в съзнанието на хората (или ако проникват, се оказват етично неприемливи и абсурдни за тях), това

[1] С. Пауновић, Писци изблиза, Београд, 1958, стр. 149—150.

значи, че докато трагедията чука на главната врата на това общество, комедията и гротеската са се вмъкнали тайно през черния му вход.

Капитализмът бе дошъл на Балканите без своя плавен и равномерен развой, без свой ренесанс и свое просвещение. Тук той се срещна с примитивни обществени форми на живот и с целомъдрието на една още патриархална душевност. Всичко това, което ставаше през тия десетилетия на Балканите — това неочаквано сблъскване с нови форми на живот, това невъзмездимо загиване на общочовешки и духовни добродетели (като се почне от героичния оптимизъм и героизма на революционноосвободителните борби, та се свърши с патриархалната духовна чистота и непосредност), всичко това по обективното си съдържание бе една трагедия. Но когато като шегобиец кинооператор историята завърти с необикновена бързина лентата на събитията, тогава и най-вълнуващата трагедия се превръща във фарс, явленията се деформират, трагичните жестове придобиват гротескна окраска, старото се смесва и прелива в причудливи пропорции и дози с новото. Не случайно Маркс казваше, че историята се повтаря веднъж като трагедия, втори път — като фарс. Поради своеобразието на балканското развитие, в резултат на една историческа припряност в темповете на движение, балканската действителност с всичките й сложни социално-психологични и етични проблеми се оказа най-подходяща за отразяване откъм нейната гротескно-хумористична страна. Новият начин на живот от края на миналия век роди на Балканите не трагедията (става дума за трагедията като художествен жанр), а комедията, фарса, пародията, гневната изобличителна сатира. Той подхрани с оригинален материал творчеството на такива майстори на сатирата като Алеко Константинов, Нушич, Вазов, Ст. Михайловски, Караджале, Радое Домановић и др.

Това не значи, че трагичното възприемане на оная действителност бе чуждо на художниците, които я осмисляха. Напротив, то бе първа реакция от съприкосновението им с нея. Но тая реакция бе гражданска и преди всичко публицистична. След това дойде сатирико-хумористичното творчество като най-подходяща художествена форма за отразяване на тая действителност. Но за да стане понятна тя, трябва да се разбере трагичният ужас от новите буржоазни форми на живот, от алогичния хаос на човешки отношения, от житейската абсурдност, която донесе новият жизнен ред. А той настъпи на Балканите като цивилизация на хаоса, на абсурда, на алогичността в човешките отношения. Това почувствуваха и най-светлите умове на балканските народи още при първото си съприкосновение с него. Дори преди да се бе настанил окончателно у нас, още в неговия западен модел, те видяха хаос и безчовечна абсурност. В една своя статия (предаваща разговор с Батемберг) Стоян Михайловски твърде рано говореше, че е познал „хаоса в умовете и хаоса в нещата“, който вселява животът на Запад.[1] Това бе същият оня пъстър „арлекиновски свят“, който рисуваше Пенчо Славейков в очерка си за Христо Белчев, предавайки впечатленията на първите нашенчета, напуснали поробено още Българско, за да търсят наука на Запад.[2] По-късно, когато тоя жизнен ред стана действителност и у нас, той бе възприет и болезнено почувствуван именно от тая му страна. И художественото му осъзнаване във формата на са-

[1] Ст. Михайловски, Швабщина, Светлина, 30. VII. 1886.
[2] Пенчо Славейков, Събрани съчинения, т. 5.

тира бе първа стъпка към неговото историческо осмисляне, към осъзнаване регионалното му своеобразие, значението му за духовния живот на балканския човек. От трагичното съзнание за социалната абсурдност и етична неприемливост на заобикалящия го свят, през политическата и битова сатира към изобличителната обемна гротеска — това бе пътят на повечето от балканските сатирици. Трагичният протест за тях се оказа път към осмисляне абсурдността на буржоазния живот и подготовка за художественото му и сатирико-хумористично отразяване. А тоя протест, несдържан и спонтанен, тогава бе общ за почти всички представители на балканската творческа интелигенция, много от които тъкмо в ония години минаваха през идейната и политическа школа на социализма и радикализма. Сеизмографичната крива на техните духовни трусове и брожения ни отвежда през най-различни години при различни художници на тоя период. Дори в края на века Петко Тодоров у нас отчаяно пишеше: „Посред кипежа на тия дребни партизански страсти, посред тая мрежа от гешефти, в която е оплетен държавният организъм, здравомислещият българин се пита: Какво ни чака? — Какво чака нашата многострадална България? А залутани в нещастието, ний трудно виждаме що със собствени ръце градим в тъмнината на утрешния ден.“ С не по-малко чувство за безизходност бе оплакал и Нушич десет години по-рано в своите „Странички от Пожаровацкия затвор“, пък и в „Записки на един ефрейтор от Сръбско-българската война“ умиращата сръбска патриархалност като символ на най-простите, непосредни и етични човешки отношения. Той болезнено бе засегнат от това, че гасне огънят на старите патриархални огнища, той виждаше, че умира старият социално-психологически тип от „добрите стари“ героични времена, че идва едно поколение, което ще бъде просмукано със скептицизъм. И в тоя хаос, в тоя болезнен социално-психологически прелом той не може да намери място за себе си и за поколението си. „Пред нас бе едно поколение, упорито в мечти и издръжливо в труда, след нас идва поколение, което ще се съмнява, какво ни остава на нас освен да се смеем. И ние се смеем.“ Може би в тия думи на Нушич най-добре и най-ясно е схваната ролята на смеха и сатирата като изход от трагедията, като преход от трагедия към сатира в нашите литератури през тоя период. Така че балканската сатира имаше своя първоизвор в една голяма, неоплодена художествено трагедия — загиването на един стар свят заедно с неговите добродетели и безизходността, която чертаеше новият жизнен ред с всичките си жизнени пороци. И в началото на преден план излизаше тъкмо трагедийната страна на колизията. Именно тя поразяваше най-ярко съзнанието на съвременниците. Тя се оказваше на пръв поглед и най-достъпна за художествена експлоатация. Тук е необходима една уговорка. Трагичното и смешното винаги са съществували в най-тясна връзка, често са се изявявали като две страни на един и същ комплекс от явления. Така е било в художественото творчество на балканските народи през периода, за който говорим, така ще бъде и след него. Но специфичните условия на балканското духовно и обществено развитие през тези години оголиха и тук много рязко и ясно взаимоотношенията на тези две различни естетически категории, давайки ни възможност да проследим върху конкретен материал техните отношения и преходи. Това за сетен път доказва теоретическата важност на литератури като балканските. Редица балкански пи-

сатели, като Бранислав Нушич, Янко Веселинович, Борисав Станкович, Радое Домановић (в ранните си селски разкази), Т. Г. Влайков, Антон Страшимиров, Михалаки Георгиев, народническите писатели у нас и в други балкански страни започнаха с трагедията на един обречен свят, спастрил скъпи за всеки нормален човек морални добродетели, които трябваше да загинат заедно с него. Не една сълза бе пролята в балканските литератури по отиващата си патриархалност с нейния героизъм, с нравствените ѝ добродетели, с човешката ѝ непосредност, с герои като хайдут Велко (Янко Веселинович), леля Гена (Т. Г. Влайков), чорбаджи Митке (Борисав Станкович).[1] Но ето че с всеки изминат ден все по-определено се очертават контурите на новия жизнен ред. Става ясно, че твърдението на балканските социалисти е било вярно: капитализмът не отмина Балканите. Без да се чакат късните етапи на развитието му (както в Европа), тук пролича веднага, че той е морално неприемлив, уродлив, деформиран. Това неочаквано бързо измени обема, дълбочината и съдържанието на трагизма в литературата от тоя период; то внесе нови моменти в ситуацията, наруши трагедийната ѝ „чистота" — даде ѝ неочаквана дълбочина и заедно с това внесе в нея гротескно-комедийни елементи. То именно „отмени" трагедията на умиращата патриархалност. На Балканите тя не се състоя. Балканските литератури не създадоха трагедия от гибелта на доброто старо патриархално време. Защото трагедията на умиращата патриархалност скоро стана сама по себе си естетически „неактуална". Това, че заедно с икономически ретроградния патриархален начин на живот трябваше да си отидат и някои нравствени добродетели от общочовешко значение, като героизма, честността, непосредността — всичко това, разбира се, бе трагично. Но в чистия си вид тая трагедия не можа да се задържи дълго при нашите условия и да даде значителни художествени резултати. Защото много по-трагично се оказа осъзнаването на истината, че при цялата нежизненост на старите форми на живот новият обществен ред не носи никакви идеали. Но това бе вече друга една трагедия — трагедията на буржоазния начин на живот. И той идваше със своята деформираност, носейки белезите на една пародия (на старите форми на живот) и на една гротеска (на нормалните човешки представи). А гротеската и пародията не са терен, на който цъфти трагедията, от тях почва вече територията на хумора и сатирата. Така трагедията на патриархалността бе изместена от трагедията на човека при един много по-жизнен обществен ред — буржоазния. Неговото отразяване поради самите форми, в които се яви у нас още при първите си стъпки (за разлика от други страни, където бе имал продължителен период на подем), изискваше неминуемо и настоятелно вмешателството на пародията, гротеската, комедията, т. е. — оня жанр, който, по думите на един известен тълкувател на смеха, представлява „отклонение от приетите обществени форми".

[1] Малко по-късно същият тоя мотив щеше да бъде подет и преработен от модерната за онова време балканска белетристика, силно повлияна от идеите на новия век. Трагедийният тон на ранните изобразители на загиващата патриархалност — вече обработен литературно, рафиниран емоционално, извисен до философски настроения, изразяващ модерни индивидуалистични идеи — щеше да прозвучи във вопъла по загубена младост и волност, който с такава поразителна вътрешна еднозвучност отеква в творчеството на двама иначе така различни писатели като Петко Тодоров и Борисав Станкович. Това е типичен пример за литературната съдба на един безспорно свой, неповторимо балкански мотив. И не е чудно, че при нови условия той намира нова творческа участ, която ражда нови неподозирани прилики и съвпадения.

Както виждаме, своеобразните „съкратени“ срокове и напрегнати темпове на развитие в балканския духовен меридиан ни дават възможност да проследим твърде своеобразни взаимоотношения между трагично и комично. Но тук има и нещо друго. Врастването и вътрешното сцепление между новия буржоазен жизнен ред и старата патриархалност, неочакваното преминаване от едната към другия дават неподозирани форми на трагично и комично. И патриархалността, като източник на една „деактуализирана“ трагедия, и новият жизнен ред, като клоняща към една голяма гротеска обществена действителност, по своеобразен начин се обогатяват, отсенят, взаимно проникват. Оказа се, от една страна, че гротеската може да бъде характерна и за патриархалността и, от друга, че новият жизнен ред задълбочава трагедията на патриархалността, защото я превръща в един нов вид трагедия — от трагедия на добродетелта, която трябва да умре заедно с един изчерпан исторически жизнен ред, в трагедия на добродетелта, която трябва да живее в един безнравствен обществен ред. И заедно с това пролича, че и патриархалността привнася гротескно-пародийни елементи в общата картина на тоя жизнен ред. Защото като неин твърде близък приемник той „взема назаем“ от нея цялата ѝ примитивност, недоразвитост, наивност, фамилиарност, добродушна безпардонност и оголва много откровено своята хищническа физиономия. Това го прави смешен, гротескно-комичен, фарсово-колоритен. „Рицарите“ на първоначалното натрупване, първите хора на „размаха и делото“ у нас, ония, които трябваше да вършат гигантски дела и чудовищни спекулации, издигайки се над всички морални и обществени норми, бяха родни синове на Иван Аспазиевич Дормидолски и на Митрофан Дакито, на приснопаметния списател Иванчо Йотата и на безобидния хамелеон хаджи Смион, т. е. излюпиха се от същия психологически тип, който в трогателно наивна форма носеше смешното на стария патриархален свят...

И така балканските литератури от тоя период ни поднасят разнообразни преходи от трагично към гротескно-комедийно. В тях като в малка естетическа лаборатория може да се наблюдават всички нюанси на тоя сложен спектър в тяхното бързо движение от една към друга крайност. От трагичното отчаяние до гротескно-сатиричното изобличение, от чувството на трагична резигнация пред една умираща действителност до сатиричната глума над един нов и неприемлив начин на живот — това е своеобразният път на балканските литератури през тоя период. Това е пътят от пълния със сподавен трагизъм граждански протест до сатирико-хумористичното изобличение, от трагедията (на старата умираща патриархалност) до сатирата (на новия начин на живот). Минал през чистилището на трагедията, същият тоя балкански жизнен материал се оказа изключително благодарен за сатирико-хумористично отразяване именно поради бързите темпове, с които се разгъваше. В тия форми на нов обществен живот, в тия непознати обществено-психологически комплекси, в тия социално-битови и психологически състояния сатирата намери бързо и леко своята лакома плячка. Работата бе в това, че на Балканите се бе създала типична комедийна ситуация; там се извършваха и социално-психологически процеси, вътрешнологическият модел на които определено съвпадаше с оня естетически механизъм, чрез който се осъществява комичното.

Чернишевски казваше, че в основата на иронията лежи неочакваното сближаване на две далечни понятия. С не по-малко основание това може

да се каже обаче и за по-голяма част от останалите форми на сатирична типизация. *Бързата и неочаквана подмяна* на едно явление с друго, на същността с видимостта, преминаването на противоположностите една в друга, смяната на крайностите — играят съществена роля в хумористичното отражение на света. Върху тях е изникнала цяла хумористична стилистика, сложна система от стилни фигури и жанрови форми на хумора и сатирата — като травестията, бурлеската, смесването на понятия и лица и т. н. Всички те се характеризират *с неочакваност на промяната*, която сближава противоположни или далечни понятия. И ето че сега, при новите социални условия в буржоазния живот, се бе появил един неочакван, чисто икономически катализатор, придаващ особена интензивност на тоя тип процеси, катализатор, който с неподозирана сила стимулираше явленията, лежащи в основата на едно сатирико-хумористично виждане на света. Тоя катализатор бяха парите. Новият обществен ред навлезе в живота със силата на „всеобщия и универсален еквивалент" за размяна на всички и всякакви блага и ценности. Не случайно, анализирайки един пасаж от Шекспировия „Тимон Атински", Маркс писа, че „божествената сила на парите" е в „извращаването и смесването на всички природни човешки качества, побратимяването на невъзможностите. Тъй като парите в качеството си на съществуващо и действуващо понятие за стойността смесват и обменят всички неща, то те са всеобщо с м е с в а н е, р а з м я н а, т. е. те са превратен свят, смесване и промяна на всички природни човешки качества ... Парите са побратимяване на невъзможностите, те принуждават противоречията да се целуват."[1] Но тъкмо оттук започва теренът на хумора, вътрешната му същност, логическият му механизъм. Така че чрез парите, осъществявайки самата си същност, капитализмът извършва ежедневно и ежечасно в огромни мащаби същото онова „неочаквано и бързо сближаване на два предмета", принадлежащи към различни сфери, което Чернишевски поставяше в основата на остротата и иронията като главни елементи на сатирико-хумористичното виждане на света. Да, буржоазният ред носеше цял един нов свят на отношения и конфликти, особено подходящи за специфично комедийното отражение, една действителност, заредена отвътре с комични противоречия. Още с първите си стъпки новият жизнен ред предлагаше на комедиографа такъв хаос от отношения, такъв букет от размесвания, смесвания и подмени, извършващи се ежедневно и ежечасно в най-различни мащаби, такова невъобразимо стълпотворение от античовечни човешки отношения, както никой строй досега не бе правил това. И на балканската сатира предстоеше да отрази тоя свят. При това тя бе поставена в условия, специфични за нея, отличаващи я в много отношения от обстановката, в която бе възникнала класическата европейска сатира на XIX в. Тя трябваше да отрази обществена действителност, развиваща се твърде неравномерно и ускорено. Това правеше неустойчиви социалните типове, които тя щеше да осмее, и заедно с това — твърде фарсови, остри, динамични, типично комедийни процесите, които трябваше да пресъздаде. Онова, което в други страни се бе развило за столетия, тук се разразяваше за години. Наистина, капитализмът навсякъде бе дошъл с историческа неумолимост и безцеремонност. В Англия „овцете изядоха хората" със същата оная безскрупулност, с която сръб-

[1] Маркс — Енгелс за изкуството, София, 1951, стр. 56—57.

ските, румънски, гръцки и български замогващи се занаятчии разоряваха своите по-неконкурентоспособни колеги. Времето, когато Шекспир бе написал оня пасаж в своя „Тимон Атински", който даде повод за горното тълкуване на Маркс, е отдалечено от тая прочута фраза на Томас Мор с повече от един век. А Петко Славейков и Змай пишеха за всесилието на парите само едно десетилетие преди ония техни приемници, които щяха да се изправят пред целия ужас на нравствената трагедия, породена от „универсалния еквивалент" на човешки ценности.

За нас тук е най-важно да отбележим, че именно през 80-те и 90-те години на миналия век, когато се слагаха основите на реалистичната литература на редица южнославянски и балкански народи, в техните страни се бе създала ярка гротескно-комедийна ситуация, пъстър карнавален фарс на всички дотогавашни ценности, подмяна на ценности с техните противоположности, рязко превръщане на достойнства и добродетели в недостатъци и пороци. Тия промени разкриват само частица от вътрешната динамика на социално-психологическия процес, който формираше социалния климат и причудливата обществена атмосфера на ония години. Тук бе станала такава размяна на социални пластове, че тъкмо динамиката на тоя процес не можеше да не легне в основата на сатирико-хумористичната проза и драматургия на почти всички балкански литератури.

Тия процеси пронизват открай до край и редица характерни типове на балканските литератури, типове, които сме свикнали досега да виждаме само в битов или ограничен социален план. Сложната диалектика на една раздвижена, динамична действителност — действителност на прага на комедийния хаос — носи и образът на бай Ганьо. Социологичният механизъм на бай Ганьо — това е една крупна метаморфоза в духа на комедийно-гротескните превръщения на епохата, метаморфоза, при която националните добродетели се превръщат в социални пороци. И тук е дълбоката трагична подплата на тоя образ. Да, бай Ганьо носи едно трагедийно-комично превъплъщение, което при нови условия превръща в отрицателни черти стари ценни практически качества на нашия човек, натрупани усърдно през петвековното иго в самоотстояването му. Под магьосническата палка на новата действителност бързо пестеливостта се оказа скъперничество; трезвостта и житейската практичност — грубо сметкаджийство; добрата патриархална фамилиарност — просташка безпардонност; самостоятелността пред чуждото — неспособност да се оцени доброто у другите. Да, тук добродетели и пороци играят истински карнавален фарс. И той превръща едните в другите, защото сменя светкавично, като на сцена, сферата и обществената среда на тяхното проявление. Тук е и възелът, в който са сплетени по неповторим начин националното, социалното и общоисторическо начало у бай Ганьо. Да, той е национален тип, защото носи национални черти — само че превърнали се в своята противоположност. Той е и социален тип, защото е рожба на един социален прелом — бързото зараждане у нас на капитализма и периода на ускорено първоначално натрупване. Само в бурната ферментация на тия процеси бе възможна тая характерна метаморфоза на национални черти и качества. Не случайно нашата ранна марксическа критика сочеше Алековия герой като образ на първоначалния натрупвач в нашата литература. И най-после той е и общоисторическо явление, доколкото тия процеси, които са го породили, са характерни за всички страни, тръгнали по пътя

на същото обществено развитие. Но в тоя широк исторически план той е и общославянско явление, не само защото именно на Балканите ставаха споменатите процеси, но и защото тъкмо тук те бяха преди всичко среща и конфликт между две цивилизации, между две култури, между два начина на живот. А именно при такива срещи типове като бай Ганьо се открояват с особена острота.

Ако искаме да видим целия социално-психологически обем на тоя процес, който роди байганьовщината, достатъчно е само да надзърнем в новата ни следосвобожденска история. Там ще открием същите огромни метаморфози, превръщащи нещата в техните противоположности, чертите на човешкия характер в тяхното отрицание, гражданските добродетели в морални и социални пороци. Ние знаем силата, която превърна медвенското овчарче в апостол на народната свобода, или търновския юноша — в революционен поет и Ботев сподвижник. Но ние все още не можем да разкрием докрай оня социален механизъм, който накара бившия революционер да стане партизанствуващ ретроград или превърна автора на прочутата песен „Не щеме ний богатства, не щеме ний пари ...“ в създател на златния период на капиталистическото натрупване в България. Същият механизъм превърна и прочутия Пера Тодорович, пламенният привърженик на Светозар Маркович, народния трибун от 70-те години Пера Тодорович, в продажен вестникар, ренегат и царедворец — една от най-драматичните фигури в новата сръбска история ... Да, наистина, крайностите се допираха и противоположностите се целуваха под небето на Балканите.

*

Представянето на нещо за това, което не е, травестията (преобличането), подмяната на същността с видимостта — всичко това даде богат материал за една обемна сатирична типизация. Тая комедийна колизия, разбира се, не бе нова. Тя бе добре позната и на френската действителност от онова време, когато буржоазията нахлуваше в обществения живот и в артистичните салони, когато бившите цехови майстори женеха синовете си за аристократки, за да освежат уморената синя кръв на старите родове и да узаконят общественото си положение. Литературната история познава художествените резултати от една доста интензивна експлоатация на тая тема. Достатъчно е само да споменем „Буржоата-благородник“ на Молиер. Но у нас нейното разработване внесе някои нови моменти в художественото битие на мотива. И тук, разбира се, основен е контрастът между това, което представляват героите, и онова, за което се силят да се представят. Но сега на първо място изпъква контрастът между две поколения като обозначители на два различни начина на живот, нещо повече — като кръстопът на две различни цивилизации. Това е същият оня контраст, за който така находчиво говорят Бранислав Нушич и Иван Хаджийски. Това е противоречието между синовете, завършили в Петербург и Одеса, в Загреб и Прага, видели блясъка на един друг свят, без да могат да асимилират най-ценните му духовни постижения, и бащите, които ходят още с потури, мерят времето по турски сахат и живеят с „Многострадална Геновева“ или най-малко с драмите на Станчов и Живков. Може би ще бъде народническа сантименталност да кажем: това е среща между добрата стара целомъд-

рена и чиста патриархалност и грубата парвенюшина. Но сигурно няма да сгрешим, ако повторим, че тук се среща една стара етична култура с една неусвоена, „подправена", недоразвита на местна почва цивилизация. На тоя контраст е попаднал Алеко Константинов в „Пази, боже, сляпо да прогледне"; той занимава и Кирил Христов в редица негови сатири („Полковник Джамбазов" и др.); той е в основата на гнева и ненавистта срещу новоизлюпената туземна аристокрация на такива аристократи на духа като Пенчо Славейков, Петко Тодоров, д-р Кръстев, Боян Пенев; той не оставя на мира дори през 20-те години стария Нушич и го кара да създаде своя „Белград някога и сега" като своеобразен пандан на едноименната комедия на Стерия.

При художествената експлоатация на тоя чисто комедиен конфликт нашите балкански сатирици успяват да изтръгват все още от материала трагедийни тонове. В „Белград някога и сега" на Нушич срещата на две различни поколения е свързана не само с комедиен контраст, но и с нескрита носталгия по загиналата патриархалност. Значителен емоционално-трагедиен контраст носи тоя конфликт и в Алековия разказ „Пази, боже, сляпо да прогледне". Само чувството за мярка и спокойният тон на белетристична нарация, възприет от писателя, го спасяват да не стане сантиментален. В същност външно, по сюжетната си страна, „Пази, боже, сляпо да прогледне" се родее до известна степен със сантименталната ни белетристика от преди Освобождението. Сами по себе си събитията в разказа са доста „трогателни". И ако все пак той не е сантиментален, то е само защото авторът е успял да използува един сравнително нов и рядък за нашата белетристика от онова време похват, който го дистанцира от материала. Това именно придава общото р е а л и с т и ч н о звучение на повествуването при една с а н т и м е н т а л н а фабула. „Пази, боже, сляпо да прогледне" е един от немалкото примери за „хибридна" художествена структура в нашата литература, за съжителство на различни стилни елементи в рамките на една художествена цялост — естетически феномен, така характерен за нашите художествени условия, че може да се срещне дори в капитални творби на националната ни литература като „Под игото" например. Но това е вече тема за друг разговор. В случая по-важно е да отбележим, че и в произведения като горните забелязваме споменатия преход от трагедийна към комедийна трактовка на една нова колизия, типична със своята острота за нашите балкански условия, колизия между различни поколения, разкриваща морални бездни между разни начини на живот в условията на едно ускорено закъсняло развитие.

*

Цялото това своеобразие на балканския духовен климат наложи печата си и върху някои специфични черти от стилния облик на балканската сатира. Става дума за широкото развитие и самобитно творческо използуване, което можаха да намерят в нея някои повече или по-малко познати форми на сатирична типизация, като с а т и р и ч н о т о с а м о р а з о б л и ч е н и е и г е н е р а л и з а ц и я т а н а п о р о к а в н о р м а сред сатиричния свят на редица балкански писатели. Да вземем например сатиричното саморазобличение. Големите му възможности бяха открити и

използувани от Гогол, който пръв бе подхванал разработката на социално-психологически материал, в някои отношения сроден с оня, който щеше да ни поднесе по-късно нашата балканска действителност. И балканските комедиографи и белетристи (Нушич, Караджале, Вазов и др.) наследиха и доразработиха това изобразително средство. В тяхната стилистика то прилегна като родено тъкмо за тоя материал. Неговата „стилистична“ история е ярък пример за това, как формите и похватите на сатиричната типизация се развиват в самия художествен материал и усъвършенствуват художествено в работата над него. Подобни примери отнемат последния коз от ръцете на формализма, защото показват за сетен път своеобразната, но неповторима връзка между най-специфичните форми на художествено отражение и отразяваната действителност. Тоя „похват“ на художествена типизация можеше да възникне на базата на един определен социално-психологически тип. Това е оня характерен „модерен“ примитив (нека ми бъде позволен тоя необходим парадокс), който носи по неповторим начин социалната атмосфера на нашите географски ширини. Той е загубил всички добродетели на патриархалността и е запазил нейната сурова първичност, прямота, безцеремонна фамилиарност. Сега обаче при новите условия, по силата на същата социално-психологическа диалектика, за която стана вече дума, те са се превърнали от достойнства в недостатък. Най-ярък художествен синтез на тоя тип е нашият бай Ганьо. Но и преди да се роди Алековият безсмъртен герой, и след това, той оживя в различни нюанси, видян от различни аспекти в творчеството на Нушич, Караджале, Вазов, Ст. Сремац и др. Ето, това е например Нушичевият Жика от „Съмнително лице“ — една типична балканска „гоголиада в две действия“ — с неговия прочут монолог пред търговеца Миладин. Той е така безцеремонно искрен и убеден в своето всесилие и правота на бюрократ, че не се свени направо да говори за своя произвол. Или да вземем неговия събрат от същата комедия Йеротие Пантич, който, предвкусвайки сладостта от бъдещата награда за залавянето на съмнителното лице, в една реплика направо разкрива и намеренията, и бакалския си характер: „Господин министре, във ваши ръце е моето повишение, в мои — вашето съмнително лице. Моля за бърза размяна!“ Не по-малко характерен в това отношение е и Фарфуриди от „Изгубеното писмо“ на Караджале, когато изповядва приятелски пред Брънзовенеску: „Аз отивам и по-далеч и казвам: предателство, предателство, ако го изискват интересите на партията, но да го знаем и ние!..“

Друг вариант на „саморазобличение“ представлява взаимното „одумване“ на двама караџи се герои, всеки от които казва истината за другия, предизвиквайки го да разкрива и неговите „тайни“. Да припомним макар само, пак у Нушич, сцената на скарването между Еврем Протич и Йовица Йеркович от „Народен представител“. Тия взаимни разобличения и саморазобличения са неделима част от истинското съдържание на сюжета „как се скараха Х с У“. Това е една характерна психологическа ситуация, която се създава при развитието на тоя мотив. Използуването ѝ у различни писатели и в разни случаи за саморазобличение не е еднакво. Различна е тя в Гоголевия „Ревизор“ (когато се карат и вечно спорят помежду си Бобчински и Добчински) или в разпрата между Иван Иванович и Иван Никифорович. Едно значение има тя у Вазов, когато

влизат в люта разпра Митрофан и Дормидолски и друго — у Любен Каравелов, при дядо Либен и Хаджи Генчо. По-друго е нейното използуване у Нушич. Но независимо дали разкрива духовната пустота и малоценност под небето на един изостанал край, където времето сякаш е спряло, или подчертава дребните и едрите пороци, които новият живот култивира в същите тия примитиви — във всички случаи това е една сполучлива форма за твърде пряка характеристика и саморазкриване на героя. Нейното широко използуване в балканската комедия например, както ще видим по-сетне, е резултат на някои нейни характерни особености и вътрешноструктурни черти и на първо място — на склонността ѝ да обхваща колкото се може по-широк социален материал, съкращавайки времето, необходимо за постепенно и последователно разкриване на комедийния характер. При тоя „драматургичен цайтнот", в който се оказва комедийният характер, саморазобличението идва като най-подходяща форма за сценично най-пестеливото му разкриване. Тая особеност на балканската комедия, връзката ѝ с балканския живот най-добре е почувствувал и отразил Нушич, изхождайки от собствения си опит. В края на цитираната по-горе негова мисъл, говорейки за хаоса в обществения живот и за липсата на континуитет между поколенията, той завършва: „И в тоя хаос, в тоя водовъртеж, в това неудържимо течение, в тая смесица на времена и епохи можех ли аз да се спирам при отделната единица, можех ли да анализирам личности и хора или трябваше да хвърля един общ поглед върху събитията. Също така както в една голяма битка наблюдателят не може да види отделните единици, а вижда само общата маса и нейните движения, така и аз можах да забележа и внеса в комедиите си само големите и общи явления."

Тук се сблъскваме с един факт, твърде важен за проблема, който ни занимава: онези черти на балканската сатира, които я очертават като ярко изразено регионално художествено явление, не са еднакво изразени в отделните балкански литератури. Така например саморазобличението като нейно характерно изразно средство не е разпространено в еднаква степен във всичките балкански литератури. Най-характерно е то за славянския компонент на балканския литературен комплекс — особено за българската и сръбската сатира, т. е. за ония литератури, които са се развивали под значително влияние на Гоголевата сатирична традиция. Тоя похват на разобличение очевидно е ярка багра от сатиричната палитра на големия руски писател, възприета като самородна балканска находка от нашите южнославянски сатирици, доразработена и по новому използувана от тях. Значително по-малка роля играе тая форма на сатирична типизация в гръцката и румънската сатира, които са се развили в тесен творчески контакт не само с руската, но и с френската литература. Това идва да ни напомни още веднъж за условността на понятието балканска сатира и за твърде хетерогенния характер на балканския литературен комплекс.

В тясна връзка със саморазобличението и в пряка зависимост от него се развива и друга една, вече много по-обемна форма на сатирична типизация — генерализацията на порока като норма в комедийно-гротескния свят на балканските и особено на южнославянските сатирици. Това е оная форма на обемна сатирична типизация, която се получава чрез вътрешнологическа инверсия на нормално и не-

нормално, на логично и алогично, на порок и добродетел. При нея за моралното, за порока започва да се говори като за нещо съвсем обикновено, естествено, нормално. Първите прояви на общественото явление, което породи тая инверсия, бе почувствувал и темпераментно отбелязал още Ботев в „Борба“ — „Свестните у нас считат за луди, глупецът вредом всеки почита“. Но откриването на специфични форми за обемна художествена типизация при отразяването на тоя процес балканската сатира намери по-късно. Тая форма на художествена типизация тук има съвсем конкретна своя история и художествен генезис, тясно свързани с балканските духовни условия на развитие. Тя можеше да се появи и да придобие такава сатирико-художествена изразителност само върху социално-психологически терен, населяван от оня характерен балкански тип, който се бе научил при новите жизнени условия да смесва патриархалната фамилиарност с цинична безпардонност. Защото ако патриархалната наивност бе психологическата предпоставка на саморазобличението, сега бе необходимо тя да се превърне в цинична откровеност, за да се премине от саморазобличение към генерализацията на порока в норма. Ако преди героите наивно „се изпускаха“ да кажат истината за отделни свои безобразия, сега те спокойно си позволяват да говорят за онова, което от гледище на всяка нормална етика изглежда ненормално, като за нещо съвсем естествено, а следователно и етично. Възможно е тия герои да бъдат като бай Ганьо духовни примитиви, които могат „всичко да си позволяват“, защото никога не са имали никакви морални критерии; в собствените им очи техните постъпки са съвсем нормални, просто защото са техни. Към тоя род герои се отнасят и бюрократи като споменатия Нушичев Жика. За тях всичко е позволено, защото са всесилни, а след като могат да сторят всичко, каквото желаят, защо да не поговорят за него със сладкодумна балканска словоохотливост. Това накрая може да са и такива типове като героите от късните Нушичеви комедии („Мистър Долар“ и „Покойник“), за които злото е осъзната необходимост и закон на света.

Тая форма на типизация създаде и сложни сатирични типове, които обединяват в себе си субектна и обектна на критиката, герои, които са едновременно и предмет на изобличение, и резоньор на автора. Такъв е например Абдулрахман паша в „Книга на българския народ“ на Михайловски. Тук апологията на порока и злото се обяснява и „оправдава“ с неговата предвечност и неотменност. Но именно това възвеждане на порока в норма в същност се оказва най-безмилостното му разобличаване. Цялата „Книга за българския народ“ е едно „обяснение“ на социално-психологическия механизъм, чрез който порокът се превръща в норма.

В различна степен тая форма на типизация се среща използувана и у редица други балкански сатирици. Тя е твърде сродна и близка с оня характерен за Доманович и широко използуван от него (особено в „Клеймо“ и „Страдия“) „похват“, който Богдан Попович вярно окачествяваше като стилен механизъм, чрез който „известна непочтена или абсурдна постъпка се представя като нещо честно и разумно и започва да се говори за нея с пълна сериозност и дълбока убеденост съвсем похвално, както подобава да се говори само за добри неща“[1].

[1] Srpska književna kritika, Beograd, 1958, стр. 58.

*

Своеобразната балканска действителност имаше какво да даде и на балканската комедия. В края на миналия и началото на тоя век в редица балкански страни се създаде комедия, която, макар и условно, може да бъде наречена балканска преди всичко затова, защото в основата ѝ легна оня неповторим балкански тип, съчетаващ патриархалната фамилиарност с буржоазна безскрупулност. Един от първите комедийни образи на тоя тип бе несъмнено Глишичевият Вуле Пупавац (от „Измама"); най-яркото му превъплъщение — Алековият бай Ганьо; последният литературен мохикан на тоя породист род — госпожа министершата Живка Попович. Всички те съчетават по своеобразен начин ориенталската примитивност с европейското буржоазно хищничество, патриархално добродушие и фамилиарност с буржоазна безскрупулност. До тях се нареждат редица образи на други писатели, като Вукадин на Стефан Сремац и др.

Но въпреки че в основата на балканската комедия се оказа един определен художествен тип, тя най-малко може да бъде наречена комедия на характерите. За това има много причини. Тоя многолик бит, без който тя би била невъзможна, можеше да бъде предмет преди всичко на една комедия на нравите. Защото той е на първо място източник и символ на едно социално-психологическо състояние, на една масова обществена психоза и много по-малко — на някаква страст, на някакъв индивидуален или общочовешки порочен стремеж. С тия особености на своя главен психологически тип балканската комедия можеше да остане в рамките на комедията на нравите. Въпреки това най-добрите представители на балканската сатира съумяха да се издигнат до общочовешко значимото, преодолявайки регионалното и временното. Това сториха например Алеко Константинов в своя „Бай Ганьо" и Нушич в „Госпожа Министершата".

Но какъв бе в това отношение пътят на балканската комедия и какво ново донесе тя в сравнение с опита на дотогавашния европейски театър? В комедията на характера комичният герой претърпява комично крушение по вина на собствения си характер, сгромолясва се под бремето на собствените си недостатъци и пороци. Молиеровият Тартюф се саморазкрива като завършен характер докрай и се проваля като интригант, сюжетно погледнато затова, защото освен всичко друго при последна сметка се оказва и сладострастник, което дава възможност на Оргон да „прогледне" и се увери в неговото лицемерие. Той сам си е виновен за своето крушение, защото е разкрил докрай своя характер. Той, така да се каже, се саморазобличава, но това саморазобличение е цял процес. За разлика от саморазобличението в комедиите на балканските сатирици тук то се извършва в продължение на цялото действие, покрива се със завършването и закръгляването на цялостния характер и фактически представлява съдържание на комедията. При нашите автори, както вече стана дума, саморазобличението е нещо съвсем друго — не трябва да чакаме края на пиесата, за да го получим заедно с един завършен характер-тип. Балканските комедиографи ни го поднасят още в началото и на всеки завой на комедийното действие. Очевидно тук крайна цел няма да бъде саморазкриването на един характер, разобличаването му: то е само средство. Тук характерът се разкрива спонтанно и непо-

средно в постоянно „признаване“ нарушението на обществените принципи като нещо естествено. Тук саморазобличението не е свързано с постепенно драматургично разкриване на един завършен характер. В това е и една от новостите, които балканската комедиография внесе в комедията, като разработи тоя твърде стар комедиен похват, използувайки своята родна регионална атмосфера и опирайки се на Гогол. Това отне на балканските комедиографи много от възможността да се изявят като художници-психолози. Но тая особеност, както вече споменахме, даде и своеобразен облик на делото им.

Те са далеч от оня тип комедия, който французите наричаха haute comédie. Но комедийният типаж, който те създадоха, разкрива не по-малки художествени възможности, защото открива рамките на комедията за включването на по-широк социален материал. Haute comédie, комедията на характера, по принцип е затворена. Тя се изчерпва със саморазкриването на един характер. „Досега в комедията характерът е бил главното, а общественото положение — спомагателното — писа през 1757 г. Дидро в своите Беседи за „Незаконородения син“. Преди цялата интрига се извличаше от характера.“[1] Не ще и дума, че в тоя процес могат да се постигнат големи и неподозирани психологически и социални дълбочини. Но пътят към тях минава през един човешки характер-тип. Това знаеха още съвременниците на Шекспир и Молиер — най-големите майстори на комедията на характера. И все пак по структурата си комедията на характера бе твърде строга и затворена. Затова пък тоя своеобразен хибрид от комедия на положението и комедия на нравите, който се оформяше на Балканите, даде широки възможности за п р я к о включване на богат социален материал в драматичното действие. Героите на балканската комедия не рухват под бремето на собствения си характер. Тях ги помитат непрестанно налитащите вълни на постоянно сменящи се събития и ситуации. Казано с езика на старата класическа теория на драмата, те стават „жертва на интригата“. Но в начина, по който се сплитат и разплитат възлите на тая интрига, се разкрива много от диалектиката на това общество.

И наистина, ако хвърлим общ поглед върху комедиографията на Нушич, Караджале, Вазов, не е трудно да забележим, че тук владее повече духът на едно време, отколкото законът на един или друг човешки характер, както е в haute comédie. Нушичевият Йеврем от „Народен представител“ например е глупав и тъповат простак. Но от това не зависи особено развитието на действието, нито комичният крах, който той преживява накрая. Защото в същност вместо него действуват такива представители на властта като Срета, Секулич. Той става жертва на сложните машинации на различни сили в средата, където живее. В тия машинации се включват като противодействуваща сила и дъщеря му, и бъдещият му зет. Така провинциалният сръбски търговец Йеврем Прокич бива заплетен в мрежата на една безскрупулна действителност, на която сам е искал да се опре. Кацавенку от „Изгубеното писмо“ на Караджале също доживява крушения на кариеристичните си домогвания, далеч не по вина на собствения си характер. И Нушичевият Живота Цвиович от „Д-р“ претърпява крах на бащинските си амбиции, без да има някаква

[1] Вж. За красотата и изкуството, София, 1966, стр. 143.

вина за това. Той просто е искал да се опре на законите на живота около себе си, за да постигне нещо повече за децата си. Пък и ония, които побеждават във всички тия комедии, с нищо не са по-добри от тези отрицателни и злополучни герои. Значи не в характерите е въпросът. Оставайки си индивидуални образи, всички тия герои са дадени в общия си стремеж към една обща цел, а това ги сближава, откроява еднаквите им черти, които идват от духа на времето. Това изменя в известен смисъл и принципите на структурата на самата комедия, и комедийния образ. Първо, то дава много по-малко възможности за вдълбочаване в индивидуалния характер и отваря вратите на богат социален материал, неминал изцяло през развитието на една психология, през ритмичното сценично разгръщане на един характер. Тая структурна особеност на балканската комедия в същност отразява по своеобразен начин една обща тенденция на европейската комедия от по-ново време — стремежът и необходимостта да се включи в рамките на действието колкото се може повече социален материал. Тая тенденция може да се забележи в зачатъчен вид още във френската комедия от XVIII в. Срещаме я например у Реняр, където битовият материал и сюжетът живеят все още отделено, стремейки се да се слеят в едно сценично цяло. Нея, мисля, пръв е забелязал и провъзгласил като закон на новата драма Дидро, който в своите Беседи за „Незаконородения син" писа: „В същност на сцената трябва да се поставят не характерите, а обществените положения. Досега комедийният характер е бил главното, а общественото положение — спомагателното. Днес трябва общественото положение да стане главното, а характерът да бъде само спомагателен. Преди цялата интрига се извличаше от характера. Общо взето, търсеха се обстоятелства, които да го изтъкнат, и тези обстоятелства се свързваха. Общественото положение, произтичащите от него задължения, предимства, затруднения трябва да станат основа на произведението." И по-нататък: „Трябва ... обществените положения да заменят характерите във всички жанрове."

Тоя характерен за европейската комедия процес в балканската комедиография от разглеждания период взе много ярки форми, представи се в „сгъстен" вид. Това го прави не само по-ясен, но и ни дава основание да обозначим с него една характерна особеност на балканския комедиен жанр.

Тъкмо тая обща тенденция на европейската комедия от XVIII в. балканската комедиография успя да подхване и оползотвори, откривайки нови и неподозирани възможности в старата комедия на действието, влагайки определено социално съдържание във фарсовите и бурни темпове на старата комедия на положението, преосмисляйки ги чрез едно актуално комедийно мислене. Ако при комедията на характера целта бе разгъването на един характер, за да се разкрият вечни психологически качества, тук тя е в разплитането на сложна верига от събития, за да се оголи веднага и непосредно механизмът на един жизнен ред. Така балканската комедия според нуждите и материала си използува и преработи някои съществени възможности на комедията на положението. Тя съумя да преоцени и осмисли по своему фарсовата острота на комедията на положението, вливайки в старите й жили свежа кръв от новото време. За това допринесоха в различна степен комедиографи като Караджале, Нушич, Вазов, Ст. Л. Костов и др. Тъкмо в техните произведения харак-

терната за един класически комедиен жанр фарсовост на действието неочаквано започна да придобива характер на своеобразен сценичен символ, на художествен намек за същия оня хаос в човешките отношения, критерий и ценности, с който капитализмът бе влязъл в балканския живот и под знака на който продължаваше своето трескаво и неравномерно развитие. От сюжет, от тема тоя хаос се бе трансформирал в стилен елемент. Това може да се почувствува особено в късните комедии на най-значителните балкански комедиографи. Да припомним само края на „Големанов" или „Златната мина", когато и двамата главни герои, нарушавайки рязко битово-сюжетната конвенционалност на действието, неочаквано, макар и за кратко, изпадат в бяс, в умопомрачение като краен израз на абсурда, алогичността и хаоса в околния живот, същия тоя абсурд, на който сами искат да се опрат, за да победят. Това особено личи при Нушич най-вече към края на творчеството му. Именно тогава, в дълбочината на целия изминат творчески път на големия комедиограф, ясно проличава, че бурният „сценичен хаос" в неговите комедии има характер на своеобразна комедийна атмосфера, прерастваща в една твърде широка и обемна сатирична хипербола, в която писателят обобщава характерни черти от заобикалящата го действителност и изразява своето отношение към нея. Ето например края на второто действие на „Д-р". Тук Нушич е устроил „сценична среща" на редица персонажи, събрал е на сцената почти всички герои. И всички те се срещат, за да заплетат още повече действието, изпадайки в смешно абсурдни и объркани отношения. Всеки от тях идва на сцената със своята абсурдна същност, привнасяйки в действието нещо от алогичната заплетеност на човешките отношения в самия живот. Професор Райсер например „носи" абсурдността и обществената ненужност на своята „наука". Чул, че се произнася името на Гьоте, той съвсем неочаквано скача и като автомат в една ярко гротескна сцена произнася цяла лекция за големия немски поет. Не по-малко характерни в това отношение са и двете почтени дами от приют № 9. Те идват със смешната абсурдност на своята задача не само за да налеят още две капки масло в огъня на комичния пожар, който бушува на сцената, но и за да внесат нещо от абсурда, лицемерието и лъжехуманизма на оня свят, като смешен намек за който се мяркат постоянно в пиесата. Не е трудно да се забележи, че същият широко обобщаващ смисъл прозира и зад сюжетните смесвания и фарсови ситуации в „Госпожа Министерша". Стремежът на главната героиня да смени зетя си, стремеж, противоречащ на елементарната човешка логика, абсурден и безнравствен сам по себе си, води до редица направо фарсови положения. Но тъкмо в тяхната абсурдност се оглежда светът на Живка Попович и дори обществото, което го е породило. Без сами да имат някакво конкретно идейно значение, в хаоса на цялото действие тия сцени идват като израз на оня смехотворен абсурд, който заобикаля Нушичевата героиня.

Иначе балканската комедия използува широко художествения опит на руската, предимно гоголевска комедиография и на европейската комедийна традиция. У нея, както и в европейската комедия от аналогичния период в развитието на различните европейски литератури, основа на действието най-често е комедийна борба за материални блага и власт. Един от главните моменти на интригата е измамата. В това отношение

е характерно дори името на една от първите балкански комедии от този род: „Измама“ („Подвала“, 1885) от М. Глишич.

В структурата на класическата комедия много често акцентуването на идеята се осъществява чрез повтаряне в различни варианти на един и същ комплекс от събития. Те като музикален мотив носят главната тема. Още Бергсон в своя „Смях“ отбеляза (тълкувайки тоя факт в съответствие с основната си идеалистическа концепция), че в „Жорж Данден“ на Молиер три пъти се повтаря едно и също събитие: Жорж Данден получава и в трите действия доста осезателни доказателства за изневярата на жена си, и в трите случая е принуден да се откаже от онова, което виждат очите му. Както отбелязва Волкенщейн, всеки един от тия три повтарящи се комплекси се явява по веднъж във всяко действие.[1] В балканската комедия повтарящият се комплекс от събития, който носи мотива на произведението, най-често е свързан с една измама, чиято цел е грубо придобиване на власт и блага (докато измамата на Жорж Данден засяга „честта“ на семейството, самочувствието му на човек). В „Народен представител“ Йеврем измамва Йовица Йерковић още в първо действие, за да бъде предложен за кандидат на партията им; във второ действие самият Йеврем бива измамен от Срета; в трето действие пак Йеврем става жертва на хитростта на дъщеря си и бъдещия си зет. Много по-отчетлива е тая линия например в „Пред влахернските врата“ на Антон Страшимиров. Тук предмет на преследване и „двигател на действието“ е една полица, която минава от ръка в ръка. Отначало младоженката и зетят измамват бащата грък, за да получат от него крупна сума; веднага след това баща и дъщеря изнудват зетя, за да им върне парите; после дъщерята изнудва баща си и получава отново желаната полица; и накрая зетят, български офицер, принуждава хитрата си жена гъркиня сама да му върне изнудените пари. Тук всеки мами всекиго. Особено характерен в това отношение е краят на „Изгубеното писмо“ на Караджале. След като се мамят и изнудват чрез едно писмо, накрая героите се убеждават, че усилията им са били напразни: цел на тяхната комедийна борба, свързана с едно компрометиращо любовно писмо, е кой да бъде издигнат като кандидат за депутат. А се оказва, че „отгоре“, от централата са им „спуснали“ готов кандидат, без да ги е еня за техните местни амбиции и борби. Но ето че съвсем накрая и съвсем неочаквано става ясно, че и тоя кандидат — един вдетинен старец — изнудил министъра също чрез хванато любовно писмо. Така веригата се затваря. Комплексът от събития се повтаря във всяко действие и особено се акцентува на края, който идва като поанта. Така събитията изведнъж придобиват дълбочина и релефност, обобщението идва колкото силно, толкова и неочаквано. Епизодичното, смешното неочаквано става типично. Ненормалното се превръща в норма.

*

С това, разбира се, типологическите сходства, които ни предлага литературният живот на балканските народи, далеч не свършват. Заедно с явленията на регионалната типологична близост, за които стана вече дума, срещаме и редица прилики и „общности“, които имат спорадичен харак-

[1] Волкенщейн, Драматургия, Москва, 1934, стр. 49.

тер и може би за това са извънредно любопитни като литературни факти. При тяхното разглеждане по необходимост трябва да излезем извън рамките на сатирата и да привлечем по-разнообразен материал. Защото става дума за онези неочаквани приближавания на две съвсем самостоятелни творчески индивидуалности (често пъти с твърде различни натюрели) при решаването на сродни проблеми при сходни условия. И до ден днешен си остава недооценена като типично балканско явление колоритната фигура на Панаит Истрати — тоя „балкански Горки", както го бе нарекъл Ромен Ролан. В неговите повести има много от атмосферата на нашите географски ширини и той ни кара, четейки го, да мислим за ред негови балкански събратя — от Борисав Станкович до Петко Тодоров и Йордан Йовков. Нещо общо може да се почувствува и между „Вечери в Антимовския хан" на Йовков и „В хана на Анкуца" на Садовяну. И то идва от общия духовен климат и от своеобразното светоусещане на хората от тия краища. Общността на атмосфера, светоусещане и исторически материал често поражда неподозирани аналогии между различни творци. Всички те ни водят понякога към неподозирани вътрешни сродства между такива различни художници, като например Йовков и Иво Андрич. Бъдещият изследовател на Андрич и Талев например ще намери още по-неочаквани прилики и съвпадения помежду им.

Ако тоя род аналогии и сходства, макар и да се нуждаят от значително по-подробно изследване, могат да се обяснят чрез общия дух на балканския духовен комплекс, то много по-трудно за обяснение си остават някои случайни съвпадения, които на пръв поглед се дължат на конкретни връзки между различни балкански писатели. Именно тяхното изследване ни уверява в ограничеността на контактния принцип на изследване и за сетен път идва да ни докаже несамостоятелността му като метод, негоден да бъде използуван извън рамките на една широка типологична концепция. Заслужава например особено внимание неизследваният и неизвестен досега факт на едно литературно съвпадение. Оказва се, че „Приказка за стълбата" на Смирненски (публикувана в 1923 г.) и „Сънят на министъра" от Радое Домановић (публикуван в 1902 г.[1]) имат една и съща сюжетна схема. И двете произведения разказват за обществен успех, който се изкупва с човешко падение, за човекоубийственото господство на силите на обществото над човека. И двата разказа са разработени във фантастично-приказен план — с всяко издигане в обществото героят автоматично губи нещо от себе си. При Домановић замисълът е осъществен чрез условността на съня, у Смирненски е избран направо приказен вариант. При нашия автор темата е разгъната по-плавно и симетрично. У Домановић реализацията е по-непосредна. Произведението носи белезите на непретенциозен обобщителен фейлетон. Смирненски е търсил и постигнал значителна художествена внушителност. В неговото творчество „Приказка за стълбата" заема значително по-важно място в сравнение с това, което има „Сънят на министъра" в сатирата на Домановић. Опитите ни да установим известен контакт на автора на „Приказка за стълбата" с големия сръбски сатирик не дават определени резултати. Макар и да не е изключено, малко е вероятно двадесет и пет годишният Смирненски да е познавал Домановић. Отделни преводи на големия сръбски сатирик за пръв

[1] Вж. Р. Домановић, Сан једног министра. Сабрана дела, 1964, т. II, стр. 342.

път се явяват у нас още в 1906 г., но по-отблизо нашият читател се запознава с него едва в 1957 г., когато излизат на български негови избрани произведения. В такива случаи може да се предположи един общ източник, трето произведение, разработващо тая тема, познато и на двамата. Но именно тук проличава честата абсурдност на категоричния въпрос за авторския приоритет, на задължителността на проблема за конкретната връзка. Защото именно при тия двама писатели е най-вероятно тоя сюжет да е възникнал съвсем самостоятелно. Днес съвременната карикатура ни предлага едно неподозирано интересно преоткриване на същия тоя сюжет вече със средствата на графиката. Тук той се ражда съвсем като нов в рисунки с образи на хора, които носят вместо уши долари, вместо очи ордени, вместо уста банкноти. От тоя род са например и карикатурите на големия американски карикатурист Сол Стайнберг, който ни представя фигури с отпечатък от полец вместо лице. Тоя пример идва не само за да покаже сложната съдба, многобройните раждания и прераждания на един сюжет в художественото мислене на една епоха, но и за да ни обърне внимание, че двама наши писатели са намерили доста отдавна и използували (всеки по своему) една интересна сюжетна схема, която в остър ракурс хваща много от болезнените явления и на съвременния свят. Така един очевидно романтичен мотив получава съвсем конкретна и близка реализация от двама балкански автори, отразяващи по своеобразен начин отчуждението на човека в буржоазния живот.

*

Не би било безинтересно да видим тъкмо в тая обща типологическа рамка как изглеждат някои конкретни връзки и контактни отношения между близки писатели при търсенията им на общи балкански типове или в сходните им резултати в областта на сатирата.

Характерен материал в това отношение ни предлагат две литературни съотношения: Ст. Л. Костов — Нушич и Алеко Константинов — Нушич.

Интересът на нашия голям комедиограф Ст. Л. Костов към неговия сръбски колега и събрат Бранислав Нушич датира още от времето на първите литературни стъпки на автора на „Големанов". Той продължава през целия му живот и е подхранван от личните връзки между двамата писатели. Литературно Костов се запознава по-рано с Нушич и го превежда. Имаме всички основания да предполагаме, че той е разбрал твърде добре и оценил по достойнство неговото творчество. Трудно може обаче да бъде посочено известно конкретно влияние от страна на единия върху другия. Един сравнителен анализ показва значителна тематична близост между техните комедии. Писатели с остро социално чувство, Костов и Нушич кръжат в един много близък, почти общ кръг на проблеми и свят на социални типове, които действителността в двете близки южнославянски страни им предлага. Темата за политическото хамелеонство, за партийните котерийни борби, за пошловатата търговия с любовта и брака, промените, които новите буржоазни отношения внасят в психологията, живота и бита на хората — всичко това са теми, общи за творчеството на двамата писатели. Алчността за пари и власт, пречупена през различни образи, дадена в разни психологически аспекти, показана в действие сред различни среди, е често главен двигател на героите и основна характерна

черта в психологията им. И тук вече виждаме как типологическата почва постепенно стеснява, изтласква и прави второстепенен проблема за контактната връзка. Защото и тук постепенно идваме до прилики, чиято основа е в общия социален типаж на двамата писатели. Тя е източник и на общи сценични конструкции, на сходни диспозиции, по които са построени някои от комедиите им. По-голямата част от тях следват една обща сюжетна схема: героите се борят за постигане на своите користни цели, но на върха на усилията си, когато са близо до успеха или вече са го достигнали, претърпяват комично крушение на намеренията си. Така например Гунчеви от „Чл. 223“ след дълга борба и безкрайни машинации, когато мислят, че вече са изиграли Бубаров и адвоката му, трябва да се откажат от мечтите си. По същия начин пропадат и плановете на Хаджиев от „Златната мина“ или надеждите на селяните от „Вражалец“ на Костов. Същият главоломен неуспех претърпяват и намеренията на Живота Цвийович от „Д-р“ на Нушич или на Еротие Прокич от „Съмнително лице“. Най-ярко линията на тоя сюжетен механизъм, при който настъпващият накрая крах идва като сценична поанта, е проведена в „Големанов“ и „Госпожа Министерша“. Между двете комедии има много общи неща, които позволяват да се говори за тематично-сюжетна връзка помежду им. Но има и доста различия: докато Нушичевата комедия е преди всичко и главно осмиване парвенющината на дребните съществувания, „Големанов“ на Костов е насочен срещу по-едри хищници. В тоя смисъл „Големанов“ се родее повече с Нушичевия „Д-р“, докато „Госпожа Министерша“ по съдържание е по-близка до такива комедии на Костов като „Златната мина“ и „Чл. 223“. Вярно е обаче, че и Големанов, и Живота Цвийович на Нушич носят ред парвенюшки черти, които ги сближават и с Живка Попович от „Госпожа Министерша“. От друга страна, не е трудно да се открие известна прилика и между „Д-р“ и „Големанов“. Живота и Големанов имат ред общи черти и дори изпадат в приблизително еднакви сценични положения.

Както се вижда, близостта на материала и на обществената действителност, общността на целите на двамата писатели поражда сходни типове и еднакви положения в комедиите им. Поради обстоятелството, че те са се познавали лично и творчески, тук ние сме принудени да вземем пред вид възможността и за известна контактна връзка. Тоя въпрос обаче не ни отвежда много далеч. Най-грижливият сравнителен анализ не би могъл да даде повече от един паралел като горния. Комедиите и на двамата автори съдържат доста общи сюжетно-тематични черти, за да спрат вниманието на литературния историк за една съпоставка и същевременно — дават твърде малко основание да се правят категорични и определени констатации за конкретно литературно въздействие. В случая с „Големанов“ и „Госпожа Министерша“, където има и по-голямо сюжетно-тематична близост, Костовата комедия предшествува Нушичевата. При все това твърде педантично би било да се търси конкретно влияние от страна на единия писател върху другия. Не е безинтересно да се отбележи, че покрай множеството прилики в творческия им натюрел комедиите им разкриват и съществени различия в техния комедиен почерк. Нушич например е по-голям майстор на сценичната интрига. Действието в неговите комедии е винаги по-заплетено, развива се по-бурно. У Костов сценичната интрига е сравнително по-проста. Затова пък той

се стреми, общо взето, към по-категорична оценка на делата на героите си. Изобщо случаят Костов—Нушич е показателен пример за това, как двама писатели с близък творчески метод, обществени позиции и натюрел, поставени при сродни условия, изправени при еднакви проблеми, стигат до аналогични художествени и идейни резултати. И много от тия общи условия са кристализирали, превъплътени, персонифицирани в ония характерни балкански типове, за които вече стана дума и които са залегнали до голяма степен и в творчеството на Нушич и Костов.

В тоя ред от мисли немалък интерес представлява за нас и съотношението на Алеко Константинов — Нушич.

При оформяне замисълът на Нушичевото „Околосветско пътешествие", отбелязва съвременната югославска литературна история, освен немия филм известна роля е играл и Алековият „Бай Ганьо". „Живият, релефно духовит, живописен портрет на бай Ганьо е бил твърде привлекателен като един сполучлив тип на суровия балкански човек."[1] Твърде интересно би било да установим какво по-точно е намирал в „Бай Ганьо" тогавашният сръбски читател и с какво е привлякъл вниманието на Нушич.[2] В годините на борбата срещу крал Александровата дворцова диктатура образът на кристално чистия и безкористен общественик и демократ Алеко Константинов очевидно е правел силно впечатление на широките кръгове на сръбската интелигенция. През 1907 г. по случай десетгодишнината от Алековата смърт „Српски књижевни гласник" печата рецензия от Миодраг Ибровац заедно с доктор Кръстевия литературен портрет на Алеко, в която дебело се подчертават именно тия страни от образа на Щастливеца.[3] Освен това самият образ на бай Ганьо, роден в социална среда, твърде сродна на сръбската, е бил близък и понятен на сръбски читател. Не случайно още след появата на първите фейлетони от „Бай Ганьо" в „Глас ослобођеног српства" името на Алековия герой става нарицателно и „започва всекидневно да се споменава в нашия ежедневен печат във връзка с нашите обществени и политически байганьовци", както пише един по-късен преводач на Алековата книга.[4] Сръбската действителност от онова време познаваше същите форми на живот и същите диви политически нрави, които бяха кристализирали в образа на незабравимия Алеков герой. Разбира се, създадени по различно време и с различни художествени цели, бай Ганьо на Алеко Константинов и Йованче Мицич на Нушич си приличат преди всичко по регионал колорит и по някои общи битови черти. Главната отлика между тях е в различната степен на художествена типизация, до която двамата писатели се домогват. Алеко, както вече стана дума, създава един художествен тип, в който националното, социалното и регионалното (балканското) се преплитат по своеобразен начин. Преследвайки също определени критически и граждански цели в „Околосветско пътешествие", при своя Йованче Мицич Нушич не си е поставил задача да излиза извън рамките на характерния, колоритен образ.

Несъмнено е обаче, че „Бай Ганьо" е направил впечатление на сръбския писател като висок образец на художествено и сатирично майсторство

---

[1] В. Глигорић, Бранислав Нушић, Београд, 1964, стр. 33.

[2] За шест-седем години „Бай Ганьо" претърпява две издания на сръбски: през 1900 и 1901 г. в „Глас ослобођеног српства" и в 1904 г. „Бај Гање од Алека Константинова, Српска књижевна задруга, Београд.

[3] Српски књижевни гласник, т. VII, 1907, стр. 69—75.

[4] Вж. Предговора към третото издание на „Бай Ганьо" — Бај Гање, Београд, 1964.

Нушич очевидно дълго живее с Алековия герой и със съзнанието за неговата висока стойност като сатиричен тип. През 1935 г., в предговора си към „Дюеж“, опитвайки се да защити правото на сатирика да преувеличава и заостря, той го нарежда наред с такива образци на световната класика като Гоголевия градоначалник, Шекспировия Фалстаф, Молиеровия Тартюф, Сервантесовия Дон Кихот и други. Със своето неповторимо жанрово своеобразие, със смелата сатирико-хумористична обрисовка на основния си образ, със свободното композиционно боравене с материала „Бай Ганьо“ несъмнено е засягал и по своему решавал цял кръг творчески проблеми на сатирико-хумористичната проза, които очевидно цял живот са вълнували създателя на „Общинско дете“ и бъдещия автор на „Автобиография“. Така и тук проблемът за отношението Алеко—Нушич излиза извън рамките на въпроса за влиянието на бай Ганьо върху Йованче Мицич и очевидно добива по-широко значение.

И така литературното общежитие на балканските народи предлага интересни сравнителни наблюдения. Тук откриваме три типа литературни сродства, три различни форми на естетическа близост. Най-простата между тях е контактната. Това е оня род литературни връзки, с които дълго време оправдаваше и продължава да оправдава своето съществуване позитивистката компаративистика. Те в същност са само частен случай на втория род литературни съотношения — типологическите, които са породени от общност на социални и общественопсихологически условия. Понякога те предизвикват сродни черти в твърде отдалечени по време и място литературни явления. Понякога, когато се разпростират върху близки литератури или художници, контактните отношения трудно могат да бъдат разграничени от типологическите. В такива случаи обикновено не е ясно дали произведенията си приличат, защото авторите предварително са се срещнали творчески (т. е. единият е влиял върху другия), или защото отразяват еднакви условия. Във всеки случай, дори когато съществува, контактната близост е резултат на същите обстоятелства, чиято последица е типологическата: двама писатели не могат да си влияят един друг, ако не ги свързват близки социални, обществени и социално-психологически условия. Така че и контактната близост добива смисъл и значение само върху фона на по-широките типологически съотношения. Без тях тя най-често си остава само литературен анекдот.

Горният род литературни взаимоотношения са познати и на общото сравнително литературознание. Регионалното сравнително литературознание обаче прибавя към тях и един нов, трети род литературни връзки. Това е оня род естетически съотношения, който се поражда при отразяване на общи, сродни социално-психологически типове. Тоя род литературна близост е само своеобразна разновидност на типологическата. При последните сходства се пораждат от настоящи, непосредно действуващи, активни обществени и социално-психологически условия. При регионалните взаимоотношения тия общи условия принадлежат на миналото, но са кристализирали в едни и същи социално-психологически типове и биват отразявани косвено, чрез пресъздаването на тия типове. Новата действителност само дава размах, мащаби, динамика, различни нюанси за конкретното осъществяване на тия общи социално-психологически образи. Такъв характер има и общото в сатирата на балканските народи от края на миналия и началото на тоя век.

ЗАХАРИ СТОЯНОВ — ЛИТЕРАТУРЕН КРИТИК

Георги Димов

Епохата на Българското възраждане откърми личности, които с народностно-борческите си пориви и жизнен подвиг, с философско-естетическите прозрения и художествено-творчески завоевания заложиха здрави основи за развитието на националната литература и култура. Многообразното дело на тия „белязани" от съдбата люде все по-трайно задържа вниманието на съвременната научна мисъл, която, колкото по-дълбоко навлиза в техния идейно-обществен и духовно-творчески свят, толкова почесто се сблъсква с нови сложни и нерешени проблеми. Синове на народ, който векове е бил потискан от османския феодализъм, преминали през големи изпитания, те сякаш изведнъж израстват из оная мрачна действителност, за да се извисят до най-големите върхове на световната революционна и творческа мисъл. Тези „избухвания" на националната духовна енергия имат безспорно свои социално-исторически, но и свои индивидуално-психологически предпоставки, чието осветление предполага по-нататъшни подробни и углъбени проучвания.

Не по-малко интересни и показателни за несломимата духовно-творческа жизненост на нашия народ са и ония личности, които израснаха като граждани в атмосферата на националноосвободителните борби и на които бе съдено да се изявят на книжовното поприще по-късно, за да продължат традициите на погиналите в борбата вече в условията на новоосвободеното отечество. Една такава личност е несъмнено и Захари Стоянов, който бе обгорен от пламъка на националната революция и се извиси с целия си ръст на книжовник-публицист и мемоарист-художник още в първите години след Освобождението. Той пръв издига войнствен глас в защита на великото дело на възрожденците, гневно изобличава всички потъпкали техните народностни и културни завети.

Житейската орис на Захари Стоянов, народностните му пориви, литературните му прозрения и завоевания предлагат проблеми от най-различно естество, за решението на които са необходими усилията на социолога и психолога, на литературния и културния историк, на хора, пристъпващи от различна гледна точка към битието и духовния свят на българския народ в оная преломна епоха.

Наистина, националната ни литература не брои много имена с подобна житейска и творческа съдба, с такива неочаквани превъплъщения и учудващи прояви. До 20-годишна възраст — безпросветно детство, овчар из добруджанските степи, чирак по терзийски дюкяни — З. Стоянов изпитва всичката суровост на пълния с материални лишения, духовно невежество

и убогост живот на котленските бегликчии, на абаджийския еснаф по онова време. След убийствен труд, в малкото часове на отдих, будният медвенски юноша е търсел храна и за духа. Но освен пълните със суеверия и религиозни предразсъдъци книги, като „Митарствата на блажена Теодора“, „Камък падна от небето“, „Ревизията на света Богородица в ада“, „Чудесата на света Богородица“ и други подобни писания, които още повече объркvали и тровели неукрепналото младежко съзнание, друго нищо нямало из овчарските къшли и чирашки тавани. Едва покъсно — в началото на 70-те години, — когато отива в Русе и постъпва като слуга в тамошното читалище „Зора“, когато се свързва с бунтовното семейство на легендарната баба Тонка, той има възможност да чете и други книжки, изданията на революционната емиграция, тайно получавани и разпространявани. Съзнанието му сега започва бързо да се просветлява, пред погледа му се откриват нови хоризонти. Отсега нататък животът му взема друга насока. Няколкогодишна апостолска революционно-организационна дейност: участие в Старозагорското въстание от 1875 г., в подготовката на Априлската епопея, непосреден свидетел на нейното величие и погром. Сетне — неизброими лишения и неволи, докато дочака сриването на османския гнет. Сега жадният му дух бърза да навакса изгубеното. С първична любознателност той чете всякакви съчинения — наши и чужди, трупа знания от националната и световната научна и художествена книжнина. Бистрият му ум вярно се ориентира кое е жизнено необходимо и исторически оправдано и той няма да закъснее да се изяви с неподозирана сила в обществено-публицистичния, културния и литературния живот.

Непосредно след Освобождението, когато буржоазните властници готвят нов хомот за народа, твърдата ръка на житейски умъдрения и културно обогатен патриот, която някога е държала здраво пушката, сега взема перото, за да изобличи и заклейми онези, които са погазили заветите и идеите на възрожденските дейци, за да направи достояние на новото поколение техния идейно-нравствен подвиг, собствените си изпитания и прозрения.

Изстрадал своето идейно и интелектуално съзряване, някогашният апостол на освободителното движение ще отстоява сега, в условията на новоосвободена България, някои от основните принципи на идеолозите на националната революция, с присъщата им непреклонна вяра и публицистична страстност ще разкрива разбиранията си за обществен и културен напредък, за естетически и етически ценности. Той неуморно търси и използува различни форми и средства, за да насочи развитието на народа ни в оная насока, която смята, че отговаря на идеите и заветите на погиналите в епичните национални борби. С оглед именно на тая задача — изпълнила със смисъл и съдържание цялото му съществуване в годините след Освобождението — той ще иска да използува силата и на критико-публицистичното слово. Скоро той се изявява като подготвен литературен критик, оставя ни писания, които са интересни не само за характеристиката на самобитната личност на автора на „Записки по българските въстания“, но са извънредно показателни и за националната ни литературно-теоретическа и критическа мисъл през 80-те години. По същото време, когато пише своите безсмъртни „Записки“ и в гневни публицистични статии клейми новите властници и узурпатори на народните

правдини, от перото на Захари Стоянов излизат литературно-критически статии, отзиви, бележки, фейлетони, които в много отношения се явяват продължение на най-доброто, завоювано в тази област през възрожденската епоха.

И естествено налага се въпросът: откъде и чрез кого доскорошният революционен деец, стоящ далеч от литературния живот, е успял така бързо да се сроди, да разбере и възприеме естетически принципи и критически начала, които учудват със своята правдивост, углъбеност и демократическа реалистична насоченост? Как така самоукият, непреминал през никаква училищна система писател успява да почувствува някои от специфичните страни на литературното творчество, на своеобразната литературно-критическа дейност?

Очевидно отговорът на тия и други подобни въпроси трябва да се търси там, където отвеждат корените на цялата му обществено-публицистична, историографска, мемоарно-белетристична дейност. А тая дейност е почти изцяло подхранена от житейската съдба, идеологията и патриотичните завети на апостолите на национално-революционното движение. Тяхното демократично светоотношение и материалистически възгледи за обществените и духовните явления стават съкровено верую и за З. Стоянов. Съчиненията, които са били опора и откровение на търсещата им мисъл, стават и негова школа за идейно формиране и съзряване. Нещо повече — в обстановката на следосвобожденска България, когато се разгарят политически страсти, развихрят се първични инстинкти, още по-ярко изпъква величието на възрожденските идеи и принципи.

Колко непосредно З. Стоянов е успял за кратко време да се сроди с идейния свят, обществени и литературни възгледи на най-видните възрожденски дейци, личи още в първите му писания. Те говорят за проницателен ум и будна гражданска съвест, за широка литературна и общокултурна осведоменост, за демократически възгледи относно обществено устройство и духовен напредък. Първите публистични прояви на бъдещия бележит мемоарист-белетрист, фейлетоните му от началото на 80-те години, печатани във в. „Работник", „Независимост" и др., носят заглавието „Знаеш ли ти кои сме" — наслов, използуван десетилетие по-рано от Каравелов и Ботев. Често ще цитира Ботеви стихове било като мото на някои фейлетони, било в статии, третиращи обществено-политически или литературни въпроси.

Очевидно в библиотеката на русенското читалище, чиито лавици преравя с голяма любознателност, З. Стоянов е имал възможност да следи вестниците „Свобода", „Независимост", „Знаме", Дума", „Знание" както и другите емигрантски издания. А именно на страниците на тия вестници Каравелов и Ботев изявяват своите естетически и критически възгледи, революционно-демократическата си идеология. Чрез различни жанрови форми, но винаги от материалистически позиции, те оценяват произведения на писатели и поети, гневно осмиват и критикуват посредственото и бездарното в мисловност и художествена форма, сочат предпоставките за създаване на народополезна литература, разкриват някои от ръководните начала при използуване на предходни традиции — национални и чужди — за възмогването и обогатяването на съвременната художествена и научна мисъл. Писанията именно на най-видните български възрожденци и революционни демократи, както и съчиненията на онези писатели и мислители,

които са били школа и опора на търсенията им — руските разночинци и писатели реалисти, някои от представителите на западноевропейския позитивизъм и на демократическата художествена и теоретическа мисъл — представляват благодатната основа, върху която З. Стоянов оформя своите обществени и литературни възгледи.

С какво внимание и дълбок интерес той е четял съчиненията на такива люде, личи и от многобройните извадки, които си е правил. В книжовната си практика не един път се позовава на мисли и принципи, застъпвани от мнозина представители на чуждите литератури. В архива му се пази една тетрадка, онасловена „Обскуранти и мистици в литературата", в която З. Стоянов системно си е записвал мисли и цитати от съчинения на европейската демократическа книжнина. Подобни извадки се срещат особено често от Белински, Чернишевски, Херцен, Гогол, Лесинг, Тен, Юго, Хайне, Маколей и др. Както предполага Ас. Емануилов, който през 1943 г. обнародва неиздадените му дотогава съчинения, авторът на „Записките" очевидно е имал намерение да разработи събраните материали в специална книга, тъй като много от извадените чужди текстове той преплита със собствени мисли, добавки, коментарии и т. н. Тия материали свидетелствуват за широтата на неговите интереси, за изострената му чувствителност към социално-философските, нравствено-психологическите, естетическите проблеми.

С оглед на нашата задача и за илюстрация на ония принципи и възрения, които авторът на „Записките" грижовно е записвал било буквално, било в свободен превод или в перифраза, ще преведем само няколко откъса, извлечени от съчиненията на Белински: „Гдето има живот, там има и поезия, но животът е само там, гдето има и идея"; „Писатели, които нямат определени възгледи за живота, ръководни идейни принципи, а „пишат само затова, за да пишат, както пеят птиците затова, да пеят само. В тях няма ни любов, ни ненавист, ни съчувствие, ни вражда към обществото", са безцветни и излишни, служат само „като забавници на на обществото"; „Поезията е възпроизвеждане на действителността, тя не измисля нищо, което не съществува в действителност. Всяка друга поезия е празно фантазьорство, глупост, способна да забавлява само ограничените същества. Заради това мярка за достойнство на поетическото произведение е вярност на неговата действителност"; „Под стил се разбира непосредственото, дадено от природата умение на писателя да употребява думите с тяхното настояще значение, да се изразява сбито, а много да казва, да бъде кратък в многословието и плодовит в краткостта, тясно да слива идеята с формата и на всичко да налага оригинален, самобитен печат на своята личност, на своя дух"; „Критиката може да се раздели на искрена, добросъвестна, по убеждение... и критика по сметка и търговска. — Критиката по убеждение не може да бъде всякога истинска. Убеждението, че аутодафе или друго е спасение, такова убеждение е силно и дълбоко, но все пак то е лъжливо." Все с подобна демократическа и реалистическа насоченост са и извадените откъси от други представители на общокултурната и литературна мисъл.[1] Един неотслабващ интерес към нея — в различните й прояви — характеризират усилията на самоукия писател да се домогне до по-надеждни позиции при оценка на лите-

[1] Захари Стоянов, Неиздадени съчинения, 1943, стр. 122—135.

ратурните явления и вникване в специфичните страни на художественото творчество. До средата на 80-те години у З. Стоянов съглеждаме здраво единство между социално-политически мироглед и литературни възрения, между обществена и литературна практика. В основата на разбиранията му за общественото и литературното развитие стоят много от принципите на революционно-демократическата идеология и естетика.

С литературно-критическа дейност З. Стоянов не се занимава системно. Но и от ограничените по обем работи в тая област личи едно компетентно отношение към различни страни на книжовния живот, на творческата дейност. Съжденията му засягат както общото състояние на националната ни литература и предпоставките за нейното развитие, така и дейността на определен писател, а най-често се разглежда отделно произведение. И характеристиките, и оценките му винаги изхождат от принципите на реалистическата естетика и критика. Онова, което десетилетие по-рано даваше облика на възрожденската критика, виждаме да се застъпва в една или друга степен и в критическите работи на З. Стоянов. За най-голям авторитет в тая област той приема Л. Каравелов. В неговото публицистично, художествено, теоретико-критическо наследство той вижда синтез на най-прогресивните и актуални принципи, върху които може да бъде създадена национално-самобитна литература. Тях възприема като надеждни критерии за вярна оценка на многообразните литературни явления, за очертаване перспективите на по-нататъшното развитие на духовния живот. Оттук и честото изтъкване заслугите на Каравелов в областта на художествената и критическа мисъл. За него пише статии и книги, редактира съчиненията му, сочи го като образец на гражданин-патриот и писател-реалист. „Ще дойде такова едно време, когато хората ще се ценят по Любена". „Четеш ли Любена? Възхищаваш ли се от него? — ще се пита бъдещето потомство и ще узнава друг другиго" — говори с непоколебима убеденост З. Стоянов в книгата си „Чърти из живота и списателската дейност на Любен С. Каравелова". Редакторът на „Свобода" и „Независимост" създал цяло направление в литературата, което щяло да съществува най-малко едно столетие. Тази увереност у З. Стоянов идва от съзнанието му, че Каравелов е възприел най-прогресивните обществени идеи и естетико-критически принципи, върху които вече са се появили произведения с непреходна художествена значимост. Очевидно Каравеловите съчинения и статии послужват и като мост за запознаване на автора на „Записките" с материалистическите възгледи на руската революционна демокрация, както и със схващанията на френските позитивисти и социолози. Много от техните концепции залягат в основата на цялостното му светоотношение и подхранват борбата му срещу ретроградното в обществения и духовен живот.

Още от първите публицистични прояви личи колко голямо е било разочарованието на Захари Стоянов от насоката, която взема развитието на новото българско общество. Никакви по-високи граждански пориви, твърде слаби признаци за духовна жажда, за по-богат интелектуален живот. Мнозина от онези, които уж минавали за образовани, откак били захвърлили буквяря и наустницата, подхранвали „своя ум или с Бертолдовите хитрости, или с митарствата на св. Теодора и със сънят на св. Богородица, или с Камък падна от небето... от Шишковия Глезен Мирчо, от хилядата и една нощ на Халима и пр. и пр." — пише с тревога

З. Стоянов в уводната статия на в. „Работник“ (1881, бр. 23). С всеки ден са се умножавали подобни книжни дрипели. И по маниера на Каравелов той заявява с неумолима категоричност: „Питаме ние защо и за какво някои дармоедци са си хабили неуреголирания още или невъзможно да се уреголира мозък и са писали, превеждали всевъзможни умствени дрипи... И най-после какъв грях е сторил българския народ на всичките лакоми, било за слава или за пари, и на всичките ония полуумни писатели, та тези последните го наказват морално, умствено, па и материално със своите литературни произведения. Нека казва кой каквото му е воля, а ние ще да речем, че ако нашите многочислени писатели и преводачи бяха работили по-умно и по-патриотично, то ние бихме достигнали до сега да ни сочат с пръст и да ни казват *блазе им.*“ И след такава печална констатация той отправя настоятелно искане „всичките ония що работят на книжовното поле да избират добре своите трудове, ако имат присърце ползата и напредъка на народа си, па и своята собствена полза и прослава. А нашата искреност нека не бъде обидна за никого, защото нас ни въодушевлява само едно — *ползата и напредъкът на народа*“[1].

Захари Стоянов иска да утвърди здрави обществени и нравствени критерии у своите сънародници, което би подхранило и стремеж към по-интензивен духовен живот. Необходимо е да се просветлят умовете на хората, та да могат да разбират същността на обществените явления, извора на социалните злини и неправди. Затова и всяка попаднала му книга, която би могла да съдействува в тая насока, той с готовност я препоръчва. Ще използува и краткия отзив, и хрониката, за да посочи основните й мисли, да обоснове ползата, която биха имали от нея българските читатели.

През 1882 г. Никола Обретенов издава в отделна книжка печатаното някога в сп. „Читалище“ съчинение „За своеволното робство“ от френския автор Ла Боеси. В един кратък отзив З. Стоянов бърза да я препоръча, като заявява, че тая книжка не е загубила и няма да загуби своето значение дотогава, докогато „съществуват неограничени тирани и полуубити роби под синьото небе“. Съчинението на френския автор доказвало, че не само турците могат да бъдат тирани и да задушават всяка свобода. Народът вече трябвало да разбере, „че украсеният калпак и шапката със златни кръстове, които целуват смирено иконите, са в състояние да направят по-голямо зло, отколкото чалмата“[1]. Така критикът умее да актуализира съдържанието на една чужда книга, да направи сполучливи аналогии със съвременната българска действителност, да разкрие пред читателите някои общовалидни социално-психологически закономерности. Подобни качества проявява и в статията си за книгата на сръбския радикалсоциалист Вася Пелагич „Борба за ослободьенье“, откъс от която превел Г. Кърджиев през 1882 г. Тази кратка, но извънредно интересна статия е характерна както за обществените и естетическите му разбирания, така и за умението му да използува конкретен повод, за да направи изводи, засягащи различни страни на тогавашния ни политически и книжовен живот. За З. Стоянов е станало неопровержима истина, че само онова произведение има обществено оправдание и може да вълнува съвре-

---

[1] Неиздадени съчинения, 1943, стр. 82

[2] Пак там, стр. 83—84.

менния читател, което отразява определени страни от обществената действителност, което стимулира хората в борбата им за осъществяване на по-високи социални, национални, културни идеали. Именно с актуалността на съдържанието и правдивостта на изображението той обяснява и големия интерес на възрожденските читатели към творбите на Л. Каравелов, макар да съзнавали, че заловени с подобни книжки в ръце, неминуемо ги чака или Диарбекир, или бесилката. Но обаянието от прочетеното било така силно и всеобхватно, че никой и не искал да знае за грозящата опасност. „Това любопитство и ревност се възбуждаха у нас по тая проста причина, че сюжетът беше избран, сцените, които се описваха в тия разкази, бяха съвременни, виждахме ги да се вършеха пред очите ни, изпитвахме ги и ние самите." С изменението обаче на обществено-политическата атмосфера изменят се и интересите на читателите. При всичкото си преклонение пред творчеството на любимия си учител З. Стоянов заявява, че при новите обстоятелства подобна ревност трудно ще се срещне. Разказът за зверствата на турските каймаками и заптиета едва ли ще предизвика предишната ненавист и озлобление към турското племе, както това е бивало по време на османското владичество. Оттук и изводът — съвременната литература трябва да отразява проблемите на новата действителност, да подхване по-друга тематика, „трябва да изнесе пред публиката, да запознае народа с ония тъмни фази, ония борби на народите, с техните деспоти владетели, през които са минали по-образованите нации и към които и ние направихме една стъпка напред. Трябва да се разправи на народа, че и тираните с кръстове и знамена, и неговите собствени братя са правили и следват да правят по-големи злини на своя народ, отколкото турците". Ако десетилетие по-рано Ботев настояваше всяка книга да служи на революционно-освободителната борба, то сега З. Стоянов със същата настойчивост иска новата литература да насажда ненавист и към съвременните народни угнетители. Всяко произведение следва да бъде изпълнено с непосредна жизнена актуалност или да тласка мисълта към осъзнаване и решаване политическите и нравствени проблеми на съвременността. В тая насока именно З. Стоянов съглежда ценността на книгата на Вася Пелагич. Тя се явявала много навременна, защото разказвала за неща, сходни „с днешния ред на работите у нас". И със свойствената си категорична и страстно публицистична мисъл предупреждава българските книжовници да осъзнаят повелите на своето време и създадат литература, съзвучна с вълненията и интересите на съвременните читатели. Подобна задача той предявява и към преводачите на чужди произведения. „Нашите списовачи и преводачи наместо да избират за превеждане някои улични сантименталности, романчета и разни приказчици, които са занимание само на празноскитающите се глави, много по-голяма полза би принесли, ако превеждаха нещо положително, което е претърпяло сериозна критика и което е от обща полза за всеки народ." Нашият критик разбира диалектическата взаимообусловеност на националния и общочовешкия характер на литературата. Онова, което вече е устояло на сериозните изпитания на времето и се е оказало полезно за другите народи, не може да не бъде полезно и за българите. А нали същото говореха Каравелов и Ботев, Друмев и Н. Бончев! Нищо по-неоправдано обществено и естетически несъстоятелно от усилията на някои да възкресяват отживели времето си литературни моди, школи, принципи.

Със същата непримиримост с която Каравелов и Ботев ядно жигосваха и осмиваха закъснелите жреци на сантиментализма, оказали се неспособни да разберат новите духовни потребности, и З. Стоянов критикува пропагандаторите на наивно дидактични, приключенски книжлета. Ако още в предходните десетилетия сантиментално-сълзливите излияния са се явявали нетърпим анахронизъм спрямо задачите на историческия момент, то при новите условия подобни явления следва да се горят още в зародиш и до корен. За истински писатели той признава само тия, които „биват огнище и възпроизведение на ония идеи, теглила и стремления и благоденствия, които са господствующи в народа и епохата, на която принадлежат и живеят“[1]. С тези си съждения критикът улучва друга съществена черта на реалистичната литература — нейната обусловеност от историческата действителност, с обществените и естетическите ѝ потребности.

Много от кратките критически бележки и отзиви на З. Стоянов са посветени на съчинения с различен тематичен обсег и жанрови особености. Вниманието му е привлечено ту от значимостта или несъстоятелността на съдържанието, ту от езиковите несъобразности, ту от елементарната мисловност на автора или от културната и граматическа неграмотност на преводача. И тук той се разкрива с цялата си непримиримост към всичко, което не е съвпадало с политическите му разбирания, със схващанията му за културни и художествени ценности.

Когато човек чете тия написани с публицистична страстност и гражданска развълнуваност кратки статии, рецензии, бележки, не може да не се възхити от правдивите съждения и указания. С лаконичност на фразата и образност на мисълта той говори за актуалния социално-борчески характер на литературата, за нейното призвание да изобличава всичко ретроградно, да бъде сеизмограф на народните стремежи и борби, на тенденциите на общественото развитие. С най-ценните си мисли в тая насока критическите му писания се мерят с онова, до което се бяха домогнали революционните демократи при оценка на възрожденската книжнина, при определяне характера и задачите на художествената литература. И те са изпълнени с недоволство от посредственото и пошлото, с гневен укор и ирония към техните волни и неволни носители, с неуморни призиви за осъзнаване и заживяване с подробностите на времето. Дълбоката конфликтност със съвременността, благородният гняв срещу ретроградното в обществените отношения, острият критицизъм, които характеризират публицистиката и мемоаристиката на З. Стоянов, пронизват и литературнокритическите му работи. Безпощаден към новоизлюпените властници — похитители на народните правдини, — той е все така неумолим и към хората, чиито съчинения не са били съзвучни с основните тежнения на епохата, със собствените му обществени и естетически разбирания.

Подобно на Каравелов и Ботев и авторът на „Записките“ неднократно подчертава, че у нас все още не съществува пълноценна национално-самобитна литература, че книжовната дейност се е превърнала за мнозина в средство за лесно преживяване и задоволяване на лични амбиции. След отхвърлянето на турската тирания би следвало да се очаква и подем на творческата мисъл. За съжаление апатията към духовния живот дори се засилвала, а посредствеността безнаказано се ширела във всички области.

---

[1] Неиздадени съчинения, стр. 85—86.

Всичко това налагало да се използува и оръжието на критиката в разнообразните ѝ форми, та да се раздвижат творческите сили, да се даде тласък и насочи по верен път духовният живот.

Схващанията си за състоянието на тогавашната българска литература и за задачите на литературната критика З. Стоянов изразява по-системно в извънредно интересната статия „Съвременната критика у нас", печатана във в. „Южна България" (1884, бр. 56, 57). Разтревоженият писател-публицист започва статията си с думите: „Критика, рецензия или ако щете биография, в пълна смисъл на тая дума, ние досега не сме имали, както не сме имали и литература, наша, самостоятелна..." Всеотдайността и активността на възрожденските книжовници са останали чужди за новите поколения. Страстта за материално благополучие и политическа кариера ги е завладяла изцяло и те нехаят към вопиющите проблеми на интелектуалния живот. Занемарена е почти и сериозната критическа дейност. „В турско време, когато нашите списатели не бяха толкова благоразумни и практични хора, когато и между българския народ имаше идеалисти, най-после, когато дребнавия *геченмек* не стоеше на пръв план, тук-там, като метеори, явяваха се сериозни и безпристрастни критики, не само върху съчиненията на първокласните ни списвачи, но и за книгите на покойния Пишурка, на Сапунов III и пр. писачи с поразителна посредственост." За съжаление сега се шири пълна нехайност в тая област. Малцината представители на литературно-критическата мисъл са останали и по размах, и по углъбеност далеч зад възрожденците. Тогава по въпросите на критиката — „тоя важен отдел в нашата сиромашка книжнина" — са се явявали нерядко сериозни работи на страниците на „Периодическо списание", а понякога и в „Читалище". Над всички обаче, които са се занимавали с критическа дейност, се е извисявала мощната творческа фигура на Л. Каравелов, „който гонеше напреде си, като стадо, всичките литературни недоносчета... Когато той пипнеше в ръцете си някой мил-майкин поет, съчинител или преводач, то такъв тестир му даваше, щото той не само че счупваше своето перо, но се отказваше съвършено от всякаква по-нататъшна обществена деятелност." В безрезервното си преклонение пред личността и делото на Каравелов авторът на извънредно показателната статия за състоянието на тогавашната литературно-критическа мисъл дори сравнява ролята му с тази на Лесинг в Германия и на Белински в Русия. „Като тия последните, така и Л. Каравелов можа да убие множество литературни звезди, които възпяваха „Славейчетата", „Сиви гургулички" и „Летни яребички". З. Стоянов напълно споделя съкровеното верую на своя учител — „два реда строга критика могат да принесат по-голяма полза, отколкото хиляда тона хвалби". И той ще иска да върви по същия път. Съзнанието, че теоретико-критическите принципи на Каравелов са били вече утвърдени от развитието на другите европейски литератури, особено на руската, го кара още по-ревностно да ратува за въвеждането им в съвременната литературна практика. Правотата на Каравеловите концепции се доказвала и от съдбата на Белински и Гогол. Двамата си спечелват слава на велики писатели след жесток двубой с многобройните „полицейски списатели, които ронеха сълзи над стария нравствен кодекс, които ахкаха и охкаха из дворянските разкошни салони и които си създаваха герои не от руската земя, а от седмото небе, плод на тяхната бездарна фантазия".

Цяла глутница от посредствености и хитреци се нахвърля срещу издигнатите от великия мислител естетико-теоретически и критически принципи, срещу правдивото изобличаващо слово на неподкупния художник-реалист. „Страшна беше борбата между истинския гений и посредствеността" — възкликва с историческа прозорливост З. Стоянов. Благодарение на тая борба, на победата над тъмните сили, атмосферата в Русия се озонира, изскубнат бива „литературния плевел, който и досега щеше да пречи на умствения прогрес". Противниците на Гогол и Белински, ония, „които ги гонеха и нападаха, отдавна са затиснати под тежестта на вечното забвение", а възвестените от двамата великани на мисълта принципи продължават да вдъхновяват поколенията в стремежа им към голямото, жизнено правдиво и вълнуващо изкуство.

Подобна пламенна и аргументирана защита на руската революционна демокрация, на писателите-реалисти, разкрили страшната истина за руската земя, стенеща под гнета на царското самодържавие, не се среща в следосвобожденската книжнина освен по-късно в марксическата и революционно-пролетарската литература. Сякаш изцяло завладян от безпощадния критицизъм на Белински, З. Стоянов се провиква с пълен глас: „И така — да живее острата критика, долу фалшивите хвалби и авторски гъделичкания, от които имат нужда само кърпачите книжовници и жалките бездарници."

Захари Стоянов не е от онези, които се спират насред пътя в усилията си да утвърдят по-високи принципи. Той ясно съзнава, че победата на всяка прогресивна мисъл идва след дълга и упорита борба с рутината, с душителите на човешките стремежи към по-съвършени обществени и нравствени идеали. Веднъж съгледал истината, той се бори неотстъпно, за да я възвести и на другите, да я утвърди в живота. И тук, в критическата си дейност, той не се ограничава само с припомняне на принципи и идеи, възвестени от големите умове или изстрадани от самия него. Напротив — ще търси всевъзможни форми да ги въведе и в съвременния живот, където за съжаление „критиката е отпаднала на твърде ниска степен" и много „книжовни светила" се стряскали на сън от нейното име, бръщолевели под път и над път, че тя, критиката „не трябва да бъде строга и придирчива, да се незадълбочава твърде в чувствителното място", защото в противен случай „щели да се убият и така малкото ни число книжовни труженици". Разбира се, носителите на подобни примиренчески, либерално-просветителски схващания няма да отминат хапливия хумор на темпераментния публицист. В духа на онова, което някога Ботев говореше на Стойков, и З. Стоянов подхвърля, че критиката не „трябва да бъде като молитва с комшийски характер", защото такава критика не помага на писателите да видят своите недостатъци. От остра критика се плашат само посредствените, а истинските таланти с умение използуват отправените им бележки, не се смущават дори и от клеветниците и интригантите.

Ако другаде критиката е играла всякога благотворна роля в културно-историческите процеси, то още по-необходима тя се явява за нас, за нашия духовен живот, където липсват утвърден вкус, сигурен критерий за художествени ценности, за онова, което определя значението на един писател. Искрено недоумява З. Стоянов, че все още така едностранчиво се схваща ролята на този род дейност, че така болезнено се

възприема всяка критическа бележка. Обнародваните материали в критическите отдели на разните периодически издания говорели за безпринципност и боязън, за неразбиране и липса на чувство за отговорност при оценката на едно или друго произведение, при характеристиката на съвременната ни литература. Такива са основните мисли, които развива З. Стоянов в статията си по въпросите на литературната критика у нас.[1] Тази статия свидетелствува колко остро доскорошният деец на революционното движение е чувствувал необходимостта да бъдат изтъкнати някои от принципите, върху които може да се развива една национална книжнина. Не случайно той обещава да се върне отново към проблема за характера и задачите на критическата дейност. За съжаление политическите събития го отвличат в друга насока. Но и онова, което намираме в тая недовършена статия, пък и в другите му критически писания, говори за здрави реалистически разбирания и относно характера и предназначението на литературно-критическата дейност, и относно закономерностите на литературно-художественото развитие. Изказаните съждения в тази насока могат да излязат само от човек с материалистически подход към обществените и духовните явления. Както в политическите си статии и фейлетони, също и тук З. Стоянов говори с тревогата на гражданина-патриот, без лицеприятие и благодушие. Нему са чужди всякакви недомлъвки, оценките му са категорични, присъдите — безапелационни. И в областта на литературната критика се чувствува бунтовната му натура, страстният му темперамент, неспокойната, търсеща мисъл. Ако някога книжовници и писатели се бояха от неумолимо острото перо на Каравелов и разгръщаха с трепет страниците на „Свобода“, „Независимост“, „Знание“, то и сега мнозина са тръпнели от страх, особено политическите му противници, да не попаднат под ударите на темпераментния публицист. Онова, което той изповядва в „Записките“ — че не може да говори спокойно и безпристрастно за събития и хора с едно или друго отношение към освободителното движение, — важи в пълна мяра и за критическите му работи. При неговия темперамент и неспокойна душевност напълно естествено се явяват и субективните оценки, и някои пресилени изводи, и съждения, не винаги обусловени от реалната стойност на нещата.

Острите стрели и гневни епитети на З. Стоянов се изливат върху поети и белетристи, върху преводачи, върху редактори и издатели, върху всички, които са се подвизавали на книжовното поприще. Макар че е нямал възможност да следи и да се откликва на всичко, онова, върху което се е спирало вниманието му, е бивало оценявано от определен аспект и с оглед на обществено-политическата обстановка у нас. Състоянието на тогавашния периодичен печат нееднократно спира погледа на талантливия публицист. И какво констатира? Вестниците и списанията — и в Княжеството, и в Източна Румелия — били изпълнени с безсъдържателни статии и благодушни критики, с писания, които нямали нищо общо с насъщните проблеми на българската народност в усилията ѝ за демократично обществено устройство и културно-нравствено издигане. Неразбиране или користолюбие, примитивност или себични домогвания, идейна пустота и гражданска безотговорност — ето какво се откривало

[1] Неиздадени съчинения, стр. 87—93.

пред погледа на човек, разгърнал умножаващите се периодични издания. И от констатацията той веднага ще премине към изводи и препоръки — всеки вестник „ако иска да отговори на своето звание съвестно, трябва да брани интересите на народа, да защищава невинността, да проповядва прогрес и да показва пътя, който води към благоденствие, а да преследва всичко онова, което е вредително за обществото, щетно за народа, всичко онова, което заслепява народа и което се стреми да го тиранизира. Това е поне задатъка на честните вестници.“ С гневната непримиримост и прямота на възрожденските публицисти-революционери той изобличава редакторите на едни издания, защото не съумявали да се издигнат над тясно котерийните си интереси и партийни страсти, други— защото нямали по-възвишени ръководни идейно-нравствени принципи, трети — поради стеснения обсег на въпросите из книжовния и литературния живот. Към едно от най-популярните списания на времето — „Наука“, редактирано от Вазов и Величков, се отправя искането наред с преценките и критическите бележки за произведенията на незначителни автори, да се „залови със същата ревност да разгледа с критическо и безпристрастно око творенията на по-големите и по-авторитетни наши книжовници, които имат вече свой кръг обожатели“. Ако по-незначителните писатели се нуждаели от строга оценка, то това важи в още по-голяма степен за безспорните дарования, за признатите авторитети. И за основателността на искането си той търси аргумент от световната литературна практика. Немската критика още не можела да се примири, че пропуснала едно слабо произведение на Гьоте без надлежна оценка, „така щото много години то минавало за първокласно, когато в същност не било такова“. Не е трудно да се разбере, че тия подмятания са адресирани към Вазовото творчество, към което З. Стоянов проявява твърде критическо отношение, както ще се види по-нататък.

Неоспоримо е умението на З. Стоянов само с по няколко думи да характеризира и изрази отношение към статии от различна тематична област. А това говори за една сравнително широка ерудиция, и то получена по пътя на самообразованието, за природен усет относно полезното и целесъобразното в дадения момент. Само с по една реплика например той подсказва за недостатъците на статиите, печатани в кн. III и IV на сп. „Наука“: едни били с остаряло съдържание, други — лошо преведени, а при трети авторът не посочвал отгде се е ползувал, та да се види какво е оригинално и какво заето от другите.[1] Друг път погледът му се спира върху характера на книгите в Областната библиотека в Източна Румелия. Изказаните във връзка с тоя въпрос съждения също са интересни за характеристиката на Стояновите разбирания относно нуждите на едва освободения български народ. И тук дадените препоръки са съобразени именно с тия нужди. Трябва да се набавят такива книги, които да могат да бъдат достъпни и разбираеми за българския читател. Ползата, която може до се извлече — ето основния критерий. Затова той еднакво осмива онези, които, ръководени от криворазбран патриотизъм, настоявали библиотеката да се комплектува само с български книги, както и безкритичните поклонници на всичко чуждо, без оглед на познавателна и възпитателна стойност, без да се държи сметка дали ще е

[1] Неиздадени съчинения, стр. 94—96.

достъпно за нашата публика. Нищо по-несъстоятелно от мнението да се купуват само произведения „на нашата бедна книжнина, от Летоструй на г-на Данова, от осакатените и побългарени преводи и от различни други дрипелчета, които могат да бъдат разрязани само от полуграмотни и полукнижовни хора, а не и от любознателни и жадни за наука и знания хора". Разбрал и от собствен опит каква неизмерима роля играят произведенията от чуждите литератури за разширяване на умствен хоризонт, за културно и естетическо формиране, за сродяване с научните достижения на световната мисъл, З. Стоянов ще настоява библиотеката в Пловдив да предоставя тая възможност на българските читатели. Но заедно с това предупреждава — вниманието да бъде насочено към ония чужди литератури, чийто език е познат на по-голямата част от интелигенцията ни. А такъв език бил безспорно руският. Чрез него българите ще могат да общуват не само с богатата руска книжнина, но посредством руските преводи — и със световната литература. А в Пловдивската областна библиотека се получило обратното: руските книги не само че били твърде малко на брой, но и голяма част от тях били отдавна остарели и вече никому ненужни. Некомпетентността при комплектуването на библиотеката личало и от факта, че на лавиците ѝ стояли книги на немски автори, отдавна забравени в собственото им отечество, а нито едно съчинение на творци като Хайне, Лесинг и др.[1]

В една друга бележка, като взема повод от почина на някакъв българин, живеещ в Белгия, да преведе една френска статия, обнародвана и в „Отечествени записки", З. Стоянов многозначително подхвърля: „Господству живее в Белгия, но пак не е ритнал руската литература. Гдето и да бъдем ние, на какъвто език и да се учим, то пак без руският език нищо не можем да направим ние за сега."[2]

Когато човек чете разнообразните културно-публицистични статии на автора на „Записките", не може да не се удиви на широката му осведоменост, на разностранните му интереси. В едно и също време излиза с кратки отзиви или хроники, с прегледи и бележки за научни и исторически, за художествени и общообразователни съчинения на различните европейски народи. Но и когато критическият му поглед се спира на чуждестранни произведения, той не пропуща да направи уместни аналогии или паралели с явления и тенденции, характерни за тогавашната българска действителност. Като говори например за превода на Виктор Юговото съчинение „Историята на едно престъпление", З. Стоянов заключава: „Нашите простодушни читатели, които са научени от миналото да се боят само от турците (на което напира и днешната ни безцветна журналистика), ще да се уверят след прочитането на книгата „Едно престъпление", че не само турчинът е тиранин, не само той знае да беси и коли. Ще да видят те, че под думата *отечество, историческа задача*, и други свещенни обещания се крият най-отчаените главорези."[3] Особено находчив в съпоставките е той във връзка с книги, в които се третират социални и политически въпроси, разобличават се народни потисници и узурпатори на свободата. Като скицира съдържанието на преведената

[1] Неиздадени съчинения, стр. 96.
[2] Пак там, стр. 99.
[3] Пак там, стр. 105.

от френски книга „История на французкия селянин“, неусетно преминава към многозначителни аналогии, за да заключи, че днешните български управници са по-жестоки от някогашните чорбаджии. „Книгата, с която е озаглавена настоящата ни статия, е от оня род книги, в които се говори истината, в които се защищават бедните и угнетените сиромаси. Ето защо ние я посрещнахме с такъв ентусиазъм, като единствено и рядко явление в нашата сиромашка книжнина.“ И като човек с изострен стилно-езиков усет добавя, че книгата е написана на гладък, ясен и прост език, което я прави достъпна за всеки малко-много книжовен човек. Нейните преводачи извършили голяма услуга на своя народ и заслужават всяко насърчение. А делото им ще бъде оценено от честните хора — говори с вътрешно удовлетворение Стоянов.[1]

Не се уморява пламенният патриот-публицист да критикува и изобличава всички онези, които не живеели с потребностите на своя народ, робували на консервативно-религиозни догми, непрестанно призовава младите поколения да насочат погледа си към научните завоевания на прогресивната мисъл, да залягат за собственото си обществено и духовно развитие, та да могат да разграничат истината от заблудата, доброто от злото, исторически целесъобразното от отживялото и ретроградното. „Не слушайте ония мъгливи нравственици, които ви пеят песни унили, песни с мухлясали тенденции, че учениците трябвало да бъдат идеално-отвлечени кукли, че тяхната глава било нужно да се пълни с факти и събития за Адама и Ноя, за вселенските събори, за божествеността на царете и пр. и пр., а нищо, положително нищо да не знаят за съвременното, за положителното, фактическото. Бъдещето поколение ще да се смее през глава като чете историята, че неговите бащи и деди знаели много повече за изриялтяните в Ханаан, за митическата обсада на Ерихон и пр., а нищо се не интересували за своята физиономия, за политическите си и граждански права, за нищожеството на своите държавни глави, за ония, които угнетяват и узорпират, които бият и затварят“ — пише З. Стоянов в едно отворено писмо чрез в. „Борба“ (бр. 11, 1885) „до ученику И. в Петропавловската семинария“[2]. Каква гневна, но правдива критика наистина на тогавашната образователна система! Все в същия брой на „Борба“ от името на редакцията й той съобщава на ученик в Сливенската гимназия (очевидно в отговор на запитване), че е невъзможно да бъдат намерени „целите съчинения на Л. Каравелов“, че сп. „Знание“ съставлява една десета част от онова, което той е писал и което според нас съставлява най-хубавото“. От руските писатели препоръчва на сливенския ученик Белински, Добролюбов, Гогол, Херцен, Чернишевски, Шчедрин, като съобщава дори и кои от съчиненията им са най-достъпни, по колко струват и т. н.[3]

И като критик З. Стоянов проявява много от онези черти, които характеризират неговата мемоарна проза, публицистиката му. Неговите чувства познават само два полюса. Перото му или възхвалява, или клейми. Не то се изявява с цялата си първична стихийност, когато е насочено срещу хора, които му са противни поради различие във възгледи и обществено поведение. Макар често да призовава за трезвост и обектив-

[1] Неиздадени съчинения, стр. 107.
[2] Пак там, стр. 119.
[3] Пак там, стр. 118.

ност в преценки и отношение, той сякаш е неспособен да обуздае чувствата на симпатия или антипатия и от перото му излизат гневни филипики, неумолими присъди. Върху този, който е извикал недоволството му, се изсипва целият арсенал от иронични епитети, жигосващи сравнения, необичайни метафори и т. н. Изглежда, че въпреки усилията си той не може да скрие онова, което е типично захаристояновско, без което обаятелната му личност несъмнено би загубила много от своята самобитност и неповторима колоритност.

Тия черти, които придават една особена атмосфера на писанията му, се открояват и в отношението на талантливия публицист-критик към творчеството на Вазов. Макар и в естетическите си разбирания, и в практическата си дейност като писатели и двамата да стоят, общо взето, на близки реалистични демократически позиции, помежду им се установяват твърде своеобразни отношения.[1] И те се дължат най-вече на обстоятелството, че З. Стоянов не съумява да пристъпи диференцирано към онова, което създава един писател като творец, независимо от принадлежността му към една или друга политическа партия. В началото на 80-те години двамата най-ярки „пресъздатели" на възрожденската епоха се оказват в лагера на две враждуващи непримиримо политически партии. Вазов, както е известно, членува в управляващата консервативна партия и това е достатъчно за войнствуващия публицист срещу новите властници, потъпкали заветите на възрожденците, да отправи немалко от острите си стрели към автора на „Епопея на забравените". Захари Стоянов не може да асимилира и друго — не особено похвалното поведение на Вазов по време на Априлското въстание с възторженото му отношение към възрожденските борци, изразено сега така искрено и спонтанно в стихове и проза.

Най-значителната част от немногото по брой рецензии и отзиви на З. Стоянов за конкретни литературни произведения са посветени на Вазови творби. Макар редица от рецензираните творби да са давали повод и основание за отправените към тях критически бележки, не е трудно да се схване, че критикът внимателно търси всяка грешка от фактическо естество, неубедителна мисъл или немотивирани психологически съждения, за да отправи язвителна реплика, да иронизира или да направи поцялостни, но твърде субективни заключения за Вазовата личност, за обществените позиции, за литературната му дейност.

Още с встъпването си на публицистичното поприще Вазов попада в полезрението на Захари Стоянов и ще бъде негов постоянен прицел почти до края на така рано и неочаквано прекъснатия живот на талантливия публицист-полемист.

През 1881 г. на страниците на сп. „Наука" Вазов започва да печата спомените си под наслов „Неотдавна". Непосредният деец на Априлското въстание е особено бдителен и чувствителен към всяко съчинение, засягащо оная епоха. И най-малката неправдоподобност в прочетените веднага спомени извиква острата му реакция. И ето — сяда и пише една иронично-саркастична статия, като подхвърля на обстоятелствен анализ описанието на Вазов и пътуването му от Сопот до Пловдив в дните на

---

[1] Вж. Димо Минев, Иван Вазов и Захари Стоянов, литературни отношения и влияния, Известия на Висшия институт за народно стопанство, Варна, 1958, кн. II.

въстанието. Посочвайки някои неверни данни в разказаното, с язвителни епитети и многозначителни подмятания рецензентът изобличава в неискреност и малодушие мемоариста, оставил лекомислено „своите братя на огъня“ в ония трагично-драматични дни. „И така във възпоменанията на г. Вазова не се вижда друго нищо освен противоречия на секи ред, ахкания и охкания, гръмливи фрази и поетически изражения, зад които авторът навярно искал да зашуми своята голота.“[1] И при други случаи Вазовите спомени „Неотдавна“ Стоянов използува, за да отправи своите язвителни подмятания по адрес на поета.

При всичката му преднамереност обаче не може да се отрече и фактът, че в немалко случаи Захари Стоянов с основание сочи действителни идейно-художествени слабости в някои произведения на Вазов, обнародвани по онова време. Резултат на безспорно верен естетически усет и правдива преценка са критическите бележки, отправени към Вазовата комедия „Михалаки чорбаджи“, играна в Пловдив. От какво са обусловени тия критически бележки? От вярно доловената жизнена неубедителност на произведението. Със свойствения си хумор З. Стоянов скицира обстановката у нас през първите години след Освобождението, от което време Вазов е почерпил материала за комедията си, и посочва явни несъобразности между оная действителност и художественото ѝ пресъздаване. Вазовите герои, по думите на Стоянов, са жизнено неправдоподобни, нямат нищо българско освен имената, говорят на изкълчен език, движат се като сакати същества или като кукли, които авторът разиграва по своя воля. Дори и самозваният драмописец Т. Шишков не би дръзнал така безотговорно да прекроява и изопачава жизнената, историческата правда. Публиката, все още с ниско естетическо чувство, могла да бъде извинена, че посрещала с непринуден смях комедията. За автора ѝ обаче няма никакво извинение. Ние „никога няма да простим на г. Вазова, който разбира много добре що ще рече драматическо художество. Никому не е простено, бил той поет или гений, да се подиграва с литературата“. И критикът завършва с обичайните си съвети и препоръки, изпълнени пак с хаплива ирония. „Ние съветваме г. Вазова, че ако той иска да задържи своето място — Румелийски поет, трябва да не фалшифицира живота. Инак ще бъдем принудени да го турим на една дъска със сливенския поет, при всичко, че някои от неговите творения са пленявали едно време със своята изящност.“[2]

При едни от Вазовите произведения критикът съглежда жизнена неправдоподобност, при други — авторски своеволия в обрисовката на героите, при трети — механическо подражание на чужди образци и т. н. Открил подобни недостатъци — кога действителни, кога преувеличени — той вече може да пуща своите стрели, да подхвърля ироничните си реплики, да дава простор на колоритните си епитети. Когато излиза повестта „Митрофан“, З. Стоянов я посреща с не по-малко унищожителна критика. Но сега вече греховете на автора се съглеждат в друга насока. Като припомня някои моменти от съдържанието на „Ревизор“ и на „Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем“ от Гогол, критикът намира, че Вазов е окрал бележития руски писател.

[1] В. Съветник, 1882, бр. 33.
[2] Неиздадени съчинения, стр. 108—113.

Както героите, така и сравненията в „Митрофан“ не се различавали от онова, което Гогол е изобразил в двете си произведения. И сякаш за да не бъде обвинен в неразбиране на въздействената сила на големите класици, която дава своя отпечатък в една или друга насока върху творчеството на авторите, останали запленени от майсторството на тия бележити художници, З. Стоянов бърза да разясни, че има подражание и подражание. Л. Каравелов също „подражавал Гоголя, но с умение и разбиране“, а Вазов, въпреки усилията си, не успял да създаде нещо по-оригинално, защото бил „лишен от нужното знание“[1].

Успоредно с изискванията литературата да отразява най-непосредно и пълно жизнените явления З. Стоянов проявява верни разбирания по отношение характера и особеностите на отделните жанрове книжнина. Докато при едни е необходимо строго спазване на хронологическата и историческата достоверност, при други писателят има право по-свободно да борави с жизнения материал. И тези си мисли той развива пак по повод Вазово произведение. В прегледа си на кн. III и IV на сп. „Наука“ нашият критик се спира мимоходом и на повестта „Немили-недраги“. Тук обаче той търси Вазови прегрешения в друга насока. Не било необходимо белетристът да сочи авторите, отгдето е черпил сведенията за героите на повестта. „Ние питаме г. Вазова да ни отговори: повест ли пише той или исторически изследвания? Ако е последното, той е в правото си да цитира стотина автори, ако е първото — той няма право, защото от повестите и романите никой не изисква хронологически източници. Ние мислим, че Вазов бърка на текста с тия хронологически подпорки.“[2] Несъмнено и в тия си разсъждения по принцип З. Стоянов е прав, макар че едва ли повестта е изгубила от художествената си стойност от това, че авторът е искал да даде по-достоверна основа на разказаното за живота на българските хъшове в Румъния.

Почти за всяко Вазово произведение, появило се през онова десетилетие, З. Стоянов ще търси възможност да изрази мнението си. Когато в началото на 1889 г. в Пловдив на два пъти представят Вазовата драма „Руска“, критикът пак не може да сдържи недоволството си. Във в. „Свобода“, бр. 233, той излиза с остра статия, гдето наред с възмущението си, че се представят пред публиката подобни слаби пиеси, подсказва и причините на Вазовия неуспех. „Руска“ е от ония произведения на Вазова, гдето фалшът, посредствеността, грубите нарушения на епохата, характерите и драматизма са непростителни и опозорни.“ Ревностният радетел за развитието на националната книжнина намира за по-оправдано театърът да играе чужди пиеси, „отколкото сакати дрипели, героите на които ходят на кокили“. Драмата „Руска“ наистина не е от съвършените творби на Вазов, но в случая рязкото отрицателно отношение на критика се дължи очевидно и на обстоятелството, че в нея били прокарани и някои русофилски тенденции, достатъчно основание да извика неудържимия гняв на публициста — минал по това време вече на антидемократически позиции. Вазов, който тогава е емигрант в Русия, по-късно признава, че З. Стоянов „с циркуляр до всички якобински клубове „България за себе си“ даде заповед да се забрани даването ѝ. И „Руска“ влезе в мартиролога“[3].

[1] В. Съветник, 1882, бр. 35.
[2] Неиздадени съчинения, стр. 96.
[3] Ив. Вазов, Събрани съчинения, т. 19, 1957, стр. 178.

Че в критическите си бележки към Вазовите творби З. Стоянов не се ръководи само от чисти литературни съображения, личи особено ярко от онова, което той говори за някои от стиховете на поета. Докато в повестите и драмите му критикът намира често не без основание несъответствие между жизнената правда и нейното художествено претворяване, то за стиховете му направо говори, че в тях липсвал „поетически дух". Така в един „Обзор на българските поети", печатан във в. „Кукуригу", 1883, бр. 36, под псевдонима „Барон фон Бръмбал", след няколко язвителни реплики по адрес на „Неотдавна", З. Стоянов все в същия тон отрича и стиховете на поета, сравнява го с начеващи ученици, които сегиз-тогиз драскали по вестниците. „Ето какво ще се каже духовити и без душа поет, как може г. В. да ни представи юнаци, бой балкан, левове и пр., когато той сам е заец и бяга, както от боят, тъй и от Балканът." Не е трудно да се разбере, че критикът отрича възторжените Вазови стихове само поради проявената боязливост от поета по време на априлските събития през 1876 г.

Дори и когато пише публицистично-критически статии по други поводи З. Стоянов не пропуща да подхвърли, кога явно, кога анонимно или иносказателно, някоя язвителна реплика и по адрес на Вазов. Любима тема му е да противопоставя Каравелов на Вазов, та да „изпъкне" значимостта на първия, ограничеността на втория. Ето — говори критикът за необходимостта от пълно издание на Каравеловите съчинения и отново подчертава, че „ако има списател със самостоятелно направление, на когото съчиненията да не са умрели по-напред от своя автор, то тоя списател е Л. Каравелов. Неговите трудове още за дълго време ще намерят поклонници измежду потомството: по тях, а не по други, ще да се възпитава за в бъдъще нашето младо потомство". И в потока на този род разсъждения за непреходната стойност на Каравеловите съчинения неочаквано, със свойствената си образна мисъл и язвителни сравнения подхвърля: „Те ще принудят мнозина кресливи жаби, поклоници на В. Юго и пр. да захвърлят своето перо и да се откажат по-нататък от всякакви по-нататъшни литературно белетристо-творчески гъделичкания, защото всеки ще да бъде в положение да направи разбор между истинското и калпавото."[1]

Както е известно, през последните години на живота си З. Стоянов минава на противонародни позиции, съюзява се с монархията. Тогава и нападките към Вазов, както и към всички, които не споделяли неговите политически действия и разбирания, стават особено невъздържани. По време на диктаторския режим на Ст. Стамболов, когато мнозина привърженици на една политика на сътрудничество с Русия е трябвало да емигрират, в статия, озаглавена „Таблица на черните", З. Стоянов изрежда имената на 123 лица, които нарича „черни души" — все русофили, и между тях поставя Ив. Вазов и К. Величков. „И двамата тия мъже милеят за Румелия, защото тя ги припознаваше за поети и гении. Днес те пишат за Васил Левски и за Ботйова, а утре за руския цар." И в политическата си ненавист заявява, че подобни люде дори „нямат право на гражданство — на българи и на хора. . . Всеки гражданин трябва да ги презира и ненавижда, никакви свързки да няма с тях."[2]

---

[1] Неиздадени съчинения, стр. 96.
[2] В. Свобода, 1887, бр. 79.

Година по-късно, пак във в. „Свобода“, но без подпис, по повод обширната рецензия на д-р К. Кръстев за Вазовата сбирка „Сливница“, З. Стоянов обвинява поета, че в стиховете си, посветени на Сръбско-българската война, не възпял нито веднъж княз Батемберг, „който командуваше от най-високата позиция“. „Музата му щеше ли да се поквари, ако той я пуснеше да попее около носителя на българската корона? Ние познаваме господствому, знаем, че той не е до такава степен горещ демократ и краен човек, щото да мрази коронованите глави.“[1] Вазов, който по това време е емигрант в Одеса, но следи всичко, каквото става в отечеството, отговаря на тия жестоки обвинения със стихотворението си „Не, корони ази не възпявам“, останало в ръкопис и печатано много по-късно. Изобщо поетът посреща със стоицизъм подобни критики и язвителни филипики и най-често отговаря в стихотворна форма, гдето по-обобщено обосновава гражданските си и литературно-естетически позиции.

Отстъплението на Захари Стоянов от възрожденските демократически позиции и съюзяването му с тогавашните буржоазни властници все по-дълбоко се отразява върху идейно-естетическите му възрения. Това особено ярко се откроява в книгата му за Хр. Ботев. Предишният пиетет и безрезервно преклонение пред величавите образи на революционните демократи сега придобиват по-други акценти. Идейно-революционните, нравствено-философските и естетическите богатства на Ботевото дело не увличат и удивляват с предишната сила биографа му. Описанието се плъзга по повърхността, излагат се занимателни случки, измислят се интриги и епизоди, които замъгляват величавия образ на поета-революционер, изопачават неговата съкровена същност. Увлечението към приключенско-забавното описание е принизило богатата Ботева душевност, довело е до фалшифициране на революционно-демократическата, социалистическо-утопическата му идеология.“[2]

Изневярата на възрожденските завети довежда Захари Стоянов, по думите на Д. Благоев, и до скъсване с досегашните му „радикалсоциалистически“ схващания. А това се оказва фатално за цялостното му светоотношение, за художествения му метод, за критериите, от които той съди за обществените и литературни явления, за неговите оценъчни начала на естетически и етически ценното.

С най-значителния дял обаче на обществената и книжовната си дейност Захари Стоянов стои на прогресивни, демократически позиции. Като мемоарист-белетрист и критик-публицист той се явява един от най-ревностните продължители на народностната реалистична линия, утвърдена от възрожденските писатели и революционни демократи. Неговите теоретико-критически и естетически концепции до средата на 80-те години се родеят с най-прогресивното в тая област. И тогава, когато в конкретните си преценки за отделни произведения и писатели греши, плащайки дан на партийно-политически страсти, в изходните си позиции Захари Стоянов е на прав път. Затова и днес запазват своето значение не толкова кратките му изпълнени със страст и злъч рецензии и преценки, колкото ръководните му идейно-естетически принципи, реалистическите му схващания за хара-

---

[1] В. Свобода, 1888, бр. 214.

[2] Вж. Д. Благоев, Нашите апостоли, Захари Стоянов като публицист-революционер, личност и патриот, 1886; М. Димитров, Захари Стоянов като биограф на Ботева, Известия на Института „Христо Ботев“, кн. I, 1954.

ктер и задачи на литературата, верните му прогнози за насоката на националната ни художествена книжнина и теоретико-критическа мисъл.

И с дейността си като критик-публицист Захари Стоянов прави безспорен принос за утвърждаване на реализма и демократизма в българската литература. Тая страна от дейността му ни помага да разберем и почувствуваме по-цялостно оригинално-самобитната личност на автора на бележитите „Записки по българските въстания“, да вникнем в неспокойната му противоречива душевност, твърде показателна за определен етап от развитието на българската обществена и литературна мисъл.

ТВОРЧЕСТВОТО НА ЙОРДАН РАДИЧКОВ[1]

Розалия Ликова

1. КЪМ НОВИ ВРЪЗКИ МЕЖДУ СВЕТА И ЧОВЕКА

Развитието на Радичков представлява един непрекъснат процес на разширяване на художествения поглед и на естетическите позиции. Пътят от лирико-романтичното, лирико-импресионистично отразяване към поплътно приближаване до действителността в нейната противоречивост, в единство от грозното и смешното, красивото и възвишеното е път на диалектическо снемане на романтичното, на преодоляване на едностранчивостта и превръщане на романтиката в траен компонент на цялостното художествено виждане на писателя, на скрит художествен потенциал на художествения образ.

Към своето развитие Радичков тръгва от няколко опорни точки. На първо място е неговата изострена сетивност, живото наблюдение, съпроводено с чувство за жизнена правдивост, интересът към дребното и незначителното, към преосмислянето на света чрез малките явления и факти. Почувствувал се добре при хората, Радичков открива вселената в малкия, реален свят на човека, движи се сред предметите, където му е удобно, сред една действителност, която го насища, която той непрекъснато усвоява, сред вещи, които му стават приятели, които му помагат да открива живота. От тоя конкретен, веществен мир, пределно човешки, интимен и близък, се излъчва много поезия. Поезия, която изниква от живия допир с живота, от възстановения контакт с действителността, от възстановената хармония между човека и битието. Поезия, от която тръгва потокът на реализма и на романтиката в творчеството на Радичков, на конкретното наблюдение и на смелото художествено претворяване

Още в разказите от сборника „Прости сърца“ се чувствува един основен момент в творчеството на Радичков — светът се е приближил до човека. Разказът „Една шапка радост“ напомня героя на Ат. Далчев, който носи върху огледалото си къс от големия свят. В разказите на Радичков се появява нещо ново. Един вдъхновен, празничен поглед разкрива душевното тържество, радостта от новото откриване на живота, от възстановената връзка със света. Светът в шепа, големият свят в огле-

[1] Статията е част от по-голямо изследване за Й. Радичков, представено през февруари 1966 г. и обсъдено в секцията по съвременна литература в Института за литература на БАН през март с. г. (б. р.).

далото на хамалина, или събран в детската шапка на Радичков — това е тоя интимен художествен поглед, който приближава света до човека, който обсебва света еднакво в неговата конкретност и безкрайност, заедно с радостта от това обсебване.

Светът, приближен до човека, това е свят, излязъл от своята художествена статичност, от механичните връзки и взаимодействия. Това е не само способност на твореца да съсредоточава голямото в малкото, да материализира идеите, да разкрива красотата и поезията на реалността, но и обратно — скок към безкрая, към идейната и художествена перспектива, към разтваряне на рамките на реалната видимост, към смели художествени деформации и художествено прегрупиране на веществения, видимия мир.

Потърсим ли художествената тайна на Радичков, ще опрем до тоя нов начин на разкриване на връзката между човека и света. Чувството за новото не може да се затвори в нито един от белезите на съвременното светоусещане, ако в основата му не стои тая променена връзка между света и човека, която идва да замени външно-механичното, статично, натуралистично взаимоотношение между човека и природата като цяло, между субекта и обекта. Развитието на Радичков като художник е в развитието на тая сложна и непосредствена връзка между света и човека, в разкриването на тяхното единство.

„Наблюдателницата“ — така е озаглавен един от разказите в „Прости ръце“. Не само щастливият селянин с новата къща — самият писател вече има своя наблюдателница. Защото, за да наблюдаваш, трябва да имаш височина, нужна е наблюдателница, своя плоскост, своя точка във височината, нужен е хоризонт. И затова в разказите на Радичков има небе, крила на птици, води, които отразяват звездите — присъствува хоризонтът.

Светът на Радичков е едновременно интимен и безкраен. Той е с много душевни и художествени измерения. Някои се опитват да доказват, че Радичков няма своя философия, своя художествена концепция. Така изглежда само когато философските позиции се търсят в открити или елементарно изявени, оголени форми. Философията на Радичков е преминала в неговите естетически позиции, в неговия художествен поглед, пречупила се е в неговите художествени идеи и образи. И в това е и художествената сила на Радичков. Неговата философия е в подводното течение на мисълта и чувството, в двупластовия строеж на образите, в тяхната многоизмеримост, в интелектуалния потенциал на неговите творби, в особеностите на неговия хуманизъм, в представата му за красотата, за жизнените противоречия. Писателят-комунист, който утвърждава човека в живота, който зове към активна любов, към активна действена грижа за човека, който утвърждава небесната красота на земята и буди с всеки свой разказ високи естетически и нравствени представи, който търси философската и жизненопсихологическа връзка между света и човека, между човека и хората, такъв писател не може да бъде без своя философия, без свои открития за човека, без своя художествена концепция. Наивно е да се обяснява, че присъствието на философското начало, на интелектуалния поглед на писателя не означава открито поставяне на философските проблеми. Понякога, както е случаят с Радичков, то се превръща в художествена широта, в широта на естетическите позиции. Радичков не

манифестира идеи и чувства. Той е художник, който се е превърнал в образи, вещи, състояния, в пределноконкретното и пределно неуловимото. И в това е неговото очарование и сила, и с това понякога той изпреварва вкуса на някои свои читатели.

Колкото и много земен живот да се съдържа в образите на Радичков, изобразително-пластичното съдържание в неговите образи се опира на лежащия по-ниско пласт, на интелектуално-лирическото съдържание. Подводното лирично течение на неговите разкази е свързано с обобщителната сила на образите. Радичков широко използува анализа, разлага веществения мир на детайли, на живи реалистични подробности, разлага душевния живот на човека на фрагменти — усещания, импресии, внезапни асоциации, спомени. Но въпреки това разлагане, въпреки определеното съсредоточаване върху малкото, незабележимото, върху отделния психологически фрагмент, у него много по-непосредствено се чувствува стремежът към синтеза. Населявайки веществения мир със себе си, с определено човешко съдържание, очовечавайки вещи, явления, понятия и категории, Радичков естествено превръща анализа в средство за синтез, естествено извежда образите към по-голяма синтетичност.

Действително, Радичков тръгва при изграждането на своите парадийни и парадоксални, условни художествени образи от детството. Светът в неговите представи е раздвижен, с относителни граници на нещата, странно съчетание на действителност и недействителност; рушейки класическата композиция, строгата причинна детерминираност, статичността на образа, създавайки нови, асоциативни връзки между образите, той освобождава образа от неговата буквална достоверност, от тиранията на веществения мир. Радичков е много задължен за изграждането на своите възрастни хора-деца сѐ на своето детство и своето детско чувствуване на света. Само в детското въображение нещата могат така свободно да се преобръщат, да разменят местата си, действителният мир да се преплита с приказния. Но дали всичко това означава дематериализация на неговите образи? В това отношение Радичков не се подчинява на никакви категоризации. Неговите образи са толкова веществени, колкото и нереални, плод на фантастичното, на най-чудновати амалгами между причудливата измислица и жизнено-материалните, битови подробности, между бит и остро нарушение на всекидневните битови представи, между черти на характери и душевност, взети от най-противоположни области на бит и човешка психика, на нарушаване на достоверното и на остро любопитство към живота, към жизнените подробности, към аромата на малкото, дребното, на всекидневното.

Бихме ли си обяснили особеностите на тоя стил, на тоя метод само с дематериализацията на образа или само с връщането към детството? Детската чистота, наивност в неговите разкази е път към пъстротата, към разнообразието, към яркостта на усещанията, към изненадата, към чудесното, но тя е и вътрешната носталгия към красивото, към хармоничното в нашия живот, тя е оня вътрешен пласт на образите, оня втори план на повествованието, който извежда към по-дълбоката мисъл за отношенията между света и човека, път не само към първичната свежест на възприятия и чувства, но и към дълбочината на духовния синтез, на оня дълбок художествен поглед, който търси в дълбочината на живота не само първичните елементи на битието, не само свободно движещите

се и преминаващи една в друга стихии, но и духовно-естетическото упорядъчаване на живота, синтеза на духовното проникновение. Наивно и едностранчиво е зад мъдрата усмивка на Радичков да не виждаме поезията на детството, законите на детското въображение, които рушат всякакви закономерности, но също така едностранчиво и невярно е да не видим степенуването на тая детска усмивка, сарказмът, който трепти в ъглите на устните, да не почувстваме, че цялото това разлагане на веществения мир е една форма на по-широко, по-богато приближаване към него, от повече ъгли на зрение, от повече аспекти, с повече бои в палитрата, с повече душевни тонове; че това обогатяване е резултат не само на едностранчиво свеждане до елементарното, но и на един разширен естетически поглед, на едно по-дълбоко преосмисляне на връзките между човека и битието, на една обогатена душевност, където детското и интелектуалното са две страни на един и същ цялостен процес, да не почувствуваме, че детският поглед, усмивка, детската непосредственост на Радичков е колкото непосредствена, толкова и опосредствувана, интелектуално осмислена и обогатена, че неговият художествен образ е единство от романтика и тънка, префинена, понякога едва уловима мисловност; че героите на Радичков, които не мислят, не чувствуват в традиционния смисъл на думата, а виждат, възприемат, реагират, усещат действителността, които се разкриват в отделни психически състояния, неповторими в своята конкретност, са в същото време едно пътуване към безграничното, една хармония на разкъсания на отделни психологически фрагменти, на отделни асоциации цялостен мир, една насмешка над миналото или една тъга по красотата; че това смело деформиране и разлагане на действителността, тия преходи между реалното и нереалното са белег на едно съвременно съзнание, проникващо в диалектичното единство на света и неговото многообразие, в противоречивостта на осъществяване на естетическия идеал, на естетическата цялост, белег на един по-висок синтез, който се реализира художествено в рамките на една вътрешна, душевна свобода, несъществуваща вън от интелекта. Многообразието на художествените превъплъщения на Радичков, единството на романтика, реалиста, лирика и сатирика не може да се разбере без интелектуалното и художествено единство на тоя разширен естетически поглед, засягащ еднакво формата и съдържанието на неговите разкази. Само на основата на това единство можем да почувствуваме вътрешната логика на това непрекъснато преоткриване на света във все нови и нови плоскости, вътрешното динамично сцепление в неговия привидно спокоен и плавен рисунък, широката вибрация между възвишеното и смешното, обективното и субективното, особеното пречупване на интелектуалното през духовно-сензуалното, съизмеримостта на неговите представи за света, пречупен през различни съзнания, през погледа на човека и животното, усещането за многоизмеримост на нещата, трансформациите на емоционалното, законспирирания лиризъм, просмукан от това жизнено-непосредствено и опосредствувано, мисловно начало в неговите образи.

2. ОБЪРНАТО НЕБЕ. КЪМ РЕАЛИЗЪМ ЧРЕЗ ХУДОЖЕСТВЕНА ДЕФОРМАЦИЯ

Радичков действително тръгва от Йовков в търсенето на хармонията и съзвучието между веществения мир и психическия, в тая способност да отразява веществения свят и да се издига субективно над него. Но още първите му разкази издават един друг, съвременен поглед, едно съвременно естетическо съзнание, което не само отразява, но и трансформира видимата действителност, като я подчинява на своето вътрешно виждане. Още тук ще се долови, че Радичков е еднакво силен и в момента на непосредственото наблюдение, и в оня вътрешен напор на творческото съзнание, което разлага и отново синтезира, като споява отделните частици със силата на скрита душевна и мисловна енергия; съзнание, което се стреми да улови повече връзки, отколкото предлага непосредствената видимост и наблюдение.

Но истинският скок във видоизменянето на външната действителност, в нейната художествена трансформация Радичков прави с разказа „Обърнато небе". Разказът е своеобразно продължение, доразвиване на идеята и вътрешното съдържание на „Наблюдателницата". Ако в „Наблюдателницата" се разтваряха кръгозорите пред човешкия поглед под въздействието на радостното самосъзнание, то тук е направена следващата крачка — самото небе, със своя простор и ослепителен блясък, с хилядите си трептящи светлинки е свалено върху искрящата снежна земя, самата земя се е превърнала в небе, осеяна от светлини, пронизана от блестящо сияние. Чувството за новото, за празничното, за обсебването на света е достигнало връхната си точка. Радичков умее да предаде празничното, красивото, да улови чудесното, има очи за чудото в живота и способност да го предаде както в рамките на един обикновен ден, сред една обикновена действителност („Неделя"), така и чрез езика на художествената условност, чрез смелата художествена деформация и превръщане на реалния свят във видение.

В тая трансформация на реалността се е намесила светлината. Радичков е пристъпил с окото на художник-импресионист, който е видял вещите в океана на светлината, използувал е яркото, ослепително възприятие, импресията, която не е нищо друго освен сгъстено емоционално възприятие, използувал е една синтетична импресия, резултат от идейното и емоционално напрежение, и, подобно на импресионистите, е подчинил образа на своето духовно виждане, за да го приближи до читателя, да му придаде изпъкналост и яркост. В тоя смисъл импресията се превръща в траен компонент от художественото виждане на Радичков, без да намалява реалистическото въздействие на неговите образи. По неговото човешко, земно небе ходят живи хора, играят деца със свински мехури, квичат свине, променят се хората и техните усмивки. Усмивката все по-определено заиграва и по устните на самия автор, като белег на едно широко и разностранно виждане, което смело посяга към небето и същевременно наблюдава отблизо конкретната действителност с възвишеното и смешното в нея.

Намесата на светлината в творчеството на Радичков означава разрушаване на видимата, елементарната връзка между нещата, довежда до тяхното раздвижване и разместване в пространството, прави ги душевно

фотогенични. Действително, Радичков вижда явленията както в тяхната детайлност, земна яркост и реалистична плътност, така и като процес, като движение и душевно протичане, като човешко душевно достояние. В тоя процес на творческо, душевно обсебване писателят не само отразява, но и твори своя действителност, свое небе върху земята, създава своето обърнато небе, което не е нищо друго, а ярката, ослепителна, блестяща празнична земя.

Към художествената деформация, към художествена условност Радичков пристъпва в момент, когато конкретният миг, конкретното впечатление се докосне до трайното, безграничното, когато над него премине полъхът на вечността. Импресията на Радичков съдържа и своята противоположност, своето отрицание — чувството за вечното и безкрайното. По тоя начин мигът, нагледът, конкретният образ поемат в себе си възможността за чудесните преображения, за художествената деформация, за безкрайни преходи и преливания на чувства и представи.

Но ето че в повестта „Неделя", където реалните образи си стоят по местата и небето си е небе, а земята — земя и хората живеят своето ежедневие, писателят отново се докосва до чудесното. Има нещо в конструкцията на тази повест, което напомня разказите на П. Вежинов „Ден в етажа" и „Дни и вечери" — с възвръщането към човешкото всекидневие, към обикновения човек, с откриването на малките тайни на човешкия живот. Но и тук неуловимо между реалистичните подробности се населява чудото, което издига всекидневието до неговата човешка значимост, до значителността на живота. Идеята за ценността на човека и живота помага на автора да открие наново малкия свят, да го осмисля естетически и по тоя начин да му придаде художествена значимост.

Сакатото момче на прозореца, самотният човек, който е щастлив, когато най-после иззвънява телефонът, всички тези ивановци със своя малък личен свят и своя голяма жажда да се раздадат на хората и да получат човешка топлота — във всичко това се разкрива един свят близък, изпълнен с човешки съдби и малки радости, богат с незначителното, защото е човешки осмислено.

В тоя разказ романтиката открито е отстъпила на реалистичния поглед. Събитията на деня са съзнателно умалени. Явяват се за първи път образи, подготвящи атмосферата на „Свирепо настроение". Явяват се образи на хора-деца, а сам авторът се шегува със смешното и остаряло, със себе си и с човешките слабости, и сам той се превръща на дете, използувал детския чар на възприятията, релефността на детския поглед. Усмивката му е непосредствена и мъдра, иронична и разбираща. Но в тоя поглед на писателя, в тая усмивка чувството за реалност се съчетава с усещането за чудесното. Писателят в едно и също време наблюдава и преобразява всекидневното, насища образите с хумор и търси скрития аромат на „тайната" на нещата, движи се в кръга на пределноконкретен, веществен мир, при който вещите си стоят на местата, но вече имат своя боя, свой аромат, застават в свои определени отношения. Заедно със смелото навлизане във всекидневието и в жизнената проза, заедно с угасването на откритата романтика в разказа има скрита радост, скрито любуване на живота. Романтиката живее дълбоко в сърцевината на образите, от които би могла всеки момент да се прокрадне, а също така и незабелязано да премине в усмивка, в лека насмешка, в прозаичен

детайл, в неочаквана гримаса върху лицето на автора, в мисъл, скрита зад драстичен наивитет.

В основата на тая неочакваност, на това приемане на живота в неговата разностранност лежи любовта на автора към „нашата улица", към нашата действителност, към живота изобщо. Една нова вълна на социалистически реализъм навлезе в нашата съвременна литература, един хуманизъм, който не изпада в сантиментално умиление, който рисува живота в реалистични форми и краски, при който писателят утвърждава живота в неговата непосредствена реалност. Но зад тая непосредствена, реалистична даденост се чувствува своеобразното любуване на живота. Зад всекидневното и делничното нещата се освобождават от своята сива пелена, придобиват живот, превръщат се в една разнообразна игра на живота.

Тая неподправена любов към живота предполага скритата противоречивост на нещата — в тяхната делничност и в техните неочаквани връзки, в тяхната прозаична същност и в тяхната скрита поезия. Малкото и незначителното, гледано под определен художествен и философски ъгъл, се превръща неусетно в част от големия, движещ се живот, богат и щедър. Затова и вещите могат лесно да бъдат омагьосвани, да придобиват художествения вкус на тайната — тайната на големия, ставащия, противащия живот, който търси своите малки, обикновени и неповторими съкровени форми. Не случайно в последната картина на повестта се създава един нереален, фееричен образ, при който хора и предмети разместват местата си и тръгват и реалността отново се превръща във феерия, в чудо, защото чувството за непрекъснато откриване на света, за чудесното се крие в дъното на всеки от тези реалистични образи, в цялата художествена концепция на писателя.

В тоя поглед на Радичков — неотменна част от художественото му виждане — е залегнало единството на романтика и реализъм, възможността за точната конкретност на образите и за тяхната художествена деформация, възможността за непрекъснато преливане на смешното и съкровено-лиричното, на възвишеното и прозаичното.

По този начин една и съща идея за чудесното, едно и също преклонение пред живота намира у Радичков две противоположни художествени разрешения — от художествената условност, от смелата художествена деформация до жизнено-правдоподобните, жизнено-достоверните образи. Но и при двата случая, разкриващи широката художествена амплитуда на автора, в основата се крие една поразителна способност за преливане на образите, за преминаване на реалността във феерия, за единството на реализъм и художествена условност, за смело прекрачване на границите на веществения мир и за скрития потенциал на чудесното, който лежи в основата на всеки от неговите жизнени образи.

3. ВЯТЪРЪТ НА СПОКОЙСТВИЕТО. ЕДИНСТВО НА ПОКОЙ И ДВИЖЕНИЕ, НА ЧОВЕК И ПРИРОДА

Ако „Обърнато небе" и „Неделя" показват амплитудата в художествения поглед на автора, то разказът „Вятърът на спокойствието" разкрива други страни на художествения му поглед — и преди всичко — зрелостта на художника, богатата артистична природа, способността му

за художествено превъплъщаване, за превръщане на идеите в ритъм, в хармония. Тук Радичков не изненадва с неочаквана деформация, с декоративност на образа, с подчертана условност и стилизация: тук той не се стреми да извади предълно наситен звук от сивата делничност. Тук царува неуловимата хармония, меката артистичност, идеята е превърната в атмосфера, напоена с ароматите на летния ден, тук светлината на образите идва отвътре, от тяхната дълбочина.

„Вятърът на спокойствието" — това е двойното измерение на нещата — в техния покой, в тяхната земна, конкретна неповторимост и в тяхното вътрешно, плавно движение като част от вечността и безкрая. Човекът като част от вселената, в неговата неразривна връзка със света като цяло и с безконечното време изпълва основния философски смисъл на творбата. Проблемът за хармонията, за единството между човека и битието, вълнувала в различни философски и художествени аспекти писатели като Й. Йовков, Ем. Станев, К. Константинов и Ат. Далчев наново изпъква в творчеството на Радичков, което говори за широката приемствена връзка между художествените търсения на съвременния автор и литературната традиция. Този проблем у Радичков се превръща в част от неговия художествен поглед, присъствува като невидимо художествено и философско-етично измерение на образите.

Циганинът с откраднатите дини и Гръбльото с пушката, спомените на стареца за войната, за младостта и прегръдката в детелината, историята с болната кучка, летният ден и реката — всичко това е свързано с невидимите връзки на времето и природата, превръща се в част от един голям цялостен свят, в който се свързват минало и настояще, в който се чувствува спокойствието на вечността и протичането на времето, в който всичко носи частица от вечността и бавно се изтрива, изгаря, приближава до земята, за да се превърне в пръст. На фона на това чувство за единство на живота, за голямото и всеобхватно време, обгърнало разрушителната жестокост на войната и късовете ярък и добър живот, на фона на летния ден хората, нещата придобиват особена дълбочина и колорит, оживяват като фигури от големия фон на времето, като част от безкрая, през който преминава вятърът на спокойствието и се усеща реката, която спи и се събужда. Човекът е също къс от целия свят и има своето непоклатимо място в него. В такива дни на стареца му се струва „че е малък къс от целия свят и че никой не може да го измести от този свят, защото ще се наруши неговото спокойствие и тишина. Както никой не може да извади реката от люлката на бреговете ѝ. Нито пък може да спре нейния път към океана. Тя преодолява всички прегради пред себе си и се движи".

Цялата тая хармония, заедно с пъстрия живот в нея, е осмислена от една голяма любов, която сближава човека, природата, създава връзки между образите. По този начин в окото на циганина Филип вижда окото на покорното, разбиращо куче, а в жълтината на очите на човека и кучето — спомена от прашните пътища и неуморни скитания. Един по същество философски хуманизъм осмисля образите в тяхното единство; хуманизъм, който произтича от чувството за хармония на живота, от съзнанието за неговата значителност, от това двойно измерение на нещата — в тяхната конкретност и в тяхната всеобщност, като част от времето и безкрая. По тоя начин споменът за жестокостта на войната,

за безсмислената смърт на мароканския войник заживява на фона на спокойния летен ден и придобива своя реален смисъл; чувството за смъртта и безсмъртието на живота се допълват във взаимно проникващи, взаимно осмислящи се представи.

На фона на вечността и безкрая човекът не губи своите нравствени координати, а, напротив, уплътнява и разширява своите духовни ценности, намирайки отзвук на своя собствен живот в живота на природата. Животът като върховна ценност, чувството за доброта, за красота и хармония се разтваря, осмисля и разширява в красотата и хармонията на природата. Образът на Гръбльото, който не намира сили да стреля срещу очите на болното купе, самото куче, което в своята физическа болка носи жаждата за живот, съзнанието на стареца, който пресява спомените, за да намери в тях зрънцето ярък живот — във всички тези връзки и образи се разкриват непомътнени душевни ценности, единството на човешкото съзнание, оформя се душевната широта на повествованието, единният философско-етичен и художествен център на творбата. Дълбоко по същество, в широкия вътрешен обхват на тези творби лежи идеята за душевната целокупност на съвременния човек, за идейното, морално и естетическо единство на неговия жизнен и философски поглед, и същевременно за широтата на тоя поглед, който се разпръсква и обхваща света в различни аспекти. Времето не е враг на човека; нито единството на живота. По-скоро те са неговата хармония, пътищата, по които човекът намира себе си, по които се връща към себе си.

При тая естетическа обхватност на художествения поглед образите се сменят неусетно, имат неповторимата конкретност и живот на художественото откритие, носят в себе си по една блестяща капчица вечност, която усилва блясъка и багрите.

Блясък и багри има не само в човешките образи, но и в образите на реката, в невидимото присъствие на вятъра — тези особено оригинални герои в творчеството на Радичков. Вятърът на спокойствието, който върти равномерно колелото, който си играе с водата и къдри нейната повърхност, това е тишината на летния ден, в която се разтваря животът на дребните неща и на спомените. Реката и сънният вятър са фон, на който звездите падат и изгарят, а спомените и звездният прах се ронят като люспи. Но тая вечност, която тече неизменно с течението на реката, която спи и се събужда, е пълна с живот. Старецът вижда играта на живот в речното дъно. Той се любува на рибите, на любовта на малката жабка върху зеленото листо. Реката е вечност, побрала спомените на живота и самата тя е един живот.

Образът на реката, това е артистичното любуване на писателя, художественото превъплъщение на неговото чувство за хармония и вечност, неговата способност да се претворява в живите форми на действителността и същевременно да ги съзерцава, заслушан в ритъма на живота, в нечутата хармония на неговото течение.

Образът на реката присъствува като част от общия ритъм на композицията и в „Горещо пладне“. Включена в друга динамика, тя е отново образ на покой и движение, с по-самостоятелна функция, със своя собствена мелодия, като контраст и допълнение на общото напрежение на творбата, като скрита перспектива на образите. Реката носи в себе си дъха на нещата, покрай които е минала, които е досегнала — дъха на

спомена, следите на отминалата реалност, многобройния допир до живота, усещането за неумиращото течение на живота. В нейните чисти води се крие щедрото раздаване, великата обмяна на живота, който винаги нещо взима и нещо дава от себе си.

Тая съпоставка между два сходни образа в две различни творби, коренно различни по динамика и конкретна насоченост, говори много. Тя разкрива еднаквите естетически позиции на автора, единството на неговия естетически поглед, скритата жизнена философия, която се трансформира в различни идеи и различни художествени образи. Тя разкрива връзката в идейното и художественото развитие на писателя, основния жизнен и хуманен патос на неговото творчество, основния принцип на неговото художествено виждане — да гледа на света в неговото движение.

4. ПО ЗАКОНИТЕ НА КРАСОТАТА

Чувството за артистично-пластично възприемане на действителността, породено от разказите на Радичков, е тясно свързано с проблема за красотата като една от основните опорни точки на неговото творчество.

Във връзките между човека и природата Радичков открива неподправена красота. Човешката красота се разкрива в най-девствените си форми чрез природата. В близостта на човека с природата се осъществява най-непосредствената проява на човешкия мир, на неотчуждения човек в неговото дълбоко единство със света. Героят на „Тенекиеното петле", преди да се сблъска със себе си и с живота, излиза от своята романтична чистота и цялостност. Той гледа на нещата с детска непосредственост, допира се до тяхната първоначална чистота. Между човека и околния мир няма прегради. Човекът разговаря направо с предметите, стига до тяхната същност, до светлината, която съдържат, до скритото сияние, което излъчват. У читателя остава чувството, че светът е направен от първоелементи, от много топлина и слънце и авторът е успял да ги извика за живот, да се докосне до първичната, детската, девствена чистота на нещата.

Човекът, който минава през гората и търси изрязаните по кората човечета, който се усмихва на тенекиеното петле, е събудил в себе си момчето. Гората е за него прекрасна и ще остане такава до края на живота му. Защото тя е свързана със запазеното в сърцето детство, символ на оная човешка красота, която животът осмисля през нови изпитания. Връщането към чистото, детско начало у Радичков не е бягство от живота, от действителността в света на миналото, не е русоитско противопоставяне на природата и живота, нито елементарно принизяване на човешкото съзнание до подсъзнателното, нито подтик за елементарни нравствени съпоставки; връщането към първичното у Радичков има друг, съвременен етичен и художествен подтекст — то е израз не на бягство, а на възвръщане към природата и човека, форма на преодоляване на отчуждението, на възстановяване на етични и художествени ценности, на ново изостряне на слуха и съзнанието за същността, за чистия глас на нещата. Възвръщането на Радичков е преди всичко възвръщане на загубеното за известно време чувство за красотата, едно художествено изкристализирване на представата за красота, като квинтесенция на човешката

същност, като възвръщане на човека към себе си чрез образа на природата, чрез възстановения контакт с нея, чрез докосване на ненакърнени душевни ценности, до художествената простота и непосредност на живота.

В етиката и естетиката на Радичков красотата на природата и свързания с нея детски чист, непосреден поглед на човека са тясно свързани с нравствената красота, с душевния облик на комуниста. Поезия и обществено чувство са две неразделни части от едно цяло. Не случайно в повестта образът на Железничаря и образът на човека, който лови облаци с въдица, се допълват като художествени компоненти на едно етично и художествено цяло. Двата основни пласта в повестта — на детско-романтичното и обществено-целенасоченото — не влизат в противоречие, а се развиват хармончино и взаимно се осветляват и допълват.

Преди да премине обаче към въпроса за нравствената красота, за душевната устойчивост на комуниста, Радичков създава естетическите предпоставки за възприемане на нравствения идеал, защищава богатото чувство на съвременния човек за красота, разгръща проблема за красотата като душевно достояние на човека, като част от проблема за отношението му към света. Съзнанието за необхватността, за неизмеримостта на света има своите етични и естетически координати; то се измерва с дълбочината на познанието, със съдържанието на чувството за прекрасното.

Радичков защищава красотата, която се противопоставя на елементарното мислене, на елементарното отношение към живота; защищава правото на човека да живее по законите на красотата, да обича тополата, защото е топола, заради листите, с които си играе вечерникът, заради невидимите нишки на нощните звукове, заради това, че запълва една естетическа празнина в очите му.

Радичков никога не остава при елементарно-детското. Неговият детски чист поглед съдържа като предпоставки една художествена условност. Зад чистотата и наивитета на неговите първично-чисти образи се разкрива съзнанието за безкрайната дълбочина на света, за сложността на нещата, за значителността на живота. Неговата представа за красотата се слива със съзнанието за безкрайните координати на света, на живота. Наблюдавайки звездното небе, героят мисли за неговата измамна плоскост: „Какво ти небе, може ли да се нарече небе тази необятност! Тогава аз и живота приемах като небето, плоско, макар и усеяно с различни звезди. Още не знаех, че светът край нас е една бездна, неизмерима величина, която напразно се мъчим да обхванем. С цялата си младежка разпаленост аз съм се мъчил в онази възраст да обхвана необятното. Макар и неосъществимо, то е благородно усилие."

Чувството за безкрай, за красота, за неизмеримата дълбочина на нещата е естетическа предпоставка за нравствения идеал на комуниста, част от голямата мечта на Железничаря за хармонията между красивия човек и комунизма, за възпитанието чрез красотата. Радичков излиза от предпоставките на красотата и когато в природата търси отразена душата на човека, и когато пристъпя към сферата на неговия личен и обществен бит.

Чувството за красота се противопоставя на пошлостта, на грубия практичен дух, на безкрилото опростенческо отношение към живота. Вечерта, когато „дървото предеше с листата си светлината и въздуха,

последната, бяла прежда на деня", когато младежът мисли за красотата, човека и небето, между него и зет му се завързва естествен разговор:

„ — Мечтател безумен, образ невъзможен — стресна ме гласът на зет ми.

Кирил държеше китарата и пакетите със струни.

— Не мечтая, а мисля — казах му.

— Мислител! — вдигна нагоре космат пръст Кирил. — И за какво мислиш?

— За красотата — казах.

— О! — вдигна вежди той и захапа нежно една струна със здравите си зъби. — Красотата е измислена от поетите и съществува само в книгите. Тя е фантазия, а ти знаеш, че животът се крепи само на доказателства. Две и две правят четири и това е доказано..."

През погледа на зетя думите „красота", „мисъл", загубват действителния си смисъл, избледняват, придобиват пошло-еснафско съдържание, губят действителните си измерения. Най-страшният враг на красотата се оказва духовната еснафщина, пошло-житейският, грубо-прагматичен дух, който не се издига по-високо от „истината", че „две и две правят четири" и „красотата не се яде".

Красивото, което човекът носи в себе си, неминуемо, по характера на своята природа, съдържа елемента на живото съотношение, превръща се в критерий — нравствен, етичен, обществен. В даден момент представата за красивото изпъква със своя обществен смисъл, със своята обществена, нравствено-етична страна като контраст на грозното, на пошлостта, на антихуманното, на антиобщественото. Търсейки вътрешната — идейно-психологическата и естетическа връзка между образите, се натъкваме на тая контрастна връзка между чувството за небето, за безкрая и грозното в действителността. С музиката на звездното небе в гърдите си Алеко се сблъсква със страшната картина на клането в плевнята, където предсмъртните викове на животното, ужасът в очите му са съчетани с жестокото остървение от кръвта. Контрастът извежда морално-естетическите норми в полето на човешкото действие. Чувството за безкрайност и дълбочина се превръща в човешка, естетическа мярка, в морален критерий, в човешка висота, от която се измерва нечовешкото и грозното, отчуждението на човека от първичното си единство с природата, с красотата, отчуждението от времето, от връзката с безкрайното.

Протестът срещу душевното опошляване и нравствено самоуспокояване, срещу примиренчество и душевна леност, срещу принизяването на идеалите до „тлъстата супа" изпъква с цялата си сила на фона на тоя копнеж по красотата, на тоя вътрешен план на образите, който извежда към просторите на безкрайното. В това взаимодействие и преливане на естетическите и морални обществени категории, в тая многостранна връзка на нещата, в полифонизма на чувства и идеи се оформя и основният нерв на творбата, нейната динамичност и целенасоченост. Радичков не е само писател на парадоксалното и нецелесъобразното, на разчупените понятия и представи; неговият идеен и естетически бунт срещу ограниченото и пошлостта съдържа в себе си и момента на напрегната целенасоченост.

Чувството за красота прераства в подтик към действие, в програма за активна намеса, в апел към движение: „Не мога да остана съзерцател.

Трябва да действувам! Всеки покой е гибел. Нужно е движение. Дори листата, които падаха край мен, се движат; умирайки, те искат до края да бъдат чужди на покоя. Лекарите ми бяха казали да почивам. Мога ли да почивам, когато пътя ми пресичат орбитите на други тела и аз сам навлизам в тези орбити, заживявам постепенно с тяхното движение и дори се мъча да го изменя."

По този начин идеята за единството на човека и битието извежда героя не до пасивното съзерцание, а до съзнанието за активната връзка на човека и света, до необходимостта от действие. Съзнанието за многоизмеримост тласка героя не към бездействие, а му дава нравствен и естетически критерий, висота, от която да измерва себе си и своите постъпки.

Чувството за красота и нравствена непримиримост в естетическия кодекс на Радичков са неделими от съзнанието за човешката сложност, за противоречивата природа на човека. С присъщия си привиден, художествен наивитет писателят разкрива истината за противоречивия характер на човека, съчетан от много човеци, от сила и слабост. След изживяната драма, принуден да предаде зет си на милицията, Алеко мисли: „Камъкът е студен — лошо. Но той е твърд — хубав. А човекът не може да бъде такъв, защото зная, че в мен има и други и понякога ми се доплаква. И понеже нямат очи, плачат с моите очи." Всъщност силата на художника е именно в това съчетание на нравствена непримиримост с философска и художествена широта на погледа, в тая нравствена, идейна целенасоченост без едностранчива праволинейност, без опростяване на представите за човека.

Само на основата на това диалектично единство между сложност и целенасоченост, душевна цялостност и противоречивост може да изпъкне живата драма на героя. На помощ на героя идва миналото; идва образът на Гушавия, който мислено задушава в лапите си социализма; на помощ идва цялата действителност — с образа на Железничаря, когото селяните са плюли в лицето през първите години на кооперирането, идва протестът срещу равнодушието, срещу душевния застой и примирението, срещу нагаждането по течението, когато мозъкът се умори да се блъска и духът стане ленив, равнодушен към бурите. На помощ идва живото чувство за оскърбената красота.

— Красотата, която връща човека към себе си, към неговия човешки критерий, към чистотата на неговите обществени и нравствени понятия. Поставяйки проблема за красотата, Радичков наново, в един по-висок аспект, се връща към проблема за душевната цялостност, за душевната устойчивост на човека. На застоя, на старото в живота той противопоставя непримирението, душевната младост, младостта на вярата и критерия на красотата, превърнат в активен човешки, обществен критерий.

5. ЗА СИЛАТА И ТОПЛИНАТА НА ЧОВЕШКОТО СЛЪНЦЕ

Разказът „Горещо пладне" доразвива основни положения, залегнали в предидущите творби на Радичков. Той говори за различните аспекти, в които авторът разглежда проблема за връзката на човека и битието, понятието време, социалистически хуманизъм. Докато във „Вятърът на спокойствието" нещата се разглеждат в дълбочината на времето и в ши-

ротата на тяхното единство с цялото, тук времето се разглежда в неговата динамична същност, в светлината на човешката активност и воля. В тоя смисъл „Горещо пладне“ се приближава много повече до „Тенекиеното петле“, с който разказ го свързва основният патос, основната идейна насоченост, макар че по близост на естетическите категории продължава заложеното във „Вятърът на спокойствието“.

Като мото на разказа са поставени думите:

Ще повярвам в слънцето,
ако и то повярва в мен.

Тези думи навеждат на основния смисъл и патос на творбата — патоса на осъзнатата воля и целенасоченост, на овладяното време, на активното отношение на човека към природата, на социалистическия хуманизъм.

В основата на тоя патос лежат редица промени в общественото и естетическо съзнание, започнали след XX конгрес и засилени през последните няколко години в процеса на решителното освобождаване от идеологическите и естетически остатъци на последиците на култа. По същество този процес се изразява както в областта на идеологията, така и на естетическото мислене в засилване на субективното начало, в активизиране на човешкото, на художественото съзнание. В тезисите си за Фойербах Маркс пише: „Главният недостатък на целия досегашен материализъм, включително и Фойербаховия, се заключава в това, че той схваща предмета, действителността, сетивността само като обект или съзерцание, а не като човешка сетивна дейност, като практика, не субективно.“

В активното, действено, субективно отношение на човека самата действителност се възприема не в качеството си на нещо закостеняло, на непроменлива действителност, а като нещо творимо, възникващо от действието на човека, като човешка действителност, която непрекъснато се създава и подлежи на изменение. Да се възприема действителността не във формата на пасивен, замръзнал обект, а като човешка практика, в активното, действено отношение между действителността и човека, означава да се възприема субективно. Това активно човешко, субективно отношение предполага движение, видоизменяне не само на обекта, но и на субекта, предполага състояние на най-голямо напрежение в субективния мир на човека, включително в неговото естетическо съзнание. Като основен постулат на литературния живот след XX конгрес полският критик Збигнйев Жабицки[1] вижда необходимостта от активизацията на човешкото съзнание спрямо живота, борбата срещу отчуждението, събуждането на моралното неспокойствие в човека. А това означава отхвърляне на фетишизма към съществуващите форми на мислене, интелектуална вярност към самия себе си, съзнание за философската сложност на света, съзнание за ролята, която играе човекът в определени обществени ситуации.

В това повишено субективно отношение се крие един двойствен процес — проблем на приближаване на човека към действителността, на разширени връзки с действителността и обратната страна на същия процес — проблем за връщане на човека към себе си, за преодоляване на отчуждението, за единството със себе си. Тоя двойствен процес на прак-

[1] Zbigniew Żabicki, O tendencjach rozwojowych współczesnej prozy polskiej — Pamiętnik literacki, 1964, I.V, 4, 367—393.

тика довежда до ново преосмисляне на редица естетически категории, до възвръщане на естественото човешко съдържание на редица художествени понятия, придобили едностранчиво осветление през периода на култа, до ново пречупване на понятията време, човечество, вселена през съвременното човешко съзнание. Активното обсебване на света от човека, от движещото се, променящо се човешко съзнание означава извеждане на времето от неговата неподвижност, превръщането му в човешко време, измервано с живота. Времето, което тече през човека, оживява вещите, придава им конкретна, индивидуална плътност и тежест. Очовечената представа за времето означава променено отношение на художника към веществения мир — излизане на материалния, външния мир от неговата застиналост и общност, от неговата абстрактна безличност. Това означава за художника откриването на чудото в живота, премахване на строгата граница между реалност и условност, между субективно и обективно, между общо и конкретно.

Само така можем да разберем художествената условност на образите в „Горещо пладне", това струпване на едно място на една дивизия, на хората от един влак, от едно село, събрани за спасяването на живота на едно дете. В основата на тая условна художествена реалност е скрита една нова представа за времето и причинното съотношение. Това не са външните последователни причинни връзки, а връзки, подчинени на един друг, субективен порядък, на други, не външно-механични представи за движението. По-силно от движението на времето, на вселената е движението, превърнато в човешка воля. Човекът в тоя разказ е разширил своите вътрешни граници — осъзнал своята воля и своята връзка с човечеството. Една осъзната и овладяна морално-психологическа енергия движи автора в изобразяването на това малко човечество, струпано край брега на реката, обхванато от единен устрем. Идеята за неповторимата, незаменимата върховна ценност на човешкия живот, просмукала поезията на цялото творчество на Радичков, тук заема централно място, превръща се в основен проблем. В борбата за спасяването на детето се разкрива огромното значение на човешкия живот. За пръв път от много години насам в основата на колективния устрем и воля се издига русокосата главица на едно селско дете. Но от това съсредоточаване около малкия обект хоризонтите не се стесняват, а се разширяват. Човешките стойности се измерват с един непосредствен критерий — доколко могат да служат на живота, доколко могат да се използуват за спасяването на човешкия живот. По тоя начин самите проблеми придобиват друго, по-широко съдържание, не само конкретно-исторически, но и общочовешки смисъл; проблемите за мира и войната започват реално и конкретно да се измерват с цената на човешкия живот. По този начин авторът неусетно внушава, че величието на човека не е в освобождаването му от човешкото, от самия себе си, а обратно — в тържеството на най-нежното и най-човешкото, на човешката воля и нежност, насочени към защита на живота.

Социалистическият хуманизъм на Радичков се преплита с различните художествени трансформации, с различните естетически аспекти на движението. Проблемът за времето е ту средство, за да се потопят образите в атмосферата на безграничното пространство и време, да се разширят техните вътрешни художествени граници, ту средство за разкриване на

повишената активност и динамика на човешкото съзнание, за ново разкриване на волевите сили на човека, за едно вътрешно уедряване на идеала. Идеята за движението е измерване на нещата, на човешкия живот и поведение във времето, програма за човешко поведение, бой с рутината, със застоя на времето. Движението не като външно, механично движение, а като духовно, етично намерение, протичане на живота през призмата на човешки идеал, на социалистическия хуманизъм, през човешката динамика и воля. Движението — това е проблем за човешкото време, измерено с любов, гняв, воля, устрем, проблем за човешката отговорност: „Движение, движение! Страшно е да се стои, страшно е ръцете да стоят отпуснати! Страшно е очите да гледат неподвижно неподвижното петно върху водата! Ако е сън всичко това, то страшен е сънят на този мост! Събудете се! Събудете се! Нужно е движение, дело, защото статичността и бездействието са скромен ужас за човека!..“

Движението е форма на протичане на живота през човека, форма на идейно-психологическо напрежение. Мъртвото време е само миг, изпълнен от безпомощна жажда за движение; животът — счупване на мъртвото пространство и време. Мъртвото пространство — това е мигът, лишен от човешка воля, замръзналото, безпомощно време, времето на безизходност, което докарва мъка и ужас, времето, което е в разрез с течението на живота, с живото човешко време.

Проблемът на движението — това е не само идейният, но и естетически проблем на творбата, закон както за идейното, така и за естетическото измерване на образите. Без това измерение на нещата не бихме разбрали особеното сцепление на образите, при което конкретното непрекъснато преминава в общо; не бихме си обяснили художествената гъвкавост и мекота на образа; не бихме усетили оная красота на образа, когато зад конкретно човешко вълнение се усети разбунтуваното море на скръбта и гнева на цялото човечество — тоя двоен план на повествованието, при който зад външния стои един друг, по-широк, който не се побира в конкретното действие, не се отъждествява с конкретната идея, и същевременно придава неуловимия смисъл на образите, неуловимия ток на движението. При тая смяна на зрителния ъгъл, на художествените плоскости, образите излизат от своята фактическа, индивидуална конкретност, прерастват в мисъл, идея, обобщение. Образът на майката, изправен на фона на цялото човечество, зове обществената съвест; нуждата от конкретно действие за спасяване на детето се превръща в идеен и естетически постулат — в нужда от движение, в бунт срещу статичността и застоя, в идея за спасение на човечеството.

Ако „Горещо пладне“ е разказ за човешката воля и активна обич, за човешкото слънце, по-силно от лъчите на обикновеното небесно слънце, то „Последно лято“ е разказ за негативното лице на проблема, за отчуждението; разказ за този, който една след друга къса връзките си с живота, за волята, насочена към отчуждаване от себе си и света — отчуждаване от хората, от човешката обич и нежност. „Последно лято“ е нова, съвременна трактовка на идеята за самотния човек, който иска да сложи преграда между себе си, своя малък личен свят и големия свят на хората. Герой на разказа е човекът, който защищава своята правда срещу света и хората, срещу течението на времето и живота, който е загубил четвъртото, най-важното измерение на нещата — протичането във времето.

В тоя разказ Радичков е близо до парещата обществена проблематика на съвременното село. С него той още веднъж показа, че нравствено-философските проблеми за него са част от едно живо, актуално обществено отношение към живота. Особеното при Радичков е, че той търси идейно-психологическите корени на явленията, идейно-психологическите процеси, през които се пречупват социалните явления. Проблемът за срещата между съзнанието и сложния обществен процес на оформянето на новото село е намерил художественото си въплъщение в образа на един суров, самотен човек, огорчен от хората, от суровите култовски методи по времето на кооперирането, с душа, загрубяла от своите и чуждите грешки; в образа на човек, който тъпче законите на природата и нежността и който таи в сърцето си най-голямата нежност — любовта към сина си.

Образът е излязъл от елементарните социологични граници, придава нов идейно-психологически оттенък на проблема. Моментът на поражението на героя, на борбата му със собствения син разкрива най-пълно психологическите предпоставки на образа. В това кълбо от мълчаливо напрежение, когато на виковете на сина: „Олеле, тате! Боли!“, селянинът, стиснал здраво устни, също крещи в себе си: „Динко! Сине!,“ се съчетава мъка, бащина обич, гордост и дива упоритост. И ние чувстваме, че упоритият и горд човек ще прокълне очите си, ако отронят макар една сълза, и че въпреки всичко тези очи ще плачат, когато синът си отиде.

Безспорна е задачата на писателя да създаде драмата на жив човек, а не сблъскването на оголени, безразлични към човешката драма идеи; да проникне в подземието на човешката мисъл и върху реалността на видимия живот да построи един невидим свят на мисълта, сложен и тайнствен, с мрачни лесове и лабиринти.

На динамиката на времето от „Горещо пладне“ се противопоставя чувството за спрялото време. Времето за Иван Ефрейторов е нещо мъртво. Усещането за спрялото време се долавя в опита на героя да проникне в дъното на водата, където е някогашното село. Времето е като спомен, паднал на дъното. То не е живот и движение, а бавно протичане, невидимо мъртво дъно.

Радичков вярно е уловил тая атмосфера на привиден живот, пронизван от тежките спомени, добре е разрешил драмата на самотника, суровата му правда и последователност, драмата на жив и страдащ човек, със свой остров от човешка истина и мъка, който напразно се мъчи да подчини света на своя порядък. Отново в образите прозвучава скритата радичковска идея за голямата човешка нежност и обич, за хармонията между човека и света, намерила тук своето негативно разрешение.

Като особена празнота на разказа обаче се чувствува липсата на достатъчно художествена широта и раздвижен живот, богатото артистично превъплъщение на автора, което изпълва художествената атмосфера на неговите творби. Едно стеснено усещане за времето в неговите непосредствени жизнени превъплъщения отнема нещо от вътрешната широта на образите, която другаде естетически освобождава драмата от сковаващите я жизнени рамки и превръща драматическата случка (както е в „Тенекиеното петле“) в една жизнерадостна, оптимистична творба.

Наистина, Радичков търси зад привидния хаос на асоциациите дълбоката причинна връзка на нещата. Но художествените връзки между отделните части, асоциативните връзки между образите издават една тежка логическа постройка на мисълта, лишена от художествената непосредност на разкази като „Вятърът на спокойствието". Въпреки художествената стойност на отделните образи и моменти, авторът не е успял да съчетае стремежа към по-задълбочен психологически анализ, към по-голяма аналитичност с присъщата му лекота и артистичност и създава, въпреки ясния идеен замисъл, впечатление за неяснота и неубедителност.

С цялото си досегашно творчество Радичков осмисли по свой начин основните проблеми на съвременността, към чието разрешаване се насочиха редица други съвременни автори — проблема за преодоляване на отчуждението, за душевната цялост на човека, за решителното участие, за решителната намеса на човешката воля и разум в съвременния живот. Тези проблеми той разрешава по своему, като се стреми към едно вътрешно разширяване на границите на понятията, към свое преосмисляне на редица естетически категории, към търсене на нови и повече връзки между нещата, към едно цялостно възвръщане на писателя към самия себе си.

6. КЪМ НОВО РАЗШИРЯВАНЕ НА ЕСТЕТИЧЕСКИЯ ПОГЛЕД

Разказите от „Свирепо настроение", които познаваме от вестници и списания много време преди да излязат в отделна книга, наново поставят основни въпроси от творческото развитие на Радичков, отново ни изправят пред проблема за промените в нашата обществена действителност и за разширяването на естетическия поглед на писателя. Богатата, изпълнена с живот, с движение, с основни социални преобразования действителност, сложната среща между бит и съзнание, между старото и новото в мисленето на нашия съвременник, отражението на редица противоречия в неговата психика — всичко това все по-определено стои пред съвременния писател като животрептущ проблем, като сложна и противоречива съвременност. Развитието на Радичков показва един двустранен, единен по същество процес — от една страна, стремеж към разкриване на духовната цялост на съвременника, на целеустремеността на неговото съзнание, на високите нравствени измерения в неговия духовен живот, и, от друга страна, — стремеж към все по-голяма аналитичност, към повече реализъм, към по-дълбоко навлизане в жизнената проза — процес, трудно уловим на пръв поглед, скрит за окото на повърхностния наблюдател.

Срещата ни с новото лице на Радичков е подготвена от по-плътното навлизане на писателя в действителността, в нейното всекидневие. Угасването на откритата романтика в неговото творчество е съпроводено с пораждането на нови художествени плоскости и отношения — с раждането на смеха, със задълбочаването на двойния художествен план на образите, с увеличаване на художествената им многоизмеримост. Не случайно в повестта „Неделя" вече ни гледа усмивката на Радичков, вече се разкрива художествената комплицираност на образите и ни облъхва атмосферата на „Свирепо настроение". Раждането на сатирика има своите

двойни корени, забити здраво в почвата на нашата сложна, противоречива, бурно променяща се действителност и в цялостното творческо развитие на Радичков, в неговия художествен натюрел, във вътрешните закономерности на неговото творчество.

Появата на сатирика има редица художествени предпоставки. Корените на тези творби лежат в способността на Радичков да деформира художествено действителността при широко използуване на правдиви жизнени подробности, да разлага действителността и художествено да я пресъздава, да вибрира в една широка художествена амплитуда от романтично-импресионистичния образ до гротеската. В основата на Радичковия хумор лежи способността да се вижда животът в неговите противоречия, в единство от положителното и отрицателното, в неразкъсваемата понякога връзка между противоречиви явления. Радичков е автор, който се стреми да приема живота в неговата разностранност, да разкрива съотношенията и комплицираността на явленията, без да заема позата на строг съдник и морализатор. Трябва да познаваме особеностите на неговия хумор от досегашните му творби, като момент от едно широко художествено виждане, странните преливания на интелектуална прозорливост и детски наивитет, способността на автора да се претворява артистично, да се любува като художник на живота, да се превъплъщава в образа и същевременно да го следи от дистанция, за да разберем цялото своеобразие на тези действително изненадващи разкази.

Наново разказите от „Свирепо настроение“ ни изправят пред въпроса за интелектуалния момент в творчеството на Радичков. Те са още едно доказателство, че зад неговата художествена непосредност, зад изобразително-пластичния момент на неговите непринудени образи, зад разговорния, жив, всекидневен език на героите и техните жестове, навици, бит се крие един остър, наблюдаващ поглед, едно будно подвижно съзнание. Едно непрекъснато присъствие на интелекта оцветява образите и им придава определена насоченост, едно изострено съзнание приближава света и подчертава дистанцията на автора, използува живия език на героите и ги насища с двойствеността на иронията, използува пределната конкретност на детайлите и създава своеобразна буфонада, остава вярно на действителността, а поражда пародия. Наистина понякога тоя двоен план у Радичков е неуловим; но той съществува, тъй като без двоен план няма сатира, няма дълбокото, същностно противоречие между привиден наивитет и скрит идеен и нравствен проблем, изчезва разстоянието между автора и сатиричния образ, без което би се получило антихудожествена пошлост.

Тая нова, своеобразна проява на интелектуализма у Радичков може да се долови по много начини. Тя се чувствува в по-дълбокото проникване в духовното устройство на селянина, в порядъка на неговите мисли и душевен живот, в по-другата проблематика, която събуждат неговите герои. Съвременното мислене се чувствува и в по-усложнената връзка между автор и действителност, в художественото присъствие на автора, който ту потъва в стихията на народния фолклор, ту използува фолклорното мислене на героите, за да осмее тяхната детска, наивна простота, тяхното примитивно мислене и консервативна изостаналост.

Безспорна е връзката между комичното, сатиричното и чувството за чудесното у Радичков. Те почиват на един и същ художествен принцип —

да се разкрие светът от неочаквана гледна точка, да се разбият представите за привичното, да се видят нещата и хората в нови връзки и отношения, да се надникне зад привидното в неговата същност, да се смесят различни исторически пластове на мислене и чувствуване в съзнанието на героя, да се създадат асоциации, вътрешни връзки между различни страни от човешката психика. Само така, освободен от сковаващата тежест на строго монолитния и едностранчив, бавно и постепенно изменящ се характер, Радичков е успял да постигне тая особена разностранност в тълкуването на образите от „Свирепо настроение", тая противоречивост, разностранност на впечатленията, които те създават и които тласкат нашето естетическо мислене към нови изводи и позиции.

Като мото на книгата Радичков използува приказката за циганина, който, виждайки мръсните си, изцапани в локвата циганчета, възкликнал от умиление: „Лебеди мои!" В това посвещение се разкрива много от идейния и художествен поглед на автора, който рисува своето село, своите съселяни с една сложна по съдържание усмивка, съчетана от топлота и ирония, от обич и от критична преценка, критично съзнание за действителното състояние на нещата. Във възклицанието на циганина, изпълнено с възхищение, се съдържа не само обичта на писателя, но и неговата ирония към умилението от това, което е само по себе си грозно. Един съвременен, трезв, интелектуален поглед отхвърля умилението пред грозното, макар и да е наше, влязло в бита и нравите на селото, и същевременно с много топлота писателят изтръгва жизнерадостен смях от детския наивитет на селянина, използувайки неговия език, начин на мислене, бит и нрави, съчетавайки в комични положения неговата доброта и упоритост, неговата мнима свирепост и добродушна наивност. И струва ми се, че точно в тоя начин на художествено възприемане, в това съчетаване на осмиване и сърдечен смях особено ярко се откроява виждането на съвременния човек, който едновременно обича и осмива, провъзгласявайки за върховен критерий истината, който не може да изпитва сладникаво умиление пред това, което е исторически изживяно, което макар и да съществува, е вече белег на друга епоха.

И точно тук, в особеното преплитане между старото и новото, се крие вярното, точно наблюдение на Радичков, който със симпатия рисува съвременните мечти на Гоца Герасков и тяхното смешно несъответствие с изостаналия бит, сред който живее, и с неговото собствено изостанало съзнание. Срещата между новото и старото е среща без украса, без идеализация. Авторът рисува със симпатия своя герой, който, преди да полети към луната, здраво стяга ногавиците си, но той едва ли се възхищава от цялостната духовна структура на Гоца, който киха от праха на луната, който не вижда нищо ново във всемира и открива наново истината, че земята се върти. Новото е дошло като исторически факт, като мечта на героя, над която още тегне неговото трезво-практично, примитивно мислене, една мечта, която още не е успяла да разшири духовните кръгозори на героя. От това сблъскване между старото и новото се ражда и смехът на писателя, но в тоя смях, наред с цялата симпатия и обич към неговия смел, мечтаещ и примитивен герой, няма никакво снизхождение към старото, към изостаналото от живота.

По този начин Радичков ни изправя пред трезвата, реалистична картина, пред противоречието на съвременното село. В един момент на

решителни преустройства на селото, пред което стои задачата не само за техническо, но и културно развитие — развитие на съзнанието, на мисленето, на духовните периметри, в един момент на остри противоречия и смешения на новото и старото, Радичков ни сблъсква с тая неуелгнала, непреварена смесица на различни мисловни области, с изостаналостта на мисленето и с решителното втурване на новото в живота, изправя ни пред основния проблем за човешкото мислене.

Радичков и тук не си служи с открити конфликти, нито с открити, заострени сатирични форми. На пръв поглед той е повече живописец, отколкото сатирик. Той е художникът, който създава живописни образи, играе си с материала, любува се отстрани на създадения образ, поставя преградата на условността и дистанцията между себе си и героя и заедно с това артистично се превъплъщава в образите на своите селяци, които, псувайки, гонят своя привързан балон или участвуват в някаква безкрайно реалистична и в същото време безкрайно условна и смешна пантомима. В смелостта, с която използува фолклора, в ритмичните повторения на пасажите, които създават впечатлението за пародийност, в двойния план на образите, където зад битово правдоподобното се разкрива ироничният смисъл, в съчетанието на реализъм и анекдотичност се проявява едно съвременно художествено съзнание, което допира до онова трайно в психиката на селянина, което се оказва непригодно, смешно за новата действителност, което буди нашия смях със своята познатост, дълбока вкорененост и привичност. Едно съвременно съзнание, една съвременна мисъл смело използува наблюденията върху бит, език, навици в най-неочаквани причудливи комбинации не за да остане при самоцелното любуване на бита, а като средство, за да се навлезе в един начин на мислене, за да се направи смешно това, с което сме свикнали, което се е превърнало едва ли не в скъпа за сърцето национална особеност. Зад битовата конкретност и живописност на образите на Радичков се чувствува изкривяването, подсилената деформация, която прави героите и близки, и познати и същевременно извежда масовото, консервативното като белег на мисленето, на виждането на света, до неговата несъстоятелност.

Във всеки от тези правдиви образи се долавя по един генерализиран, дълбоко скрит нравствен проблем, облечен в битово правдоподобна и същевременно хумористично абсурдна форма. Радичков не свежда несъответствието до елементарни морални категории. Неговата критика е критика над изостаналото съзнание, на начина на мислене, на духовния строй на мисленето, затова в неговите разкази образът на свинята заема толкова място и затова неговите симпатични герои така упорито, така натрапчиво се връщат към една и съща мисъл, към една и съща представа. Само сатиричната деформация, макар и облечена в правдиви детайли, в конкретни, свежи правдоподобни образи, може да създаде героя от разказа „Свирепо настроение“, който през цялото време на пътуването с колата разказва с настойчивост и неотстъпчивост едно и също — как е гонил прасето през нощта. И само писатели като Радичков могат да облекат дълбоката критика, засягаща целия душевен строй на героя, целия му мисловен апарат в толкова шеговитост, в толкова непосредствен хумор и живописност.

Има нещо, което свързва Радичков със смели автори-сатирици като Св. Минков. Това е ненавистта към рутината, склонността към естетически бунт, към търсене на свои пътища, подигравката с пошлия реализъм и сантименталната романтика, с едностранчивото виждане на нещата, способността на писателя да бъде вътре във вещи и хора и да ги гледа отстрани с критично и иронично, снизходително разбиращо и добродушно око. Сближава го дървоядецът на мисълта, който събаря последните илюзии и разрушава оставеното наследство от романтика и сантиментализъм. Самият хумор на Радичков, колкото и добродушен да изглежда, е плод на едно трезво критично отношение, на прощаване с консервативното в бащиното наследство.

По начин на художествено мислене, на изграждане на образите Радичков принадлежи към едно друго авторско поколение, към автори като Коста Павлов, които обичат да скриват лицето си и да ни изненадват с неочаквана гримаса, които се вълнуват от нравствено-интелектуални проблеми и които с любов пародират консервативното в мисленето на съвременника. Неговото място е сред тези, които се стремят да открият нови връзки между нещата, да водят бой със старото, превърнало се в душевен и мисловен стереотип, които се стремят да преосмислят познатите връзки и отношения и търсят за това нови начини и средства.

Разкази като „Бибино лице", „Патицата" и др. показват наново лицето на живописеца, който умее да създаде разказ без интрига, без конфликти, където всичко е интересно, просмукано с нашенски дух и колорит, живописно и същевременно смешно като бит и нрави на едно отиващо си време. Радичков еднакво постига изобилието на живот и когато се любува на живота, когато рисува скритата му поезия, и когато вижда смешното в него. Разкази като „Патицата" отново показват неговата способност да вижда живота от неочаквани ъгли, да го пречупва през най-различен поглед, включително и през погледа на животното, да открива по тоя начин нови източници за хумор, защото наистина е смешно да се свърже общоприетата представа за патицата като символ на глупост и тая нейна мъдра съсредоточеност, с която съзерцава света, патешкото превъзходство, с което гледа на другите животни и дори на човека. Но и в тая условна, хумористична атмосфера Радичков отново съединява несъединимото: комичното с поезията, иронията с чистата човешка красота, пречупена през неповторимия свят на животното.

Както в „Патицата", така и в „Зеленото дърво" поетичното и комичното непринудено се преливат. Отново възрастният и детето си подават ръка в „Зеленото дърво", отново писателят гледа с очите на детето, на приказката, на неочакваната логика, с желание да се види светът с нови очи, които проникват в същината, преодолявайки видимата, битово-ежедневната логика на нещата, и да се потърсят други истини, друга красота, подчинени на друг, духовен порядък на живота. Ако има някъде в тези разкази изразено безграничното възхищение на Радичков, то е тук — в това утвърждаване на човешката мечта, на правото на човека да не бъде разумен, да засажда непрекъснато своето „зелено дърво" на вярата, на своята човешка упоритост и стремежи, на своята жажда по чудесното, по всичко това, в което се осъществява най-хубавото в човека, вън от практичния разум, вън от границите дори на реалните възмож-

ности. Защото „можеш ли да кажеш някому да не засажда зеленото дърво, когато то е неговата надежда!“

Вгледаме ли се във всички тези разкази, ще почувствуваме, че те са част от едно цяло, от една голяма весела приказка, в която фолклорът е осветлен по новому и селският бит се пречупва през друг зрителен ъгъл, една приказка, в която сатирата е облечена в леки, шеговити, хумористични образи. В очите на своите герои Радичков вижда образите на поля, на ниви, които са свои, защото хората са ги копали, и... на една свинска зурла, на едно прасе, което заема толкова място в разговорите, в събитията, в техния живот. Чувството на жизнена правда — сурова, неподправена, окъпана в хумор — лежи в основата на тези творби. Но наред със снизходителния и същевременно безпощадно анализиращ поглед в разказите на Радичков лежи и един скрит нравствен патос, който осмисля погледа на сатирика. Във „Верблюд“ Радичков използува фолклорния образ, за да го превърне в символ, в широко обобщителен образ, от който лъха красотата на старинното предание и съвременното обобщение. Писателят си играе с интересното, занимателното, любува се на щедрата фантазия на народа, смее се над езика на хрониките, над суеверието на миналото и неусетно преминава към алегорията, към едно друго — съвременно съдържание. Верблюдът се превръща в широк мистичен образ на злото: „Мнозина черказци твърдят, че ако ги ударят в гръб, това било Верблюд; че ако чукате на някоя врата и не ви отворят, знайте, че зад вратата дреме око на Верблюд, че ние няма къде в същност другаде да го търсим, а трябва да се вглеждаме в човешкото око...“

Зад хумора, зад блестящите приумици се крие зорката мисъл на автора, който търси пътищата на раздвижената представа, който се изкачва и слиза от фантастичното до всекидневното, заиграва и въздействува чрез тънкия аромат на сложна емоционална гама. Едно ново художествено съзнание вижда света в романтичното и сатиричното, в незабележимите нюанси на чувството, в романтичната двузначност на образа и в оная сатирична двуплановост, при която зад живописния образ и правдива реч на героите, зад сърдечно-добродушния хумор лицето на автора се изкривява в сатирична усмивка. Едно съвременно художествено съзнание съчетава не само възвишеното и грозното, лиричното и комичното, но прави нови съчетания от реалистичната образност и буфонадата, от правдоподобния образ и хумористичната стилизация, от правдивия бит, докоснал се плътно до комичния маскарад. Художествената маска на лицето на автора е трудно уловима; нейното изражение се мени неочаквано и в различни съчетания, отразяващи различни пластове на мисълта и чувството. Едно съвременно художествено съзнание отразява оная комплицираност на нещата, при която наивното граничи с изостаналото и консервативното, а смешното — със скритата сатирична гримаса. В своята особена хумористична галерия от образи, където героите говорят на език драстично реалистичен, където изрази като „мамка й свиня“ звучат естествено и колоритно, а авторът със сериозно изражение на лицето се съмнява дали одраната лисица не е била наистина жива, Радичков още веднъж изненадва своя читател. Още веднъж писателят проявява художествена, новаторска смелост и самоуверено прекрачва през общоприетото, за да създаде една образност колкото правдоподобна, толкова и условна, за да изгради един свят познат и близък, и същевременно нов по своя художествен смисъл.

„ПО ОБЩАТА МОДА И АЗ ПОЛИТИКУВАМ“[1]

Милена Цанева

До момента на Вазовото пристигане в Пловдив в политическото „досие“ на поета е вписано твърде малко. В бурните години на предосвобожденските националноосвободителни борби той бе вървял заедно със своя народ, без да притежава оная оформена система от възгледи, която би го причислила към едно или друго идейно течение. Просветителското благоразумие на еволюционистите, поетичното обаяние на Ботевите комунарски идеи — всичко това бе минавало през него като нетрайни настроения, които не бяха успели да станат политическа идеология. Сърцето му го бе влякло към хъшовете и революционерите, характерът, възпитанието, стеченията на обстоятелствата му бяха попречили да израсне в истински борец. Носен от приливите и отливите на революционната борба, в дните на патриотичен подем той става член на революционния комитет в Сопот, в дните след кървавия погром влиза в Централния благотворителен комитет в Букурещ. Освобождението на България той посреща с възторг и надежди, в политически девственото му съзнание патриотичният и демократичен патос на възрожденските идеали се слива с патриархалната илюзия за общонационално единство.

Първите политически борби в освободеното Княжество минават встрани от Вазов. Нямаме никакви основания да се съмняваме, че неговите симпатии са на страната на либералите, но тези симпатии, примесени с първите огорчения от бруталната пошлост на следосвобожденските политически нрави, още не могат да намерят обществено-политическа изява. Сред провинциалната тишина на Берковица, в идиличния свят на Митрофан и Дормидолски, ожесточените борби между консерватори и либерали достигат само като далечно изродено ехо. А никой от софийските политически дейци не се постарава да спечели за своята партия името на един вече достатъчно известен поет. Петко Каравелов не отива по-далеч от това да изрази пред Вазов възторга си от „Грамада“, Петко Р. Славейков отказва да му признае перспективи дори и като поет. В обществения живот на Княжеството председателят на Берковския окръжен съд не става политическа фигура. През шумните тържища на младата столица авторът на „Видул“ и „Грамада“ преминава като обикновен скромен провинциал.

Тъй че Пловдив е в същност първото гмурване на Вазов в бурното море на политическия живот. Първото и в известен смисъл последно.

[1] Откъс от монография „Иван Вазов в Пловдив“.

Впрочем този израз може би не е съвсем точен. Ако трябваше наистина да се „гмурне“ в една диференцирана вече политически действителност, Вазов може би би се поколебал и във всеки случай изборът му не би бил така лесен. Но в момента на неговото пристигане (5 октомври 1880), в триезичната столица на непокорната турска автономия Източна Румелия все още няма някакво определено политическо деление на българското общество, а политическите проблеми са почти изключително от национално-патриотичен характер. Тъй че своите първи стъпки в политическия живот след Освобождението Вазов извършва без чувството, че е навлязъл в нова, неизвестна за него област. А когато бързото развитие на обществения живот не след дълго разрушава първоначалната политическа идилия на пловдивските българи и сред тях все по-рязко започват да се разграничават две враждуващи политически групировки, създадените вече обстоятелства предопределят избора на Вазов. Някак си неусетно и почти незабележимо за самия себе си той попада във водовъртежа на политическите борби, тласкан от неумолимата логика на веднъж направената първа крачка. Започнал със самочувството на независим обществен деец, той все повече свързва дейността си с една от двете източнорумелийски партии, за да сподели в края на краищата нейното политическо поражение. Но тази нова роля на „политик“ още от самото начало му е непривична и чужда и той някак си смутено и извинително се усмихва: По общата мода и аз политикувам.[1]

Първите месеци от своето ново, пловдивско битие Вазов прекарва сравнително тихо и мирно, все още далеч от политическите борби и партизански разпри. За това свидетелствуват и страниците на редактирания от него в. „Народний глас“, където до април 1881 г. можем да намерим само няколко все още бледи проби на публицистичното му перо,[2] като например уводната статия от 2 декември 1880 г., в която се изразява задоволство от „либералното благоразумие“ на Областното събрание, което, „водимо от свободолюбиви и патриотични чувства“, отхвърлило ограничаващите свободата на печата постановления в разисквания законопроект за печата.

От април 1881 г. нататък обаче Вазов започва вече да участвува редовно не само в литературния, но и в обществено-политическия отдел на вестника. От него са писани, както изглежда, още уводните статии от 31 март и 3 април, посветени на спъващите икономическото развитие пограничні мита между Княжеството и Областта. Но истинската сила и темперамент на неговото перо се изявяват за пръв път едва в уводната статия от 10 април 1881 г., посветена на смъртта на Биконсфилд, този циничен представител на западноевропейската империалистическа политика, който бе имал наглостта да заяви, че било по-добре да измрат сто хиляди българи, отколкото да пострадат британските интереси. Безпощаден в своя справедлив гняв, авторът на „Тъгите на България“ отхвърля лицемерния хуманизъм на християнското всеопрощение и отново отправя своето предизвикателство в лицето на цивилизована Европа: „Прието е,

[1] Сантиментална разходка по Европа — първа редакция, Народний глас, бр. 148, 23 декември 1880.

[2] Сред редицата уводни статии от това време, поместени като Вазови в т. XVIII от последното пълно събрание на неговите съчинения, повечето в същност не са от Вазов.

щото на умрелите да се прощава. — Може би, много европейски вестници да посветят най-трогателни думи на усопший, да скърпат цели панегерици въз неговите заслуги, дори да обточат с черно първите си страници в знак на голямата загуба, що претърпява човечеството. Може би и самата история, която благоговее пред Фалстафа, пред Александра Македонски, пред Наполеона III, пред величието на Макиавели, ще тури в редът на най-светлите людье на векът ни лорда Биконсфилда.

На добър й час!

Колкото за нас ние ще кажем, че ако има някоя скръб, от която да почувствуваме една справедлива радост, то това е смъртта на свиреп ий лорд."

Разбира се, както и трябва да се очаква, чуждите малцинства в Пловдив не пропускат незабелязано тази чужда на дипломатическото лицемерие статия и органът на пловдивските гърци в. „Филипополис" веднага се опитва да направи капитал от „неблагородната" проява на българската публицистика, като не забравя за всеки случай да преведе и на френски стихотворната епитафия, с която започва Вазовата статия:

Лорд Биконсфилд умря,
изчезна в тъмний мрак
и всичко честно се засмя
от Лондра до Батак.

Но там, където се касае до общонационалните патриотични проблеми, в моралния кодекс на Вазов живее революционният хуманизъм на нашите възрожденски борци. „Нека подлеците да плачат за подлеците — все така дръзко отговаря той на престоре ното възмущение на „Филипополис", — но нека да оставят на покой баташките и карловските вдовици. Нека не принуждават жертвата да пее химни на гробът на своите мъчители."[1]

Вече истинско навлизане в конкретните политически проблеми на времето са уводните статии от 21 и 28 април, посветени на положението в Княжеството, втората от които е един от изключително редките случаи, в които авторството на Вазов е документирано. „В „Народний глас" аз не одобрих и осъдих постъпката на княза, както и машинациите на консерваторите, които са зели да нихилизират България. Това ще видите в „Народний глас" от 28 април" — четем в едно Вазово писмо до Величков от 13 май 1881.[2] В тази статия, както и в уводната от 21 април, тясно свързана с нея, са намерили израз редица характерни моменти от политическия мироглед на поета през този период.

Тук преди всичко прави впечатление твърде трезвият поглед на автора, който без сантиментални съжаления приема политическата борба между партиите като естествено и закономерно явление. „Такава борба требова да съществува — твърди той. — Без нея прогресът би се застоял и рутинарството би станало водител на ония, които държат кърмата на управлението, и произволът не би срещнал ни контрола, ни противодействие." Възмущават го само „крайните и нечестни средства", с които се води борбата между партиите в Княжеството. Политическите му

[1] В. Народний глас, бр. 180—181, 17 април 1881. В изданията на Вазовите съчинения не е включено.

[2] Величко Вълчев, Неизвестни писма на Иван Вазов, сп. Септември 1959, кн. 7, стр. 126.

симпатии са явни и определени — в първата статия се споменава за „либералните, на които най-искрено съчувствуваме“, във втората се говори за „консервативните изверги“. От позициите на една безпристрастна обективност изтъкват се грешките в управлението и на двете партии, но все пак основен прицел са консерваторите. В същност, както се вижда и от писмото до Величков, повод на статиите са именно писанията на консервативните органи в Княжеството, които в стремежа си да спечелят на своя страна правителството на царска Русия, дигат тревога във връзка с писаното за убийството на Александър II в Захари Стояновия в. „Работник“ и тръбят за опасността от разпространение на нихилизма в България. „Всичките, които не мислят, както мислят редакторите на консервативний орган; всички, които съставят либералната партия или й съчувстват, сир. болшинството на народът са нихилисти, изменници, разбойници, цареубийци!“ — възмущава се Вазов.

Разбира се, самият той е твърде далече от ония крайни, прогресивни и революционни течения, чието още смътно брожение в България по това време наричат с неточния, дошъл от Русия термин „нихилизъм“. За него „нихилизмът“ е „зловредно растение“, а писаното в Захари Стояновия радикалсоциалистически вестник е само „два глупави реда на несвестний „Работник““. Представите му за общественото развитие са дребнобуржоазно демократични и патриархално утопични. За него България е една „природнодемократическа страна“, надарена с „най-свободолюбивата конституция“, благословена от бога земя, „дето сякой е свободен и господар на себе си; дето селянинът има къщица, орачът нива, овчарят стадо, сиромахкинята покъщнина...“ Но това е едва 1881 г. и подобни представи са характерни за политическото съзнание на българското общество. Болшинството от народа по това време намира своя идеен изразител в дребнобуржоазната либерална партия и съвсем естествено Вазов започва своята политическа дейност след Освобождението като неин привърженик. Нещо, което веднага подчертава разликата между него и аристократеещата се Гешова група, с която иначе го свързват всички обстоятелства на живота му в Пловдив.

Тъкмо по това време потисканите дотогава отделни недоволства от политическия монопол на гешевци внезапно избухват в малък политически скандал, който дава първия тласък на партизанските борби сред източнорумелийските българи и разделя на две редакцията на в. „Народний глас“. Скандалът избухва във връзка с насрочените за 18 май допълнителни избори за народни представители[1] по повод на листата с българските кандидати, в която седем души от дотогавашните депутати били заменени с други. Разбира се, засегнатите лица посрещат с буря от негодуване възванието, с което избирателният комитет оповестява въпросната листа, и към тази буря се присъединяват всички недоволни по една или друга причина от дотогавашните ръководители на българския елемент в областта. Така, едва извоювала своята победа над чуждите малцинства, националната българска партия започва бърже да се разпада на две враждуващи политически групировки, за които в началото трудно може да се каже друго освен това, че едните са облагодетелствувани, а другите — недоволни.

[1] Според Органичния устав на Източна Румелия през пролетта на 1881 г. е трябвало да се поднови половината от състава на Областното събрание.

Още от самото си идване в Пловдив Вазов принадлежи към облагодетелствуваните. Изградено предимно върху впечатленията от личните им връзки, мнението му за Ив. Ев. Гешов е подчертано положително и недоволството срещу ръководното положение на човека, от когото, както се казва, е видял само добро, трудно може да спечели съчувствието му. Още повече, че по отношение на изборната борба неговата позиция се определя преди всичко от патриотическите съображения за национално единство в съревнованието с гръцкото и турско малцинство. В уводната статия на „Народний глас“ от 1 май, писана вероятно от него, избирателите се призовават да забравят „партизанството, личните самолюбия и користни видове“ и да не допуснат разделянето на гласовете на българите между няколко кандидата.

Обаче между седемте бивши депутати, чиито имена биват изхвърлени от новата избирателна листа, фигурира и Д. В. Манчов — издателят-собственик на „Народний глас“. Затова още в същия брой от 1 май във вестника се появява едно остро писмо срещу възванието на гешевския „триумвират“, придружено от бележка, в която се обяснява, че едно от лицата, натоварени с редактирането на вестника, „било по невнимание, било по злоупотребление на доверие“ е допуснало да се напечата въпросното възвание. Разгневен, честолюбивият Манчов отваря страниците на вестника си за водачите на току-що сформиращата се опозиционна група и за известно време „Народний глас“ става орган на борбата срещу дотогавашните политически ръководители на източнорумелийските българи, факт, който поставя Вазов в твърде неудобно положение. Мястото му на главен редактор е явно разклатено и въобще твърде неопределено. От 5 до 26 май уводните статии се пишат от други и само по недоразумение днес тези статии са попаднали сред съчиненията на Вазов.[1] В цитираното вече писмо от 13 май 1881 г. той отчаяно се оплаква на своя приятел и съредактор К. Величков, който от далечината на Париж продължава да се интересува най-живо от делата в Княжеството и Областта: „От началото на тоя месец „Народний глас“ е в ръцете на Блунчли и Саллабашева и е изригал толкова псувни и клевети, щото сърцето ме заболява, като помисля, че Величков, [Ив.] Ст. Гешов, Вазов, Говедаров го повдигнаха тъй високо, за да падне най-позорно и се омаскари, благодарение на безумието на Манчова. Манчов е един идиот! И „Народний глас“ трябва да се измъкне по-скоро из ръцете на тие подлеци или да пропадне по-скоро!...

Аз с прискърбие гледам, че вие храните враждебни чувства против Гешова. За бога! Поне вие недейте съдействува на кликата, която прави всичко, за да ви раздели с Гешова!... Употребете, мола, влиянието си въз Манчова, за да отнеме „Народний глас“ из ръцете на кликата. Тя има в него силно оръжие и го прави отзив на най-низките страсти и мерзости.“

Но въпреки симпатиите си към Гешов, Вазов явно не се е чувствувал дотолкова ангажиран с него, че да напусне вестника на Манчов, както прави това другият му тогавашен редактор Ив. Ст. Гешов.[2] Задържа го навярно и нежеланието да загуби тази своя първа публицистична и лите-

[1] В една от тях (от 12 май) дори направо се говори срещу авторите на „прочутото възвание на самозванний избирателен комитет, който искаше да наложи на населението кандидатурата на някои свои хора“. Очевидно, изключено е това да е писано от Вазов.

[2] Вж. съобщението във в. Марица, 12 май 1881.

ратурна трибуна. По какъв точно начин завършва конфликтът в редакцията на пловдивския „Народний глас“, днес е почти невъзможно да се установи. Но, както изглежда, Величков, Вазов и Говедаров са повлияли на Манчов и пришълците са били изгонени, защото мястото на Вазов като главен редактор отново се затвърждава — всички уводни статии от 29 май до началото на юли, когато заминава на почивка в Хисаря, носят следите на неговото перо. Негови са и повечето уводни статии от месец август и първата половина на септември до завръщането на Величков от Париж, когато, отказал се от по-нататъшното изучаване на юридическите науки, бившият главен редактор отново заема старото си място в редакцията, а на Вазов бива предоставено да пише „главно антрефилета и понякога язвителни рецензии, но не по длъжност, а по любов“. „Още преди да се завърне обаче Величков от Париж — разказва Вазов, — в България бе суспендирана конституцията и аз, кипящ от възмущение, публикувах, пак без подпис, няколко огнени статии против дръзкото посегателство върху народните свободи.“[1]

Фактически тези статии са повече от няколко и най-важното не се преустановяват със завръщането на Величков. За целия период, в който трае борбата в защита на потъпканата конституция, Вазов зорко следи развитието на събитията в Княжеството и остро реагира на всичко, което възмути гражданската му съвест. В същност може да се каже, че като публицист той израства именно в борбата против антиконституционния преврат на Батенберг — това първо сблъскване между току-що освободения народ и неговия нов господар.

Колко присърце е вземал Вазов събитията в Княжеството, може да се види от писаната на 28 май негова бележка до И. Говедаров — един от редките документи за политическата му дейност от този период.

„Драги Говедаров,

От последните скръбни новини от България аз съм смутен и раздразнен, тъй щото ща отсъствувам днес от заседанието, за да пиша за „Народний глас“.

Открий писмото ми за г. Председателя, а конвертата съдери, за да не узнаят, че от печатницата на Манчова пиша. Обади на г. г. Хаканова и Енчева, че ще туря в „Народний глас“ съобщение, как в неделя ще се събере патриотичен митинг, за да разиска положението на Княжеството, и че следователно трябва да се пропагандира за това нещо: трябва Румелия да каже своето слово, когато погива свободата на Княжеството.[2]

Статията, заради която Вазов отсъствува от заседанието на Постоянния комитет, това несъмнено е уводната на „Народний глас“ от 29 май, в която вдъхновението на гнева е дало възможност особено ярко да се изявят характерните белези на темпераментния и ефектен Вазов стил. „Аз или свободата! — казова князът и тия думи гръмоносни, ненадейни, зловещи, направиха да потрепери българското отечество. Балтасар не бе потреперовал така пред огнените слова, които тайната ръка написа на стената.

Свободата! Или аз!

---

[1] Ив. Д. Шишманов, Ив. Вазов. Спомени и документи, 1930, стр. 65.
[2] Ив. Вазов, Събр. съч., т. XX, 1957, стр. 39.

Но князът не е твърде платоник в политиката, нито се вшутява, когато се касае да тури под нозете си една нация.

Той побърза да докаже.

Като сгромоляса с един удар либералното министерство и отблъсна партията му, сиреч болшинството от народът, той прегърна горещо консервативната партия с всичките ѝ мрачни представители, заобиколи се със съветите им и им въвери съдбините на България, без да менажира много развълнуваната народна съвест.

Никога една партия, презряна, стигматизирана, отблъсната от населението, не е плувала в по-голямо тържество."

Но:

„Народът наш, прост, наивен, необразован, знае, когато дойде часът, да бъде единодушен, решителен, голям.

И той скоро ще докаже това.

И той няма да се подвоуми и поколебае в денят, когато му предложат да реши великата задача: конституцията или господарят?

Той ще спомни в оня критически ден тая вечна историческа истина: че конституциите дават свободата, а владетелите я отнимат.

И народът ще знае кое да предпочете."

Тази остра реакция на разгневен демократ рязко отделя Вазов от оная политическа групировка, към която го числят и с която го свързват повече конкретните политически и жизнени условия, отколкото дълбоки идейни убеждения. Така, органът на Гешовата група, авторитетният и иначе твърде добре списван за времето си в. „Марица", също живо се интересува от събитията в Княжеството, но отношението му към тях е твърде различно. Софийският дописник на вестника е явен привърженик на консервативната партия и княза, за всичко обвинява либералите и твърде изопачено представя събитията в Княжеството, а самата редакция хвали княза, че не искал да постигне лично управление по беззаконен начин, и призовава „северните си братия" да покажат „патриотизъм и благоразумие", да оценят „лоялността на княза" и да се съгласят с някои изменения на току-що приетата конституция.[1]

„Марица" наистина сбърка, дето удобри ку-де-татът на княза. Причината, доколкото аз мисля, на това отстъпление на г. Гешова, е острата и неприязнена полемика, що се бе захванала на последно време между „Независимост" и „Марица". Г. Гешов вероятно се е разкаял за минутното си увлечение" — пише Вазов в цитираното вече два пъти писмо до Величков. Но позицията на „Марица" явно не е минутно увлечение. Дори и тогава, когато нейната редакция започва да проявява известно несъгласие със своя софийски дописник, тя продължава да изявява симпатии към консерваторите и неприязън към либералите, да говори за княза с подчертано верноподанически тон и да убеждава българския народ, че една абдикация на Батенберг би била по-голяма загуба, отколкото едно изменение на конституцията. Така в бр. 287 от 22 май 1881 г. в. „Марица" отново настоява, че князът трябвало да се подкрепи, че отговорни за неговите искания били по-скоро водачите на либералната партия с тяхното нежелание да чуят и за най-малкото изменение на кон-

[1] Марица, бр, 280, 28 април 1881.

ституцията и едничкото, на което се решава, е да отправи към Батенберг изпълнен с доверие и преданост апел:

„Ние правим възвание на познатата любов на Н. В. Князът към България и го молим... Нека махне из своите предложения тия неопределени „извънредни пълномощия" (които толкос безполезно плашат хората, без да крият такива помишления, каквито неприятелите им отдават). Нека определи исканията, поограничи промененията, които предлага. Нека има доверие у тоя народ, който едногласно го е избрал, от душа го е обикнал и който в най-трудната минута на неговото господарување, му дава такива блестящи доказателства на своята любов и своята преданост."

Каква разлика не само в тона, но и в самото виждане на нещата, на образите на княза и на народа!... Наистина постепенно позицията на Гешовия вестник се променя до известна степен, вследствие на което след 30 юни влизането му в Княжеството е забранено, но тази забрана явно е била излишна, при положение, че дори и след злополучния 1 юли, когато избраното с насилия Велико народно събрание гласува исканите от княза пълномощия, неговата редакция най-примирително увещава българските граждани:

„Извънредните пълномощия стават вече дело свършено, преобръщат се на политический елемент, върху който трябва да се разчита... Длъжност на всички наши засега, според нас, е да се гледа колкото е възможно по-мирно и по-свободно от всяка външна партизанска мъчнотия да се почне опитът, който е поискал князът да направи... Ако съвестта на някои не дозволява да съдействуват на Н. Височество, то поне нека му не пречат."[1]

Затова и още на 19 юли консервативно настроеният К. Иречек записва в дневника си водения с Г. Вълкович разговор: „Марица" се обърнала, ще бъде добре да се допусне тук."[2] „Даже в това време, когато в Южна България имаше едно силно движение против княз Александра, донесено и поддържано от емигрантите г. г. П. Каравелов, П. Р. Славейков и други, и тогас ние останахме настрана от туй движение. Във в. „Марица" аз и Маджаров, колко и да не одобрявахме формите и обстановката на извършения в 1881 година преврат, горещо поддържахме престижа на българския престол" — свидетелствува и С. С. Бобчев за позицията на бившата съединистка партия.[3]

Нито следа от тази примирителност и верноподаническа лоялност няма в отношението на Вазов към Батенберг. Изпълнени с гняв и ненавист против всеки, който се осмели да посегне на народните права, неговите статии дишат един дълбок, ако може така да се каже, органически демократизъм. Той не се спира и пред най-силните думи, за да заклейми името на княза и на всеки, който му помага в неговото антинародно дело. Той не храни никакви илюзии относно истинските намерения на Батенберг, не прави никакви концесии на княжеската му титла. За него той е „клетвопрестъпник без минало и без сърце", „тиранин" и „узурпатор на конституцията". „Немецът", „Хесенският пришелец", „някой си тъмен поручик", „един ненадежден чужденец", „един неизвестен дарм-

[1] В. Марица, бр. 299, 3 юли 1881.

[2] К. Иречек, Български дневник, Пловдив—София, т. I, 1930, стр. 477.

[3] С. С. Бобчев, Политическите ни прегрешения и програмата на нашата партия, Пловдив, 1894, стр. 21.

щатец"... трудно е да се изброят всички титли, с които Вазов надарява първия български княз. На обвинението на органа на консерваторите в. „Български глас", че във вестника си пишели за държавния глава с „неуместно непристоен език", от името на „Народний глас" той предизвикателно отговаря: „Ний жалеем, че в наший български език няма думи толкова грозни и презрителни, с които да изразим всичката злъчка и отвращение, които ни внушават действията на неблагодарните иностранци, под нозете на които сега издъхва в агония конституцията!"[1] Делата на княза за него са „омерзителни и престъпни", превратът е „престъпление", узаконяването му — „подлост". И безмилостен към „чуждестранеца", „на когото първото самостоятелно дело в Княжеството беше едно клетвопрестъпление и първий пример една подлост", Вазов изразява своята увереност, че „български народ няма да остави на бога да наказва виновника на злочестините му"[2]. Гневни стрели улучват всекиго, който в борбата между народа и княза застане на страната на последния. Възмущението от българския екзарх, който подкрепил Батенберг, прелива веднага в голямото обобщение: „Владетелите и тираните винаги са смело разчитивали на духовенството в борбите си с човеческий напредък, с хода на нещата и с революцията на идеите."[3] Авторът е готов да „бъхте" „безжалостно" злото „било облечено то в личността на един чуждестранец-клетвопрестъпник, било в мундира, било в расото"[4]. Като ехо от великите идеи на загиналите революционери прозвучават думите му: „Народът... иска свобода, а не княз!"[5]

Както е известно, Вазов не е републиканец,[6] но трудно е да се види в изказванията му от този период и някакво особено уважение към монархическия институт. С какво само обидно пренебрежение отминава той заплахата на Батенберг, че щял да напусне престола: „Ако князът се махне, князовете не са се свършили. но конституцията унищожена, тогава сбогом свобода, напредък, бъдеще."[7] И струва ми се, не случайно именно в този период под перото на Вазов излиза стихът за „царете, тълпата, мръсните тирани", както и оня вдъхновен куплет от одата „Към свободата":

Пред твоя пряпоряц короните
бледнеят, люшка се светът;
ти раждаш гениите, дантоните,
що бутат тронове и мрат.

Живият отклик, който получават в Областта събитията от Княжеството, показва още веднъж на света българското самочувство на нейното население. „Главното за нас, които сме привременно източно-румелийци, а винаги б ъ л г а р и, е да тръгнат правилно обществените дела в България" — се казва в една статия на „Народний глас" през 1883 г. Нещо

---

[1] Народний глас, бр. 200, 23 юни 1881. В изданията на Вазовите съчинения не е включено.

[2] Пак там, бр. 202, 20 юни 1881.

[3] Пак там, бр. 268, 24 февруари 1882. В изданията на Вазовите съчинения липсва.

[4] Пак там, бр. 194, 2 юни 1881.

[5] Пак там, бр. 202, 30 юни 1881.

[6] В цитирания т. XVIII от Вазовите съчинения са поместени две статии, в които авторът между другото се изявява като републиканец, но тези статии, струва ми се, твърде лекомислено са приписани на Вазов.

[7] Народний глас, бр. 196, 9 юни 1881.

повече. В момента, когато в Северна България се преследва всяко свободно слово, такива демократично настроени румелийски публицисти като Вазов и Величков се чувствуват задължени да станат изразители на гнева на измамения народ. Техният пламенен отпор срещу антиконституционния преврат и диктаторския режим на пълномощията разчупва изкуствените граници между двете Българии и намира широк отзвук из цялата страна. „Спас мисли да запрети дохождането на „Народен глас“ в България — подбужда право към революция“ — записва в дневника си Иречек на 7 юни 1891.[1] И още същия месец правителството на Батенберг забранява внасянето на вестника в Княжеството. Но: „Българските патриоти от Русе Ви са дълбоко признателни за братските чувства и защита на конституцията. Говорете, братя, защото ние не можем вече“ — телеграфира Захари Стоянов до редакцията на в. „Народний глас“.[2] А напечатаното там сатирично стихотворение на Вазов „Ремлинген“ се пее из цяла България...

Погледът на Вазов за историческото развитие може би бе малко наивен, представите му за социалната структура на българското общество — малко илюзорни. Но изправен сред превратностите на първите следоосвобожденски години, той твърдо бранеше заветите на нашето националноосвободително движение и налагаше в съзнанието на обществото великите принципи на свободата и демократизма. „Ние сме народ млад, новорожден, вчерашен и, така да се каже, поникнал из кръвта, пролята за свободата, и нашите братя са: Раковски, Хаджи Димитър, погинал в Балканът за свободата, Ботев, умрял при Вирслец, Левски, обесен при София, Каблешков, който се упушна в сърцето: нашата история се нарича Батак, нашето .бъдеще се нарича свобода. Ние други предания нямаме освен онова, което ни остави Русия: да вардим правдините си и да мрем за свободата си.“[3] В тия няколко реда е цялото политическо верую на Вазов. Политическата програма на поета беше неотделима от неговата идейна същност на възпитан от възрожденската атмосфера патриот и демократ.

Във водовъртежите на политическия живот той до голяма степен бе тласкан от силата на инерцията, но всичко това не засягаше неговата дълбока идейна същност и затова между неговите конкретни политически връзки и неговия обществено-политически облик като писател не винаги има пълно покритие. Въпреки връзките си с Гешовата група, в своите първи стъпки на следосвобожденската политическа арена той се изявява решително като привърженик на демократичната либерална партия в младото Княжество. А неговата пламенна борба срещу антиконституционния преврат на Батенберг бе една от ония дълбоки бразди, които още в зората на нашия свободен живот разделиха завинаги българския писател от българската монархия.

---

[1] К. Иречек, пос. кн., стр. 433. (Спас — Спас Константинович, секретар на политическия кабинет на княза).

[2] Захари Стоянов, Неиздаденн съчинения, 1943, стр. 353.

[3] Народний глас, бр. 193, 29 май 1881.

ГЕОРГИ РАЙЧЕВ ДО ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА

Елка Константинова

„В моя живот няма време, когато да не съм се чувствувал писател — разказва Георги Райчев за творческата си дейност. — Първото си стихотворение записах — защото аз го тананиках още когато люлеех по цели дни по-малките си братчета в люлката — още в първите дни, когато се научих да записвам цели думи.“[1]

Полуграмотното диво селянче от Землен, Старозагорско, е усещало духовна потребност да излива в мерена реч своите чувства, усещало е писането като свое призвание и никаква сила не е била в състояние да го отклони от това трудно поприще. „Глупавата мисъл да стана голям писател беше завладяла главата ми“ — пише Райчев в една своя автобиография.[2] Тази мисъл е изпълвала цялото съществуване на юношата и по-късно — на дребния старозагорски чиновник, осмисляла е живота му, повдигала е самочувствието му. Тя е облекчавала и тежката му тригодишна войнишка служба в София и Видин. Чак в 1901 г. амбициозният стихоплетец намира трибуна: старозагорския вестник „Справедливост“, и започва да печата във всеки брой стихотворения. Те са подражателни, силно напомнят ранните творби на Ц. Церковски и Д. И. Полянов, издават наивността и неумението на своя създател, обхванат като всички побудни млади хора от онова време от социални и борчески настроения.

Тези незрели младежки творби са интересни като израз на едно силно развито чувство за собствено достойнство, характерно за българския селянин, и на искреното му презрение към всички враждебни на селото сили, към охолните градски среди, към техния разложен морал, към престъпното им безделие. Това са чувства и на самия Райчев. Те избликват от същността на неговия характер и темперамент и не го напускат и в зрялото му творчество. На големия град той гледа мрачно и недоверчиво, здравият му селски инстинкт винаги му помага да усети покварата на града и да се погнуси от нея. Ненавист и мнителност към градския човек, чувство за превъзходство над неговата разложена, болна психика — това са най-ярко изразените черти на младия стихоплетец. И когато по-късно той напусне селото и се впусне жадно да черпи знания и опит, да наваксва култура и да гълта духовна храна от интелектуалния живот на столицата, той няма да може да заглуши в себе си

[1] Разговор с Г. Райчев, Съвременник, год. I, бр. 14 от 24. XII. 1930 г.

[2] Тази автобиография е ръкописна и непубликувана. Пази се в личния архив на Г. Константинов.

това чувство на недоверие и отчужденост, пуснало дълбоки корени в душата му още от юношески години.

„Щом стъпя на Софийската гара, щом вдъхна софийския въздух заболявам неизлечимо“[1], изповядва писателят, изтерзан от мъчителна носталгия към родното село. В задимения въздух на софийските кафенета той копнее за волността всред природата, за чистия въздух, за първия сняг. И страниците, които пише, вдъхновен от спомените си, страниците, в които възпроизвежда картини от селския живот и разкрива психологията на селския човек — са между най-хубавите в творчеството му.

В София двадесет и шест годишният Райчев пристига на 5 октомври 1908 г., след като вече е написал и публикувал куп социални и любовни стихотворения и една публицистична творба — разказа „Спътници“[2]. Истинският му творчески живот започва тепърва.

Столицата не посреща с отворени обятия дребния провинциален писар. Започва неговата непрестанна борба за хляб и за културно израстване. От глухата провинция Георги Райчев попада изведнъж в самия водовъртеж на културния живот у нас, сред елита на тогавашната ни духовна интелигенция.

Началото на века. Времето на разбитите илюзии, на потъпканите кумири, на преждевременно изгасналите надежди. Високите идеали, благородните пориви на предосвобожденската епоха са отдавна забравени. Въздишките по някогашния спокоен патриархален живот са заглъхнали. От предишните две враждуващи партии: консерватори и либерали, няма и помен. Те са се разпаднали на различни котерии, които, завладели арената на обществените борби, непрекъснато протягат ръце към властта. Омразният монарх е решил с цената на всичко да се стабилизира. Той пуска постепенно мръсните си пипала във всички сфери на обществения и духовен живот на страната, укрепва подмолно крепостта си, като се огражда с подкупени съвести, с продажни души и парализирани от алчност мозъци. Така той успява да се затвърди временно на престола, да усети, че е станал „белият дроб“ за страната, която диша само чрез него. Това нагло самочувствие на „ябанджията“ се подхранва от наситения с миазми въздух наоколо. „Днес князете приличат на дъбове — пише Пенчо Славейков в 1907 г., — около тях се събират само свине. Под сянката на тия дъбове не „цъфтят цветята на културата, че там въздухът не е особено чист.“[3] Този „не особено чист въздух“ трови всяка неподкупна съвест, задушава всеки полет на честната мисъл, погубва всяка ярка индивидуалност. Затова около управляващите кръгове вирeят и се плодят само безсъвестни подлеци и безгръбначни лакеи. Наситената с посредственост атмосфера в капиталистическа България е основният обект на изобличение в творчеството на всички наши големи писатели в началото на века: Иван Вазов, Стоян Михайловски, Пенчо Славейков, Антон Страшимиров, П. К. Яворов, Елин Пелин, Г. П. Стаматов. . . Тя отблъсква и онова честно, ново поколение, от което е и Георги Райчев и което тогава навлиза в културния живот на страната.

---

[1] Писмо на Г. Райчев до Н. Лилиев. Пази се в архива на поета.

[2] Печатан в сп. „Наш живот“, 1907, кн. 8, стр. 19—21. Подпис Г. М. Орлин. Със същия псевдоним Райчев се подписва и под някои от стихотворенията си.

[3] Пенчо Славейков, Хайне в България. Статия, Събр. съч., т. VI, кн. 2, 1923, стр. 194.

Циничните маневри на дворцовата клика и правителството вече не са тайна за никого. Експлоатацията на работническата и селската маса е отдавна очевидна. Стопанската разруха на страната, раздрусвана от вътрешни икономически кризи и политически трусове, е вече известен факт, осъзнат от народните маси. Революционният конфликт между пролетариата и капитализма е започнал и в българския живот. Симпатиите на цялата ни честна интелигенция са неизменно на страната на народа. Омразата срещу Фердинанд и управляващата класа расте с дни и обхваща все по-широки кръгове. Мнозина смели общественици и писатели, подобно на гневния народен трибун Стоян Михайловски, рязко дръпват завесата, зад която укриват нечистите си деяния шантажисти-министри и престъпни дворцови слуги. Излизат наяве „потайностите на българския дворец"[1], за да смаят и погнусят цяла честно мислеща България. Погнусата и отвращението на обществения живот са основната, най-характерна черта на времето — от нея произлиза онова всеобщо униние и отчаяние, което се е загнездило дълбоко в чувствителните сърца на хората на изкуството. И как да не се появи отчаяние и чувство на безизходност у част от интелигенцията, когато капиталистическата класа и монархизмът вилнеят безнаказано, несмущавани от протестите, възмущенията и подигравките, които се сипят отгоре им като дъжд. Фердинанд е глух за проклятията и омразата на народа, но когато е засегнато самолюбието му, той безжалостно отмъщава. Безброй много са случаите на кървава разплата и на хитро, подмолно отмъщение. Скрит зад гърба на С. С. Бобчев, Кобургът с ехидно злорадство успява да прогони от България Пенчо Славейков, чийто силен дух и независима, смела мисъл го смущават и плашат. Обречен на страдания и разяждаща душата носталгия, големият поет и човек умира в чужда земя, всред чужди хора, но преди това вече е залепил върху монарха и неговото жалко оръдие С. С. Бобчев клеймото на позора:

Да се заскитам пак в чужбина и в оскуди
от моя роден край разбойник ме прокуди
на друг разбойник стар с подписаний указ.

Не е по-лека участта и на Константин Величков, който все още пази в себе си светлите възрожденски идеали и болезнено преживява всяко разочарование от новоосвободената си родина. Една вечер, на 23 септември 1907 г., в Народния театър, по време на представлението на „Доходно място" от Ал. Островски, той избухва в гневен припадък срещу министрите и царя. Веднага след тази паметна случка още една светла личност напуска завинаги страната ни. Насъскана от правителството шайка напада из засада Антон Страшимиров, който тогава е народен представител и се е опълчил срещу правителството на втория Стамболов: Димитър Петков. Броят на затворените в тогавашната тъмница „Черната джамия" расте непрекъснато. Най-често осъдените „политически престъпници" са подведени по зловещия закон за „обида на Особата".

През тези напрегнати, несигурни години прогресивната българска интелигенция още веднъж доказа своята морална сила и устойчивост. Многото примери на самопожертвователност и нравствен подвиг от страна

[1] Стоян Михайловски, Потайностите на българския дворец. Статия, Ден, год. I, 1902, бр. 18, стр. 3.

на интелигенцията придават на епохата героичен ореол. Но всички индивидуални прояви на гражданска доблест са обосновани от мощната революционна сила на народните маси, които доказват своята съзнателност и бързото си идейно израстване.

Когато двадесет и шест годишният Георги Райчев влиза в културния живот на столицата, над страната вече е минала силна революционна вълна. Отшумели са важни обществени събития: всеобщата железничарска стачка, масовото освирквane на княз Фердинанд и последвалото го уволнение на професорите от университета, убийството на министър-председателя Димитър Петков и събарянето на кървавия му режим. Току-що се е установило новото хомогенно правителство на Ал. Малинов,[1] който бърза да спечели на първо време народното доверие с редица демократични прояви, но скоро показва истинското си лице. На повърхността на обществения живот настъпва едно временно сравнително затишие, но в дълбочините му зреят остри, непреодолими конфликти, които неудържимо водят до нови трусове. Развиват се процесите на разложение, които неизбежно ще доведат до двете национални катастрофи.

Обществено-политическият живот запазва своята привидно гладка повърхност само още няколко години — до войните. Тъкмо през тези години — първите от истинския творчески живот на Георги Райчев — се създават най-благоприятните условия за вирeенето на низки и недостойни човешки страсти и пороци. Липсата на ярки и забележителни събития осигурява най-сигурния терен за размножаването на безличията и дребнавите еснафи. Те плъзват из всички области на обществения живот. Напускат „мишите си дупки“ и хукват да се хранят с интриги и клевети.

Новото поколение, което прави първите си стъпки в литературата в началото на века, има всички основания да преживява болезнено всеки свой допир с обществената действителност, с всичко, което се движи под знака на официалния курс. Приспособленчеството е органически чуждо на тези млади хора, изпълнени със светли чувства и благородни пориви. Егоистичният интерес, който управлява живота около тях, липсата на идеали и морални стимули ги подтиска. Защото това поколение е рожба на жестоката епоха на установения капитализъм, но в същото време е изцяло нейно духовно отрицание. То иде като силна реакция срещу грубия практицизъм, срещу ненаситната алчност за материални блага и носи в душата си неудържими устреми към духовно възвисяване и усъвършенствуване. Интелектуалното, духовното начало в човешката природа не може да не се прояви и да не се разбунтува срещу грубата материална стихия. Този своеобразен бунт е залегнал в основата на символистичната ни поезия.

Едва ли е имало в нашия културен живот по-нещастно поколение. Огромна пропаст го дели от суровата действителност, естетическите му идеали са абсурдни и несъвместими с живота, мечтите му са неосъществими, истинският път на борбата, който единствено може да го изведе на лазурния бряг, му е непознат. „Път няма, сякаш път няма!“ — този стон на Страшимировия герой Балашев се изтръгва сякаш от гърдите на тази объркана и раздвоена наша интелигенция от началото на века. Най-силен

---

[1] Кабинетът на Ал. Малинов идва на власт на 15. I. 1908 г., а Георги Райчев пристига в София на 5. V. 1908 г.

израз на нейната отчужденост и трагична безпомощност дава Николай Лилиев:

Във тоя век на хищно изстребление,
О, Господи, нима съм аз за там?"

На същата идейна безпътица и безизходност е обречен до известна степен и Георги Райчев, който свързва съдбата си с това отчаяно поколение, с групата на символистите. Но той не става символист, колкото и силно да се влияе от тях. Те са неговите най-близки приятели, те го въвеждат в омайния свят на „чистото" изкуство, запознават го с руската и западната култура и литература. За един двадесет и шест годишен писател, със съвсем неоформени литературни възгледи, с незавършено гимназиално образование, с ограничени познания върху чуждите и нашата литература тази дружба е от изключително значение. Всред своите интимни литературни приятели Райчев не загубва своята оригиналност и не се обезличава. В най-ценните си зрели творби той е толкова далеч от символистите, колкото е далеч реалистът Елин Пелин и значително по-далеч от романтичния Йовков. До чие творчество е близко в същност творчеството на Георги Райчев? Може би само до това на Антон Страшимиров, и то само до някои негови черти, като трескавото търсене на нови пътища и форми и специалния интерес към биологичните закони на човешката природа. За да си обясним дълбоката същност на това оригинално и странно за нашата литература творчество, трябва да вникнем не само в обществената, но и в литературната атмосфера на времето, което го създава.

Каква е картината на литературния живот, която заварва Георги Райчев?

Критическият реализъм, който е в своя зенит през 90-те години на миналия век, сега е в забележим упадък. Дори най-тясно свързаният с народната участ писател Иван Вазов потъва през тези години в исторически сюжети и проучване на далечното минало. Дребнобуржоазните идеали на писателите-народници доказаха още през 90-те години на миналия век своята наивност и утопичност. Социализмът не е пуснал още дълбоки корени всред интелигенцията и се оказва за повечето от демократичните ни писатели временно увлечение на младостта. Пролетарската литература, създадена през 90-те години, сега все още е в първоначалния си стадий на развитие и не може да упражнява мощно влияние над останалите писатели. Най-широко разпространени в литературата са идеите на индивидуализма, който в началото на века намира най-добра почва всред това поколение, чийто дух е вече заразен с колебанието и съмнението. Настъпил е прелом в общественото самочувствие на интелигенцията и тя обръща гръб на политическите борби, убедена от опит, че те до никъде няма да доведат, че в резултат от тях винаги един експлоататорски режим ще се сменя с друг — още по-деспотичен и безскрупулен. Отдръпването от обществено-политическата арена е съпроводено с безверие и песимизъм. Най-големият поет на десетилетието Яворов изживява най-драматично този сложен процес на отдалечаване от социалистическите идеали и от обществените борби. Със своите „Безсъници", които излизат през 1907 г., когато новите поети Дебелянов и Лилиев печатат първите си стихове, той тръгва по пътя на психологизма и отчаянието.

В противовес на обществените борби индивидуалистите издигат борбата за усъвършенствуване на човешката личност, за възпитание и изграждане на вглъбената в себе си личност, която се стреми да развива своя дух. Въображаемият „свръхчовек“ на Пенчо Славейков е надарен с чиличена воля и величава непристъпност — качества, с които би могло да се устои дори срещу кървавия гнет в капиталистическа България. Култът към „силната“ личност, която може да се противопостави с могъществото на своя дух на еснафското безразличие и тъпоумие на „фасулковците“ и „филистерите“, е напълно обясним за ония години, но и съвсем утопичен.

Скоро индивидуализмът започва да омръзва със своите проповеди и слиза от сцената. Списание „Мисъл“ спира в 1907 г., за да отстъпи място на новото литературно течение, в чиито стихове ще прозвучи още поболезнено трагичният копнеж по идеал. Младите се прекланят пред поезията на френските и руските символисти, а от българската литература най-много ценят Пенчо Славейков и Яворов.

„Пенчо Славейков, прочее — пише Людмил Стоянов, — беше единствената опора, която ние, новите конвкистадори, чувствувахме зад себе си.“[1]

Дълбоката вътрешна връзка между поезията на Яворов и тази на символистите се долавя в нейната психологическа задълбоченост и в трагичното душевно раздвоение на лиричния герой. Има нещо от драматизма на Яворовото страдание в някои от стиховете на символистите:

Аз умирам и светло се раждам, —
разнолика, нестройна душа,
през деня неуморно изграждам,
през нощта без пощада руша.[2]

А с поезията на Пенчо Славейков ги свързва стремежът към съвършенство на духа и хармония на душата, борбата към завоюване на висши духовни ценности.

Младите, както винаги, идат със свое самочувствие, със свои възгледи, увлечения и моди, те внасят свежа струя и съвременно гледище, извикани от нуждите на времето: да разрушат догмите на индивидуализма и да създадат през следващото десетилетие свои догми, които на свой ред ще остареят. Така още веднъж се доказва преходността на всяко ново, „модерно“ литературно течение.

Георги Райчев се приобщава към новия ритъм на времето, когато се рушат кумирите и психическата умора завладява душата, но тъй като той е чужд на виталната му природа и не съответствува на вътрешния му душевен ритъм, произведенията, които пише в символистичен дух, са подражателни и неискрени. Искрена е само любовта му към изкуството и стремежът да тласне българската литература по нови пътища. Тази любов и този стремеж са характерни за цялото това поколение. С присъщата за възрастта им жажда младите творци се хвърлят в дълбоките води на изкуството. Учат чужди езици, за да четат в оригинал западните и славянските автори, следят със затаен дъх съвременните световни литератури. През 1907 г. личната библиотека на двадесет и две годишния Николай Лилиев съдържа освен руските и българските класици и произ-

[1] Л. Стоянов, Д. Дебелянов. Поет на жизнения подвиг, С., 1926, стр. 9.
[2] Д. Дебелянов, Черна песен.

веденията на Рихард Демел, Рилке, Георге, Хофманстал, Бодлер, Андре Жид, Балмонт, Брюсов, Белий, Вячеслав Иванов, Иван Бунин. . .“[1]

„Ние можехме — спомня си К. Константинов — да имаме веднага след излизането им в Москва, Петербург или Запад книгите на Горки, на Леонид Андреев, на Бунин, Балмонт и Брюсов, на Куприн, Вересаев и др., както и преведените на руски произведения на Хамсун, Ибсен, Хауптман, Верхарн. Сборникът „Чтец-декламатор“ беше най-разпространената руска книга между младите български писатели в оная епоха, а списанието „Весы“, дето печатаха Ал. Блок, А. Белий, С. Городецки и др., имаше почти четвъртината от броя на абонатите си в България.“[2] На четенето младите творци гледат като на творчество и като на върховна наслада. Те извънредно много четат и сравнително малко пишат. Заразен от тяхната страст, и Георги Райчев се втурва да ги догони, да попълни досегашната си липса на образование и култура, да навакса загубеното. С тази бързина, с която поглъща разсъждения и мисли от световната литература, с тази ненаситна жажда за лесно и бързо усвоими знания можем да си обясним до известна степен често срещаните чужди мисли и книжни тезиси в творчеството му. Той лакомо ги смила, усеща се обогатен от тях и скоро престава да ги чувствува чужди. Така бързо расте и самочувствието му на творец, който има какво да каже на читателите. Липсата на отлежалост и преосмисляне на погълнатата култура, на творческо и критическо отношение към нея се чувствува особено силно в двете по-крупни творби на Райчев от тези години: „Царица Неранза“ и „Ессе Homo“, написани около 1910 г. — само две години след пристигането му в София. Тогава писателят не само чете усилено, но и не изпуска нито една възможност да чуе нещо интересно и ново в областта на изкуството. Той е най-редовният посетител на кафенетата и сладкарниците, където в уречен час се събират литературните приятели и започват оживените си разговори и горещите си спорове все върху проблемите на изкуството. Той е и между най-честите гости на Антон Страшимиров, в чийто гостоприемен дом се събират Христо Ясенов, Йордан Йовков, Никола Янев, Г. П. Стаматов, Илия Иванов-Черен и редица още писатели и поклонници на литературата. За чиракуването си при Антон Страшимиров и за щастливите часове, прекарани в неговата среда, Г. Райчев ще си спомня по-късно с чувство на дълбока радост и благодарност: „Антон Страшимиров беше като дълбок извор, от чиито води пиеха всички пътници. Но от тези води най-жадно пи младежта на няколко поколения преди близу 40 години. Връщам се назад, към времето на нашето първо познанство, 1909/10 година, пресмятам и просто не вярвам на фактите. Та тогава Антон е бил едва 37-годишен. Хората на тази възраст ги зоват момчета, а той беше вече зрял мъж — авторитетен, дори властен. Около него се бяха събрали вече Ил. Иванов-Черен, Т. Траянов, Сирак-Скитник, Йорд. Йовков, Н. Янев, малко по-късно там се срещаха и Д. Дебелянов, Лилиев, Ясенов.“[3]

Все така близък и неразделен приятел Г. Райчев е и с младите автори от групата на Д. Подвързачов — „бащата“. В неговия дом, или в печатницата, където се редактират хумористичните му списания, или в

---

[1] Г. Константинов, Н. Лилиев, С., 1963, стр. 33.
[2] К. Константинов, Път през годините, С., 1959, стр. 101.
[3] Г. Райчев, Спомен за Антон Страшимиров, сп. Българска реч, 1938, кн. 4 и 5.

бирария „Батенберг“ се събира „цялото войнство от дечурлига“, които са се повлякли „по умопомрачения символизъм“[1]. Обаятелната личност на тридесетгодишния „баща“ привлича, подобно на Антон Страшимиров, влюбените в изкуството младежи: поети, белетристи, фейлетонисти, художници, преводачи. . . Най-близките приятели на Подвързачов са: Димчо (Дебелянов), Николай (Лилиев), Гюро (Райчев), Душечка (К. Константинов) и Машòка (художникът Георги Машев). Всички се хранят изключително с духовна храна. Живеят с изкуството и за изкуството. Всички са бедни, безквартирни, сами изкарват прехраната си с черен труд като дребни чиновници, учители, коректори. . .

„Тясната, прашна, сънлива канцелария, в която работя сега, наистина прилича на гроб, в който аз съм погребан заедно с още 5—6 души книговодители и писари“[2] — пише Димчо Дебелянов за работното си място, където прекарва 8 часа на ден. Писар в подобна „сънлива“ канцелария е и Георги Райчев, който скоро напредва в „кариерата“ и става секретар на Ючбунарската гимназия. Благодарение на тракийския си практицизъм и на пословичната си пестеливост той успява винаги да скъта някоя спестена пара, която излиза на бял свят, щом някой от приятелите му закъса. Всички членове на така наречената „бохема“ са голи като черковни мишки, лишени са от средства и от чувство за собственост — затова душите им са свободни и девствени. Притежаването на имоти и пари те чувствуват като обида, като нещо, което ги унижава и принизява до алчния еснаф. Всред хищното филистерско общество, което ги заобикаля, тези чисти хора са като някакво непонятно чудо, като дошли от друг свят. Ежедневието им е скучно и тъжно, изпълнено с неудобства, лишения и лични страдания. Черната сенка на грижата е тяхна вечна спътница, грижата, която особено силно потиска поета Дебелянов и му се явява в тъжния образ на старица с „тревожен полузрак“ в очите. Колко тежък трябва да е бил животът на големия поет, за да изповяда, че дори когато се шегува, в душата му е загнездено страданието: „Аз зная, че зад моя смях винаги се крие тъмната скръб на уморения безволник.“[3] Скръбта, самотата, отчаянието не са случайни мотиви в творчеството на символистите, а са правдиво отражение на техния безрадостен живот на бездомници и страдалци. Скръбта и самотата са техният сигурен изолатор от безогледното буржоазно общество. Основните мрачни чувства в поезията им не са книжни и фалшиви, а извират от дъното на наранените им сърца. Н. Лилиев вижда на „всеки тъмен кръстопът едно разпънато сърце“ и цялата му чувствителна душа е потопена в скръб:

Безкрайна жал и жив мъртвец смутяват мойто ложе,
и саван бял, и бял венец ранена мощ тревожи.
Долавям звук, и нечий глас да стене из простора —
не съм за тук, не съм за вас, о бедни, бедни хора!
Безкрайна жал и мрак ранил покриват мойто ложе,
не съм живял, самин съм бил, смили се, тъмни боже!

Едва ли може някой да каже, че това е абстрактна и неопределена мъка, която не е дълбоко преживяна!

Наистина, понякога скръбните чувства на тези страдащи „безволници“ са поза и робуване на модата. Тогава тъжните настроения, мрачните

[1] Според израза на Пенчо Славейков.
[2] Д. Дебелянов, Писмо до Лилиев от 1915 г. Пази се в личния архив на поета.
[3] Тихомир Геров, В казармата и на фронта с Д. Дебелянов, С., 1957, стр. 11.

краски са изкуствени и мъртви, те не стигат до нашия слух и не ни вълнуват. Защото голяма роля тук играе подражанието. В море от скръб е потопена поезията на техните учители и кумири, западните и руските символисти: Бодлер, Верлен, Маларме, Стефан Георге, Рихард Демел, Рилке, Пшибишевски, Брюсов, Балмонт, Блок, Д'Анунцио, Метерлинк, Верхарн, Роденбах. ., а любимият им Едгар По е казал: „скръбта е най-законното от всички поетически настроения". Затова и Георги Райчев, който не иска да остане назад от модата, се опитва да удави в скръб някои от ранните си творби: малките прозаични „поеми": „Сълзите на Исуса"[1], „Змия"[2], „Скитница"[3]. Тук Райчев се мъчи да пише като символистите и особено като Николай Райнов: да описва тъжните видения и сънища на своето съзерцание. Цялото белетристично творчество на Николай Райнов се състои от иносказания, притчи, псалми и философски афоризми, поднесени в помпозна и претрупана реч, пълна с колоритни, старинни думи. Същата загадъчност и мистичност иска да постигне и Райчев. И неговите образи са символи, и неговият стил е изящен, но фантазията му е бедна и безкрила. Той не може да отиде по-далеч от аскетичния образ на Исус, който плаче „бледен и развълнуван" от „човешката жестокост и алчност",

В поетическата легенда „Скитница" душата на девицата съвсем не е „вълшебна" и „божествена", въпреки че се превръща в „сяйна звезда". Тя е твърде земна и мечтите ѝ са съвсем реални: копнее да види своя любим и малката черна скамейка, където често са се срещали „под неподвижните тъмни клоне на кипарисите, край морския бряг". Отново се сблъскваме със сладникаво-сантименталния тон на първата белетристична творба на автора: разказа „Спътници", но тук вече имаме работа с по-опитен автор, който е обиграл перото си, който има калоритен език и разнообразна палитра. С лекота и сръчност е написано и разказчето „Змия", в което се долавя и влиянието на полския символист Пшибишевски в извратеното разбиране и любовното опиянение. Когато змията откъсва кървавото сърце на любимата, влюбеният мъж изпитва патологично удоволствие. „А нима наистина аз я обичах? — О, безумие — как може един човек да обича друг човек! Разбрах сега: когато тя забиваше своите нокти в ръката ми, когато треперех от болка под нейните нокти, не обичах аз нея, а страданията си, мойте собствени страдания обичах. Обожавах я, защото ме мъчеше, защото в тези мъки аз чувствувах всичката луда сладост на живота." От начало до край разсъжденията са копирани, книжни, дори звучат смешно с нелепата си помпозност: „О, аз съм Силата , аз съм Мъжът: ако една жена загине, ще се намерят още хиляди коралови устица, които да допият кръвта на сърцето ми".

Творбата е написана с цел да докаже пълната безизходност на мъжа и жената, да внуши отчаяние и скръб, но на автора не се отдава да постигне въздействие, защото на него самия тези чувства са чужди и несъвместими с първично суровата му природа. Най-неподходящият за него тон е този страдалчески и меланхоличен, най-неподходящ литературен жанр — приповдигнато легендарната „поема". Райчев не може да страда

---

[1] Г. Райчев, Сълзите на Исуса, сп. Съвременник, год. I, 1908, кн. 8—9, стр. 560—563.

[2] Гриша Печорин, Змия, сп. Младост, 1909, кн. 5.

[3] Г. Райчев, Скитница, сп. Художествена култура, год. I, 1910, кн. 8, стр. 121—122.

тъй дълбоко и дълго, че да превърне страданието в основа на творчеството си. Ако това се отдава на поет като Лилиев, то се дължи преди всичко на нежната му натура, на болезнено изострената му чувствителност, на градската му психика. Георги Райчев не е такъв безпочвен интелигент — напротив — той здраво е свързан със земята, пуснал е дълбоко корени всред селския народ. В това отношение дружбата му със символистите му влияе вредно: отклонява го временно от неговия верен и сигурен път — пътя на реалистичното творчество. Затова всичко, което пише от 1908 до 1918 г., периода до Първата световна война, през който е в най-силен плен на символизма и декаданса, е почти без самостоятелна литературна стойност, звучи превзето и неубедително. Изключение правят реалистичните му разкази и стихове на селска тематика. От друга страна, средата на софийските интелектуалци изиграва положителна роля за неговото културно израстване, за психологическото му вглъбяване, за изграждането на литературния му вкус.

„Укрепнах като личност и писател до войните — пише самият Райчев за тези решителни за него години. — Друга беше онази психика. Нашите учители тогава бяха белгийските, скандинавските и руските писатели: Роденбах, Хамсун, Якобсен, Достоевски."[1] Пропуснат е най-важният — Пшибишевски. Чуждите влияния, които Райчев ненаситно асимилира, до голяма степен му пречат, спъват го да се изяви по-бързо като оригинален творец, но същевременно му и помагат: като ги изживява и преодолява едно по едно в зрялото си творчество, той се обогатява и поддържа динамиката на мисълта си. Упоритата борба между самобитното и чуждото създава част от онова вътрешно неспокойствие и напрежение, което изпълва най-ценните Райчеви творби. Упоритата борба, мъчителното търсене на себе си чрез преборване на напластеното чуждо — всичко това създава тревожното безпокойство на този талантлив творец.

Ето как ни представя Георги Райчев през 1909 г. неговият приятел Константин Константинов: „Когато се запознах с Г. Райчев, стори ми се, че той прилича донякъде на Дебелянов: и той беше приказлив, обичаше да се шегува, имаше един куп весели псевдоними, с които подписваше стиховете си. Трябваше да мине известно време, за да го видя малко подруг. Той живееше винаги с някакво съмнение в себе си и в другите, ровеше се непрекъснато в големите, неизяснени въпроси на човешката психика, но беше твърде земен човек, с практицизма на селянина от Тракия."[2] Приблизително в този дух пишат всички приятели и съвременници на писателя. Всички се учудват на противоречивия му образ. Литературният критик Владимир Василев, който отблизо е познавал Георги Райчев, обяснява вътрешната противоречивост на творчеството му единствено със сблъскването на „карачакалската" му природа с болната градска психика. В същност това е само една част от истината.

Вл. Василев изпуска един важен фактор: чуждите литературни влияния и средата на българските символисти, в която Райчев живее от 1908 г. до края на живота си. Тези външни влияния са сами по себе си доста противоречиви. Сложната и разнообразна творческа личност на писателя приема и патологическите идеи на Пшибишевски за кошмарната, разрушителна сила на пола, и кристално чистата поетична мисъл на Хамсун.

---

[1] Г. Райчев, Интервю, в. ЛИК, год. I, 1934, бр. 12 от 19. XII, стр. 1.
[2] К. Константинов, Път през годините, т. I, С., 1959, стр. 153.

Иначе как ще си обясним, че „Карачакал", „Страх", „Незнайният", от една страна, и „Песента на гората", „Еленово царство", „Ярушка", от друга, са от един и същ автор. Най-важни са, разбира се, вътрешните, психологическите предпоставки, които обуславят приемането на едни или други външни влияния. Тези психологически предпоставки и цялата гама от мисли, чувства, настроения на човека и твореца Райчев трябва да търсим преди всичко в неговото зряло творчество, създадено след войната.

Изхождайки от вътрешната противоречивост на автора, Вл. Василев прави заключение, че Георги Райчев е писател „между селото и града"[1]. Това не е вярно. Той е в селото, защото най-силните му разкази отразяват селския живот, а несъмнените му успехи в някои разкази с градска тематика, като „На край града" например, се дължат пак на здравия му народен усет и на изостената му наблюдателност. Безспорно прави са изследователите на Георги Райчевото творчество Георги Цанев, Георги Константинов и Симеон Султанов,[2] които търсят и в градските, и в селските му разкази големия психолог, който гледа на живота в дълбочина, с очите на здравия и уравновесен български селянин. В това отношение особено вярна е мисълта на Симеон Султанов, който пише за разказите на Райчев от 1923 г. следното: „Имам чувството, че се намирам в психическа клиника. . . Не знам защо, но аз си представям автора с бяла престилка, в позата на психиатър, който ни развежда от стая в стая на една клиника, спира се пред леглата на интересни „случаи" (именно „случаи", а не хора!) и ни разказва тяхната „анамнеза".

Не можем да отречем, че тези така наречени „диаболични" разкази на Райчев говорят за дълбоко познаване на нервно-психологичните състояния на „болните", но това не се дължи на „болната градска психика" на автора, а изключително на неговото остро и проницателно око на диагностик и на несъмнения му талант.

Капиталистическият град и интелектуалната среда, в която живее толкова много години Георги Райчев, не успяват да „разкъсат" личността му, не нарушават виталната му същност. Той е само много объркан и зашеметен от хаоса на капиталистическите градски порядки, отвратен е от безделието и въпиющата несправедливост. Сега Георги Райчев застава лице срещу лице с ония омразни парвенюта, които на времето порицаваше в юношеските си стихотворения. Техният разгулен живот е сега пред очите му — по софийските кръчми и кафенета, където пируват, затънали в блудство. Зад външната пищност навсякъде намира вътрешна пустота. Животът в буржоазната столица, който смайва тогавашния провинциалист с фалшивия си блясък, с луксозните жълти павета по булеварда и новите трамвайни коли по Граф Игнатиев, с красивите жени, облечени в скъпи дълги рокли с големи деколтета и широки като тепсии шапки, в същото време потиска с унизителната бедност на крайните си квартали, където се движат бледи като сенки хора, които редовно не си дояждат и газят кал до колене, където жените вместо сложни като кошници фризури и ситни букли носят избелели и скъсани забрадки. . . целият

[1] Вл. Василев, От 1920 до днес, сп. Златорог, год. XIV, 1633, кн. 2, стр. 79—94;
[2] Г. Цанев, Разказите на Г. Райчев, сп. Златорог, год. VII, 1926, кн. 7, стр. 332. Г. Константинов, Г. Райчев. Писатели реалисти, т. II, София, 1964; С. Султанов, Неспокоен творец — Четирима белетристи, С., 1960, стр. 85.

този несправедлив, хаотичен, сбъркан живот наистина не допуска никакво цялостно, хармонично развитие на писателя, дразни чувството му за справедливост и го озлобява.

Буржоазната столица угнетява не по-малко и символистите, но тя същевременно ги и привлича с декадентското си лице, с болезнената психическа умора, която изпълва въздуха. Когато Дебелянов пише до своя близък приятел Лилиев: „Николай, Николай, защо всички ние се уплитаме във въпроси — за другите най-лесно разрешими, а за нас страшни като смърт?“[1], той освен страдание изпитва и известна наслада от факта, че е тъй сложно и деликатно устроен, че интелигентската му психика е болезнена и раздвоена, че всички те живеят някакъв „по-висш духовен живот“. Райчев не може да се опияни от безизходността и да се примири с нея като с неизбежно последствие на сложната си душевност. Той се мъчи с всички сили да намери изход и разрешение на сложните житейски въпроси, упорито се блъска, уплетен в тях като в мрежа, със стремежа да разкъса тази мрежа и да излезе на чист и пресен въздух.

„Тогава личността беше раздвоена, разпъната на кръст“[2] — пише той за тези години със същото безпристрастие на страничен наблюдател, с каквото анализира болезнената психика на своите герои. Под влияние на чуждата и нашата символистична литература Райчев започва да търси причините за тази раздвоеност не в антагонизма на живота в капиталистическото общество, а в самата вътрешна природа на личността. „Враговете и съдниците на човешката личност бяха в самата ѝ душа.“[3] И повече от тридесет години той все рови из лабиринтите на тази душа.

Влиянието на интелектуалната среда в София е особено благоприятно за Райчев не само в културно отношение, но и за осмисляне и обогатяване на неговия интимен свят. Сърдечната дружба с писателите и поетите символисти му носи радост и сравнително успокоение, разбужда и доразвива най-благородните черти на характера му: безупречната му честност, деликатната му съвест и скромността му. „То беше наистина голяма, пъстра и шумна челяд — разказва съвременникът К. Константинов,[4] сплотена от такава обич, каквато не съм виждал до днес между хората на духовния труд.“ Приятелите от групата на Подвързачов са тогава между двадесет- и тридесетгодишна възраст, но с изключителната си ерудиция и култура правят впечатление на напълно зрели творци. Райчев следи всеки техен ред, като същевременно упорито работи над собственото си оформяне. Той още не е създал значително произведение, не е още творец със свой оригинален профил, още е в началото на своите търсения. През тези години на пълноценен и трескав духовен живот той пише повестта „Царица Нераида“, недовършения роман „Ecce Homo“, няколко хубави реалистични разкази, като „Старци“ и „Гюргя“, много стихове и поеми за селото и куп хумористични произведения, както и малката книжка с „весели разкази“ — „Любов в полето“. Тази разнообразна литературна дейност на младия писател е само съпровод към основното му занимание: да чете, да се учи от големите писатели, да наблюдава зорко живота и да се готви за истинско, сериозно творчество.

---

[1] М. Дебелянова-Григорова, Д. Дебелянов, София 1956 стр. 94.
[2] Г. Райчев. Интервю, в. ЛИК, год. I, 1934, бр. 12 от 19. XII. стр. 1.
[3] Пак там.
[4] К. Константинов, Път през годините, т. I, С., 1959, стр. 162,

През периода от 1909 до 1913 г. той посещава Софийския университет и слуша лекции „контрабанда“ по литература и философия от професорите д-р К. Кръстев, М. Арнаудов, Ив. Шишманов, Дим. Михалчев, Вл. Алексиев. . .“[1] Редовен сътрудник е от 1911 г. на списанията „Наш живот“ и „Наблюдател“, на „Земеделска мисъл“, „Листопад“, „Отечество“, „Съвременна мисъл“, „Сила“, „Звено“. . . Почти няма хумористично списание и вестник, в което да не участвува с псевдонимите си Гриша Печорин и граф Алмавива: „Оса“, „Шантеклер“, „Смях“, „Младост“, „Българан“. . . Не е трудно да се разбере напълно естественото желание на младия, амбициозен автор да се прояви и наложи името си в литературния живот. „Нещастният Гюро — пише Димчо Дебелянов[2] — колко е жаден да види името си някъде. Това е впрочем обяснимо и аз го съжалявам искрено.“

Гриша Печорин и граф Алмавива е автор често на съвсем безсолни и неостроумни закачки, отправени срещу неверни жени и наивни мъжерогоносци. Но в повечето случаи стиховете му са духовити, игриво-закачливи, бликащи веселост и остроумие. Всички приятели от групата на „бащата“ са се подвизавали като хумористи. Освен в печата те са разменяли и помежду си лични стихотворни закачки, понякога дори цели дълги шеговити писма в стихове.[3] „Г. Райчев и Хр. Ясенов са в непрекъснати римовани и неримовани словесни престрелки, в които се състезават по духовитост. Ясенов дори беше съчинил една малка хумористична поема за Георги Райчев.“[4] Изглежда, че хумористичното творчество им е било необходимо като отдушник от сериозните проблеми на изкуството, като възможност да се отпуснат и дадат воля на младежката си жизнерадост. Дебелянов, Подвързачов, Лилиев, Райчев често иронизират собствените си слабости, като увлечението по модата на брадите и меланхоличната любов, по въздишките и тъжните погледи. Гриша Печорин признава слабостта си към женския пол и сигурно Душечка (К. Константинов) има право да пише: В душата на Гриша гори вечната мъка по женски милувки.“[5]

Още в 1909 г. в списание „Младост“, където хуморът е на много ниско ниво: осмиват се по доста дебелашки начин флиртовете, изневерите, женските моди. . . , между безличните и скучни стихчета на неизвестни шегобийци се отделя стихотворението на Гриша Печорин „Есен“[6]:

Отново пак есен налита —
вседневно вали и вали
и Витоша пак е сърдита.
а Витоша пак е обвита
във вечните свои мъгли.

През Люлин чак вятърът свири
и жълтите листе мете.
Напразно ти погледа дири
разкоша на летни кумири —
уви, ни едно деколте!
. . . . . .

[1] Г. Райчев, Ръкописна, непубликувана автобиография, стр. 2.
[2] Писмо до Н. Лилиев от 23. III. 1910 г.
[3] В личния архив на Лилиев се пазят писма в стихове.
[4] К. Константинов, Път през годините, С., 1959, т. I, стр. 162.
[5] Душечка. Посвещение, сп. Смях, 1912.
[6] Г. Печорин. Есен. Стихотворение, сп. Младост, год. I, бр. 4 от 8. XI. 1909 г., стр. 6.

И мълком с вермут и мезета
затискай ти черни тегла
и псувай съдбата проклета,
ах, есен, умразнице зла!

Колкото и несериозно да се е отнасял Райчев към хумористичното си творчество, все пак и в него е вложил поетическа амбиция. Той притежава качествата на упражнен поет, който не хваща за пръв път перото. В стихотворните закачки на Гриша Печорин обикновено има атмосфера и хумор, а стихът се лее леко и игриво като написан на един дъх, без търсене на изрази и рими. Не са малко стихотворенията с по-сериозно съдържание. В тях авторът подиграва или остро изобличава Фердинанд, правителството и капиталистическата класа, която „тъне във вечен блуд" и тъпче, „робската ни земя". Верен на принципите на „чистото изкуство" писателят не си позволява в зрялото творчество волността да прокарва политически тенденции. Затова в хумористичните си творби той без намеци и недомлъвки направо порицава народните мъчители и дава свободно израз на негодуванието си. Оказва се, че гражданският патос не е характерен само за юношата Оралков. Освен хумористичните творби редица стихотворения, печатани в органа на Българския земеделски съюз — списание „Земеделска мисъл" — през 1910 и 1911 г. доказват, че дълбоко в душата на писателя тлеят бунтовни и социални чувства, съзнателно прикривани и задушавани. Тук гласът на поета не е тъй гръмък и гневен, както преди десетина години, когато пише юношеските си социални стихове. Сега мисълта е по-дълбока и избистрена, чувството — по-овладяно и спокойно, но в тези стихове народното страдание звучи с поголяма сила и изразителност. Омъдрен от годините, авторът се съсредоточава върху конкретни образи на бедни селяни и разкривайки тяхната съдба, създава обобщена картина на селската мъка. Стиховете и поемите в списание „Земеделска мисъл" са изпълнени със стонове на умиращи, с бълнувания на тежко болни селски момци, които буржоазната казарма унищожава, с изгарящ копнеж по селото, красивото либе, родната дъбрава, с клетви и стенания на озлочестени майки... Зловещата смърт покосява младите селски чеда, а близките им проклинат „онез, които цял живот ограбват чуждий труд и под, в разврат, за да живеят само!"[1] Поетът оплаква жертвите на престъпното буржоазно управление още преди да са настъпили войните, преди да са паднали по бойните полета хилядите народни синове. Състраданието към препълнения с мъка живот на селяните е обхванало завинаги писателя и доказва, че той не е погълнат изцяло от новата среда, от градския живот, а продължава да живее с грижите си за селото. Социалното чувство се е загнездило дълбоко в душата му.

Стихотворните творби на Георги Райчев от 1910 и 1911 г. са последните му сериозни поетически опити. Чак в 1930 г. той отново се връща към стихотворната реч, и то за да създаде лирично драматично произведение — „Еленовото царство". Стихотворенията и поемите му от този период не блестят с особени художествени качества и често пъти авторът е получавал безмилостна и искрена критика от най-близките си приятели:

[1] Г. Райчев, Кръст. Поема, сп. Земеделска мисъл, 1910, кн. 3, стр. 115.

Дебелянов, Лилиев, Подвързачов. Д. Дебелянов в едно писмо до Лилиев иронизира бездарните поети, „които напоследък много се наплодиха“, и включва между тях приятеля си Гюро: „Земеделската партия започна да издава свой литературен орган „Земеделска мисъл“. Първата книжка ощастливи с едни кресливи стихове Бабев. След това последва една поема от Г. Райчев (наш Гюро), която започва така:

Смрачи се, мръква тук и там,
нощта веч черен плащ размята.[1]

Георги Райчев скоро сам разбира, че вече е време да изостави на заден план поезията и да се залови по-сериозно с белетристиката — единствената, която ще му даде възможност „да проникне в нещата и надълбоко, и нашироко“. Още повече че той има доста странни теоретически възгледи върху лирическата поезия. Според него тя е напълно ценно творчество, „младенческият период на всяка литература“[2].

Белетристичните творби на Райчев, написани до Първата световна война, носят белезите на един вътрешен смут, на една мъчителна неувереност, обосновани от хаоса на живота, всред който писателят трудно се ориентира. Кой път да поеме? Дали да се впусне в анализиране на селската психика, която най-силно го привлича, или да търси трудно доловимия образ на съвременния интелигент и да се залута из лабиринтите на сложното му душевно устройство? Писателят тръгва и по двата пътя, без да знае къде ще го изведат.

Противоречивият образ на интелигента от началото на века е вълнувал мнозина наши писатели, но почти никой не е успявал да претвори в по-голям епически жанр идейните му търсения, психиката му, преживяванията му. Тъкмо тази най-сложна задача си поставя младият, още неукрепнал писател в повестта „Царица Неранза“[3] и особено в романа „Ecce Homo“[4]. В центъра на двете произведения са преживяванията на самия автор, който в случая представлява тогавашния интелигент с усложнена и изтънчена психика. Зает позата на „беден страдалец“, уморен вече от пошлостта и покварата в света, авторът сипе една след друга книжни, умозрителни сентенции, най-често върху безсмислието на живота; изразява „личните“ си чувства: тъга, самотност, „тъмен ужас“ от всеки допир с действителността, разсъждава върху най-сложните въпроси на битието... Ясно е, че Райчев се мъчи да подражава на символистите, да бъде в унисон с техните новаторски търсения. Затова демонстрира подобни на техните преживявания. Наистина, стиховете на най-добрите наши поети от онези години разкриват чрез лиричния си герой много съществени черти от сложния вътрешен мир на тогавашния интелигент, но лиричният герой на Райчев е твърде далеч от този примамлив интелектуален свят. В стремежа си да го имитира и налучка той изпада в незавидното положение на претенциозен юноша с неинтересен и беден психически живот. Ограничените хоризонти на погледа му затварят в тесен кръг един малък и незначителен свят. Такива са почти винаги ре-

---

[1] Писмо до Н. Лилиев, 27. V. 1910. Непубликувано.
[2] Разговор с Г. Райчев, в. Съвременник, 1930, бр. 14 от 24. XII. стр. 2.
[3] Повестта „Царица Неранза“ е печатана в 1920 г. като отделна книга, но е завършена още през 1910 г.
[4] Този роман е незавършен.

зултатите на фалшивото възпроизвеждане и на подражателството. Дребнавият, миниатюрен свят на героя е изнесен на показ като нещо значително и дълбоко.

Повестта „Царица Нераиза“ представлява войнишки дневник, писан през първите години от новия живот на Райчев в столицата, но отразява по-ранен период от живота му: 1903—1906 г., когато писателят служи войник пионер в една телеграфна рота в София и Видин. Авторът е избрал за повестта си формата на дневник, за да засили субективната й страна, да създаде атмосфера на задушевност и интимност между себе си и читателите. Но фалшивият патос, с който са описани измислените и преувеличените преживявания, разрушава напълно тази атмосфера. Трудно могат да се различат искрените нотки от съчинените чувства и настроения. Това произведение на Райчев носи почти всички недостатъци на първите му белетристични творби: книжни разсъждения, дотегливи философствувания за живота, любовта, жената и приповдигнато патетичен тон, който лесно минава в сладникаво-сантиментален. Тук характерът на жанра дава възможност за подробно и широко повествуване и авторът не ограничава словоохотливостта си. Надълго и широко той описва и анализира и най-незначителните си мисли, и най-неинтересните си наблюдения. Героят е убеден, че няма на света по-нещастен човек от него, че душата му е опустошена, животът му — объркан и безсмислен. На двадесет и три години той вече е разбрал, че „хората са лоши и коварни“, че „навред го чакат само мъки и унижения“, че „животът му е тъжен и страшен“, защото е лишен от „илюзии“. „Аз се затварям в себе си и по цели дни бродя низ пустия бряг, притиснат от неутолимата истина, която виси над мене като тъмен облак, а душата ми плаче. Душата ми плаче...“ В същност защо плаче душата му? Причините за сърдечните му драми са толкова незначителни, че всеки зрял и опитен човек на негово място не би им обърнал никакво внимание. Така например една обикновена забележка, която ефрейторът прави на героя да не се заплесва по младите момичета, го разстройва дълбоко и напълно разрушава и без това разклатеното му душевно равновесие. Тези болезнени реакции могат да се обяснят само със свръхчувствително честолюбие и прекалено развито въображение на незрял и неопитен юноша. „Как така аз няма да ходя вече по града без разрешение, ще се храня с лъжица, вместо с вилица, ведно с другите войници от тези нечисти съдове, ще пея три пъти през деня молитва, ще козирувам, ще маршируваm...“ — ето какви неща го съсипват душевно. Винаги трагичен и плачлив, той чувствува, че казармата убива младостта му. Не се и сеща за другите войници, които търпят същите неудобства, защото е погълнат изцяло от тревога и състрадание към самия себе си, защото се чувствува много по-значителен от останалия свят. Той е центърът на света, той е изключително сложна и емоционална личност, никой не го разбира, всички го спъват, всичко му пречи. Перчи се с изтънчената си душевност, с високия си интелект. Затова все се мъчи да разсъждава върху най-сложните въпроси на всемира, върху същността „на невидимите атоми“ и да покаже стремежа на душата си към красотата и свободата, олицетворени в химеричния образ на царица Нераиза. „Но тази царица — пише Гео Милев в отзива си за повестта — не отвежда читателите в мира на приказките: ние попадаме изведнаж посред една тясна

и гола действителност... Героят се върти в казармата в кръга на хиляди дреболии — един хвърлен от третия етаж сламеник, който вдига облак прах, едни лачени ботуши за 14,80 лв. и пр..."[1] Но бедата не е в дребните подробности, които описа писателят. Те характеризират казармената действителност, дават представа за нейния бит и колорит и би трябвало да бъдат повече и по-разнообразни. Бедата е, че героят ги възприема като непресъхващ източник на тежки душевни терзания. Крайно опростеният и пределно ясен военен живот му се струва непреодолимо сложен и забъркан. Той няма сили да го овладее и подчини на волята си, защото целия си психически потенциал е съсредоточил върху себе си, върху „мъничкото слабо същество", което се гърчи под мъките и унижения та. Фалшивият хленч на Гого, редника от телеграфната полурота, е съпроводен от неизменния мотив на бленуващото му сърце, което копнее за красота и волност, — мотива за Царица Нераиза. С него са свързани всички лирически отклонения в дневника на героя, посветени на красиви спомени от детството или на отвлечени книжни мечти. Щом заговори за истински преживени неща, авторът се преобразява: фалшивата приповдигнатост на описанието изчезва, надменната самоувереност се стопява. С искрено, топло чувство и завладяващ лиризъм той рисува картини от своите детски години на село: първия сняг, малкото си сестриче, игрите и приказките на децата... За съжаление тези пасажи са само няколко в цялата повест и се губят всред скучните, измислени философии от рода на тази „за бавното умиране след 30-годишна възраст". Особено превзето и фалшиво звучат признанията на Гого, че напълно е скъсал с родното си село, че няма вече нищо общо с близките си: „Аз напуснах моето село. Отдавна вече съм чужд на моето село. Навярно там още живеят хора. Кои са те?... Ний сме чужди, чужди завинаги. Вий останахте долу, а аз отивам горе, към белия свят, където през сълзи ме чака любимата щерка на царя — царкиня Нераиза..." Така неубедително звучат всички излияния на този здрав двадесет и три годишен младеж, който не може дори да измисли достатъчно сериозни основания да бъде отчаян, който по природа съвсем не е трагичен мечтател и самотник. Всред монотонните му скучни вопли по-искрено звучи само страстният му копнеж по женска любов. В него прозира нещо от истинската витална същност на автора, тъй старателно замаскирана с фалшива романтика. При старателно търсене можем да открием в повестта и едно от най-ценните качества на Райчев като белетрист: неговият темперамент, който също съзнателно е скрит зад студените, безжизнени разсъждения и поетизации. Той се проявява в случаите на непринудена изява на искрено чувство и особено в случаите, когато героят не успява да овладее накипелия в душата си гняв срещу буржоазните управници и военните началства: „Ей, вие, които отнехте светлината на душата ми — бъдете проклети! Изпращам ви моята клетва — пазете се! Тя ще дойде, когато вие заспите, тя ще дойде, когато сънувате най-хубавите си сънища, и като вампир ще се впие в душите ви!" Тук се чувствува нещо от нервната темпераментност на зрелия Райчев. Но в повестта „Царица Нераиза" той се пази да не издаде нещо съществено от себе си, да не

[1] Гео Милев, Царица Нераиза. Рецензия, сп. Везни, год. II, 1920, кн. 4, 5, стр. 193—195.

смъкне романтичната маска на сантиментален мъченик. Увлечен в психологически самоанализи, които до никъде не водят, писателят е изпуснал от погледа си казармения бит. В това отношение той е извънредно предпазлив и сдържан. Бои се да не изпадне в груба тенденциозност при описанията на буржоазната казарма и се стреми с художествен такт да даде израз на възмущението си. Но този стремеж е станал причина повестта да загуби много от изобличителната си сила, да се лиши от силни и колоритни сцени, от пулса на истинския живот. Вземайки всички мерки да завоалира идеята си, да не бъде популярен агитатор и досаден битописател, Райчев създава един бледен и съвсем незадоволителен фон на сивото и убийствено-скучно казармено ежедневие. И все пак в сънливата и задушна атмосфера на безсмисленото живуркане се долавя спарения въздух на тогавашната обществена действителност, в която липсват ярки и забележителни събития и царува безличието и еснафското самодоволство. Колко тъжно и безцелно се нижат дните! Потискаща тъпота и духовна опустошеност лъха от военните командири, чиито заспали мозъци не могат от нищо да се раздвижат. Като в застояла тиня плуват героите, лишени от желания и надежди. „Ден да мине! — пише героят в своя дневник. — Ето крайната цел на всички наши дела и помисли. Можеш да тракаш цели часове на телеграфния апарат; можеш да спиш долу, в склада, или да скиташ по сивия бряг на Дунава, или най-после цял ден като Сизиф да пренасяш на гръб тухли от единия в другия двор на казармата — това е решително все едно. Важното е, че един ден е изминал, че още един ден е изминал..." Така разсъждават не само Гого, но и всички второстепенни герои: Стефансон, Багров, Даробилев, Поручикът, Калоянов, Самсукът и т. н. В същност това не са герои, а безжизнено скицирани профили с два-три леки щриха. В своята рецензия за повестта „Царица Нераида" Вл. Василев харесва този начин на портретизиране: „Колкото и кратко да е стояла открита фотографическата плака, в нейния контурен отпечатък, в пунктирания само образ са вече схванати интересните черти, които авторът иска да фиксира."[1] В същност „интересни черти" не притежава нито един от скицираните образи и е невъзможно да се долови разликата между тях. Всички „характерни" белези на лицата и случките, свързани с тях, се забравят веднага след прочитането на книгата. Остава по-трайно само едно общо усещане, едно общо впечатление на потиснатост и тъга. И тази слабост на произведението е явно преднамерена. Георги Райчев нарочно пренебрегва точността и пълнотата на рисунъка, нарочно не изгражда цялостни, пълноценни образи, защото се стреми към поетическа изразителност и лаконичност. Но това е само стремеж на автора, неосъществен поради дългите и скучни разсъждения в лирическите отклонения, с които изобилствува произведението. За лаконичност и дума не може да става, а изразителността е абсурдна при липсата на значително и интересно съдържание. Писателят иска да открива пред нас, с всеки изминат ден в дневника, по едно ново преживяване и да изгради редица психологически етюди, обединени от копнежа по приказната царица Нераида. Но тъй като и дните, и преживяванията са монотонни и еднообразни, ние не ги възприемаме изобщо като нови и различни. Така пропада ефектът, който авторът е искал да

[1] Вл. Василев, Царица Нераида, сп. Златорог, год. I, 1920, стр. 873—874.

постигне с оригиналната композиция на повестта, композиция, изградена върху своеобразното преплитане и приливане на реални случки от казармената действителност с фантастични мечти и блянове. Вл. Василев има право да твърди, че „Райчев проявява рядък художествен такт в улучването на момента, кога да спре, де да тури точка на лирическите отклонения и да ги върне към тяхното фактически-сюжетно начало."[1] Георги Райчев наистина умее да господствува над сюжета си и оригинално съчетава спомена с дневника и размишлението, без да изпада в безстилие. Получава се едно своеобразно неусетно разтваряне на нереалните мечти в грубата реалност и ако фабулният елемент беше по-ярък, а лирическите отклонения — по-свежи и проникновени, щеше да се получи едно наистина много стройно и оригинално в композиционно отношение произведение, каквото е „Мъничък свят". В „Мъничък свят" са осъществени всички добри намерения на автора от „Царица Неранза". В композиционно отношение двете повести си приличат. Формата на дневник, която авторът е избрал и за двете, е много подходяща за навлизане в мислите, спомените и настоящите преживявания на героя. И когато те се базират на жизнен опит, на действително преживени и изстрадани събития, както е в „Мъничък свят", тогава личи каква голяма роля играе в случая разнообразната и неограничаваща автора композиция. Интересно, че в „Царица Неранза", където стремежът на писателя да се откъсне от реалността е очевиден, все пак преобладават делничните, анекдотични описания, а в „Мъничък свят", където той е непринуден и напълно земен — е постигнато истинско извисяване над дребнавостта в ежедневието и навлизане в сферите на сложната душевна дейност. „Царица Неранза" още веднъж доказва, че Георги Райчев няма богата и силна фантазия, че колкото и да се мъчи да се откъсне от реалността и да излети с крилете на въображението и бляновете си в света на илюзиите и чистото съзерцание — това няма да му се отдаде. Неговата сила е във връзката му със земята, в реалното и трезво отношение към живота. Своеобразният романтично обагрен стил и разноликата композиция на „Царица Неранза" говорят за артистично чувство и верен усет за цялостност и стройност в изложението. Те са плод на белетристичния талант на Райчев, но до голяма степен и на неговата амбиция на новатор в белетристиката, който твори по нов за българската литература начин, коренно различен от този на Вазов и писателите народници. Този нов начин той вижда в абстрахирането от външните подробности на явленията, в избягването на описателност и на риторика, в анализирането на безбрежния вътрешен мир на индивида. Тези новаторски амбиции, които остават без последствие в „Царица Неранза" и се увенчават с успех в „Мъничък свят", са характерни за мнозина начинаещи белетристи от онези години: Константин Константинов, Никола Янев, Илия Иванов-Черен, Страшимир Кринчев, Чавдар Мутафов... „Новите белетристи анализират живота, а не го описват безпристрастно" — пише Иван Карановски в една своя статия.[2] А самият Райчев неведнъж открито заявява, че иска да бъде от тези „неразумни", но „дръзновени"

---

[1] Вл. Василев. Царица Неранза, сп. Златорог, год. I, 1920, стр. 873—874.

[2] Ив. Карановски, Новата белетристика, сп. Съвременна мисъл, год. II, 1911, кн. 2.

творци, които ще си блъскат главата в стената и ще се мъчат „да излязат навън, към широкия необятен свят на всемирността“[1]. Не е можел да си даде сметка, че преди да „излезе навън“ от конкретния външен свят, той трябва да го е опознал, да е бил вътре в него, да е натрупал опит и знания. Какво знае за този свят неукият телеграфист Гого? Почти нищо значително. Той не познава хората, не разбира живота им, не знае стойността на истинската човешка мъка. Затова си позволява тъй лесно да играе ролята на трагичен герой. Още по-неубедителна и фалшива е тази игра на автора в непубликувания му роман „Ессе Homo“[2]. Тук Райчев е заел изцяло позата на уморен от живота декадент, който завижда на цялата „паплач от кръчмари, бакали, чиновници...“, задето умее с пълни шепи да граби блага от живота. Повтаря се до втръсване този хленч на страдащия интелигент, на сложно устроената личност, на която дори изкуството вече е омръзнало.

„Казвам ти, Обломка — обръща се героят, който тук вече не е телеграфист, а писателят Гого, към приятеля си, — бих дал години от живота си, един ден поне да поживея като другите хора; да не говоря и мисля за литература, да не похващам никаква книга в ръцете си.“ Гого пак е нещастен, въпреки че се е отървал от убийствената атмосфера на казармата, но този път причините за душевните му драми са от любовен характер. Дребните му любовни неуспехи в столицата сега са източникът на терзанията и отчаянията. И тук както в „Царица Нераида“ случките са незначителни, наблюденията — повърхностни. Героят търси във всичко повод, за да изложи своите незрели и неинтересни мисли за живота, за любовта, за жената. „Аз търсих в жената не жена, а човека, и колкото повече я узнавах, толкова по-чужда и непонятна беше тя за мене... Тя беше или хищна вълчица, която те удавя в ненаситната похот на плътта си, или жалка робиня, която не можеш дори да почиташ, или най-после образ, който не можеш да досегнеш, без да изгориш душата си.“ Тези „откровения“ на автора не са резултат от жизнения му опит, а са заимствувани от книгите на Пшибишевски и теоретичните трудове на Ото Вайнингер. Но покрай книжните умувания в „Ессе Homo“ има места, в които се чувствува вътрешният смут в душата на автора, неговата искрена мъчителна несигурност Пред нас е човек, който се старае да ни убеди, че е високо интелектуален, че превишава всички останали простосмъртни, а в същност сам не е убеден в това, сам усеща своята обърканост и нестабилност: „Всичкото зло е там, че аз се отрекох от шаблонния прицел на сганта си и — никога не улучих правата цел: аз стрелях или много горе, или много долу, но никога — точно в целта...“ Пет години след „Царица Нераида“ Георги Райчев още не е намерил себе си, още не е стрелял в целта, още се опитва да се слее с интелигентската среда, в която се движи, като същевременно ревниво пази непроменена първичната същност на характера си. Колко насилена, измислена болезненост откриваме в редица негови творби от тези години: „Заник слънце“[3] — пиеса в едно действие, разказите „Аглаида“[4], „Лека нощ“[5], „Последно

[1] Разговор с Г. Райчев, в. Съвременник, год. I, 1930, бр. 14 от 14 от 24. XII.

[2] Една глава от този роман е публикувана в сп. Изкуство и критика, 1943, кн. 4—5, стр. 145.

[3] Заник слънце. Пиеса в едно действие, сп. Звено, год. I, 1914, кн. 1, стр. 9—30.

[4] Аглаида. Разказ, сп. Звено, год. I, 1914, кн. 3, 4.

[5] Лека нощ. Разказ, сп. Листопад, год. II, 1913, кн. 10, стр. 110.

писмо“[1], „Погребение“[2]... Всички те говорят за беден жизнен опит, за оскъдни и незадълбочени наблюдения, за творческа незрелост. Напълно са в унисон с основните мисли и настроения на „Царица Нераида“ и „Ecce Homo“, въпреки че не са написани във форма на дневник и не са пряк израз на авторовите преживявания и размисли. И в тях лесно се открива същият самонадеян автор, който се мъчи отвисоко да обхване живота, да го разбере, да открие скрития смисъл на видимите му прояви, да го подчини на няколко дълбокомислени тези, заучени от книгите. Той вече познава произведенията на редица големи писатели, зашеметен е от психологическата вглъбеност на Достоевски, от силата и екстравагантността на Пшибишевски. В същото време напоената с любовна тъга и разтапяща душата нежност атмосфера на Хамсуновите герои го опиянява и заразява със сантиментални чувства. Произведенията му от тези години са написани под силно влияние на Хамсун и Пшибишевски. В художествено отношение те почти нямат стойност и малко надвишават сладникаво-сантименталните разкази на Никола Янев и сензационно-демоничните съчинителства на Ботю Савов, които изпълват подлистниците на тогавашните списания и вестници.

Всички градски герои на Райчев носят нещо от самия него, разкриват някоя негова характерна черта — колкото и да се старае да се прикрива. Младежката наивност на влюбения художник от разказа „Аглаида“ например е присъща на младия автор. Той разсъждава наивно, афектира се лесно, избухва в темпераментни изобличителни тиради, разгневен от недостойните постъпки на хората, или пък лесно се трогва, разнежва и натъжава. Райчев се отнася съчувствено към този свой герой и в нескритата му симпатия към него се долавя духовно родство между герой и автор. Тяхната неуравновесеност и лабилност на чувствата е присъща изобщо на неоформените и неукрепнали още характери, които тепърва ще се сблъскат с истинските житейски трудности. У Райчев тези черти се дължат не толкова на младостта, колкото на неприспособеността му към новата среда. Той все още не може да я разбере, не може да проумее дълбоко противоречивата й същност. Понякога сам съзнава, че зад видимите явления се крие нещо дълбоко, недоловимо: „А кой знае, може би, същинският живот се състои не от тези мънички и незначителни факти, от които е изтъкан всеки ден, а във вътрешните интимни преживявания, в онези необлечени в думи чувства и настроения.“[3] Чак след войната писателят започва истински да разбира тези вътрешни интимни преживявания на хората и да ги отразява в цялата им сложност и противоречивост. Сега белетристичните му творби са изградени на несигурни основи, разяждани от липсата на житейски опит и проникновение. Те разкриват все същия известен мъничък свят, същата неинтересна, ординерна и изкуствено приповдигната духовна атмосфера. Подобно на заблудения и залутан из дебрите на големия град юноша от разказа „Аглаида“ авторът знае твърде малко за живота, но е убеден, че това, което знае, изчерпва сложността и многообразието му, че е стигнал до основните неопровержими мъдрости. И все пак, колкото плитки и баналии да са разсъжденията му, те свидетелствуват за една

[1] Последно писмо. Разказ, сп. Наблюдател, год. II, 1911, кн. 9, 10, стр. 441.
[2] Погребение. Разказ, сп. Наблюдател, год. III, 1912, кн. 7, 8.
[3] Г. Райчев, Аглаида. Разказ, сп. Звено, год. I, 1914, кн. 3 и 4.

будна и амбициозна мисъл, която трескаво и упорито работи, неспокойно и нервно търси. През всичките тези години до 1918 Райчев търси неопровержимите истини за човека в произведенията на любимите си автори, а не в живота наоколо си, намира ги наготово поднесени — на този факт се дължи и непоклатимото му самочувствие.

Също като своите романтично влюбени герои Райчев преживява болезнено острия контраст между грубата действителност и чистите младежки пориви на душата си. Той не престава да се учудва и наскърбява от истинския живот и да се насилва да витае в някакъв книжен, илюзорен свят. В разказа „Аглаида" влиянието на Кнут Хамсун се чувствува най-силно в описанието на романтичната, всепобеждаваща любов на художника към красивата Аглаида. Подобно на Хамсуновата Виктория художникът е безумно влюбен в отровната сладост на илюзиите си и тази възторжена любов, която го поглъща и изгаря цял, е за него непресъхващ извор на мечти и страдания. В същата хамсуновска светлина е представена любовта в по-късните произведения на писателя: „Песента на гората", „Еленово царство", „Ярушка"..., но там тя не е вече тъй безпочвена и безплътна, а дълбоко осмислена и оправдана от нуждите на самия живот. Не само героите му, но и самият Райчев подражава на любимите си литературни образи. Несъзнателно подражавайки на най-характерния Хамсунов герой — безпочвения, болезнено егоцентричен и неприспособен към живота интелигент, — той демонстрира своята безидейност и отчужденост от обществения живот. Подобно на Нагел от романа на Хамсун „Мистерии" се бунтува главно срещу еснафската плесен, в която е затънало съвременното му общество. Също като Хамсун и Пшибишевски обяснява хорските страдания с тъмните сили на подсъзнанието, със свирепите стихии, които бушуват в човека и които той е безсилен да овладее.

И безутешният Свиленов от пиесата „Заник слънце" е изцяло подражателен образ. И неговата трагедия е плод на голяма и несподелена любов, а постъпките му са продиктувани от неосъзнати вътрешни фактори. В тази двуактна пиеска авторът проявява съзнателно нехайство към героите си. Не си прави труд да ги индивидуализира, не се интересува особено от тях, използува ги само като средство да изрази своето гледище и разбиране върху живота и любовта. В образа на стария, грохнал от разврат Свиленов Райчев е вложил странно съчувствие. Унизен и изоставен от любимата жена, героят остава накрая трагично самотен, като захвърлено старо псе, което едва ли ще намери сили да дочака смъртта си. Авторът прекалено много унижава Свиленов, поставя го в пресилено трагични и недостойни за него ситуации. В подобни моменти, когато издевателствува над някои свои герои, Райчев в същото време им съчувствува и им състрадава искрено. Най-често им отмъщава за някои техни грешки от миналото и е удовлетворен, че ги постига нещастие, но точно в този момент те изведнъж разкриват свои нови добродетели, дълбоко и трагично осъзнават вината си, каят се, страдат и, естествено, будят съчувствие. В такива остро конфликтни душевни състояния изпадат най често героите на Достоевски и тогава именно пред читателя се разкрива страшната бездна от сложни, ужасяващо противоречиви и правдиви човешки преживявания. И в най-хубавите си произведения от по-късно време Райчев не постига подобна психологическа вглъбеност. Силата на

неговия психологизъм в зрялото му творчество се проявява главно по отношение на любовните преживявания, на неосъзнатите човешки постъпки и тъмните, жестоки стихии на човешката душа. А в тези ранни произведения той само се мъчи да се прояви като психолог, безуспешно подражавайки на Достоевски. Най-тежкото наказание, което налага на героите си, е най-често самотата. Проблемът за стария влюбен господин, който не може да живее без любов и привързаност, занимава автора и в зрялото му творчество. В 1937 г. той отново се връща към него в романа „Господинът с момичето". Без любовта на жената мъжът е обречен на мъчителна самота, животът започва да му изглежда ненужен и безсмислен. Тази мисъл е заседнала дълбоко в съзнанието на писателя. Тя не е възприета само от книгите, а му се натрапва от самотата на столичния му живот. Близостта на литературните приятели не го е задоволявала напълно, не е можела да успокои разтревоженатa му и смутена от градския хаос душа. Отскубнат от естествената си среда, от родните и близките си, той се люшка като дърво без корен по вълните на едно чуждо и непознато море и лесно се поддава на постоянната си вътрешна паника, че жестоките стихии на това враждебно море ще го изтласкат на някой пуст и безлюден бряг. Този страх от самотата нахлува в душата на Райчев още с пристигането му в София и не го напуска до края на живота му. Той пронизва много негови произведения и е естествено следствие на отчуждаването му от шумния светски живот и на особената вглъбеност и затвореност на характера му. В ранните творби на Райчев този стон на подплашената душа, която жадува човешка близост, е най-искрен и затрогващ, когато е в съзвучие с копнеж и носталгия към родното село. В това отношение разказът „Погребение" е най-искрен. Откровено и вълнуващо се прощава авторът с най-съкровените си мечти, с най-скъпите си спомени след погребението на брат си — последния си близък човек на село. Смразяваща самота го обзема, когато напуска селото. Погребението е за него символ на отлетялата преждевременно младост, на погасналите надежди, на неизвестното бъдеще в безразличния и студен като гробница град.

„От днеска нататък аз съм вече сам, съвсем самичък на божия свят" — този искрен вопъл звучи в предвоенните творби на автора като приглушен съпровод на един основен мотив: неутолим копнеж за женска любов, за нежност и близост с жена.

„Тя беше пред мене на всеки път и кръстопът, аз я виждах в трепета на зората, чувах я в омагьосаната песен на чучулигата и през цялото мироздание ме гледаше вечната загадка на нейния поглед..."[1] На жената Райчев гледа като на опора, която единствена може да му даде самочувствие и морални сили, да го спаси от самотата.

„Благодаря ти, жена, благодаря ти, че още те имам. Наистина, какво би бил светът без тебе: тъмна пропаст, огласяна от вечния вой на хиени и чакали."[2] Когато срещне взаимност в любовта, той е опиянен от щастие, всичко започва да го радва: и песента на шарманката, и бледоликата луна, и дори враждебният град. Съзнанието, че притежава жена, го спасява от гнетящото чувство за самота и отчужденост, дава му въз-

[1] Г. Райчев, Лека нощ!, сп. Листопад, год. I, 1913, кн. 10, стр. 110.
[2] Пак там.

можност да почувствува физическа радост, усещане за младост и сила. Както вече казахме, книгите, които жадно чете през тези години, и особено произведенията на Пшибишевски, още повече запалват неговия интерес към жената, към „тайнствената“ ѝ душа, към всепобеждаващата ѝ любов. „Светата наша любов е всичко и в нея е всичко — пише Пшибишевски, — ти и аз сме целият свят.“[1] Подобни мисли Райчев е готов да приеме. Но здравата му селска психика вътрешно се бунтува срещу патологичните възгледи на Пшибишевски върху любовните чувства и срещу наслоените градски предразсъдъци и извращения. В него е жив споменът за безгрижната тишина на родното тракийско поле, където „животът си тече чист и непосредствен като самата природа, далеч от кошмара на условностите и неуязвен от отровата на плесенясалия книжен морал“[2]. Този спомен и естествената реакция срещу „плесенясалите“ нрави на столицата подбуждат писателя да създаде своите „весели разкази“ — „Любов в полето“. Те са съвсем непретенциозни, затова са наречени „весели“, и са печатани в различните хумористични списания с познатия псевдоним Гриша Печорин. По-късно, в 1918 г., авторът ги издава в отделна книжка. Колкото несериозни и незначителни да са, тези творби говорят за голямата привързаност на Райчев към родна Тракия и издават неговия буен тракийски темперамент. В тях веднага се познава първичната стихия на бъдещия създател на „Карачакал“. От всеки техен ред блика здраве, жизнерадост и веселие. Изследвачът на Райчевото творчество Георги Цанев им дава най-точно определение: „фактични, предметни битови скици, в хумористичен тон, без претенция за психологично проникване, в които гласът на плътта, трепетът на здравото тяло едничък ръководи и мъжа, и жената“[3]. Наистина и в единадесетте разказа героите са въплъщение на мъжката физическа сила и на женското предизвикателство, подчинени са напълно на стихийния зов на плътта. Обратно на останалите Райчеви герои те от нищо не страдат, не познават душевното раздвоение, не са потиснати. Напротив, любовта винаги им носи радост и успокоение. Те сякаш се противопоставят на скептично настроените „интелектуалци“ от „Царица Неранза“, „Ecce Homo“, „Аглаида“, „От заник слънце“... сякаш нарочно полемизират с техните изтънчени, маниерни представи за смисъла на живота и за любовта. В същност във веселите разкази за „любов“ става дума само на три-четири места, а във всички останали случаи са описани мимолетни срещи на непознати, физически здрави и силни мъже и жени, които свършват в леглото или в някоя потайна горичка. Всичко е сведено до половия нагон, психиката на хората е съвсем елементарна и необременена. Но веселите скици са чужди на порнографичното, цинично описание, в тях няма дразнещи, пикантни сцени. Биологичната нужда от любов у селските невести и момци е израз само на тяхното физическо здраве. Те не познават градското лицемерие и извратеност, защото са чисти и непосредствени като самата природа, всред която живеят. Мъжете са яки, едри, с „широки артилерийски рамена“, с „една ръка помества цяла оръдейна ракла“, с „херкулесовски мускули“, а жените — тракийски хубавици: ру-

[1] Ст. Пшибишевски, Синагога на Сатаната, 1919.
[2] Гриша Печорин, Любов в полето. Весели разкази, С., 1918.
[3] Г. Цанев. Разказите на Г. Райчев, сп. Златорог, год. VII, 1926, кн. 7, стр. 324—332.

мени, пъргави, закачливи. Към тези примитивни, полудиви селски чеда Райчев се връща в последната си книга: „Златният ключ“, през 1942 г. Тогава той отново се заема да анализира техните първични инстинкти и прониква дълбоко в чистите им души. В слугинските истории от „Златният ключ“ са осъществени психологическите задачи на автора и е постигнато значително художествено въздействие. Въпреки качествената им разлика „Любов в полето“ и „Златният ключ“ си приличат не само по обект на изображение, но и по една основна черта: заразителна непосредственост и неподправеност.

Едновременно с градските си разкази и с веселите скици „Любов в полето“ Георги Райчев създава и разказите „Старци“[1], „Врагове“[2], „Гюргя“[3]. Те, особено „Старци“, поразяват читателя с емоционалната си наситеност, с одухотворената си атмосфера, с колоритния си език. Това не е същият писател. Няма и следа от безпомощния хленч на „телеграфиста Гого“, от фалшивия патос на неоформения автор, който се мъчи да пише „интелигентно“ и „философски“ задълбочено, от лекомисленото му отношение към първичните човешки инстинкти... Тук се разкрива един друг писател: искрен, умен, вдъхновен... Вдъхновен от истински преживяна любов към родното село, към Тракия. Той се слива с безбрежното тракийско поле, опиянен от звучната тишина на изкласилите ниви, предаден цял на свидния спомен за приведените от труд фигури на селяните.

На Тракия сред звучните нивя,
безбрежни, златокласи,
душата безметежна се унася,
и аз вървя.

Този стих на друг един тракиец, също преждевременно откъснат от родното поле и затворен в големия град, хармонира с най-съкровените преживявания на Георги Райчев, болезнено привързан към „плодните равнини“ и „родните поля“, всред които „звъни утехата на дни честити“. Но той е далеч от лилиевската кристална чистота и ефирна нежност на чувствата; у него скъпият образ на Тракия живее въплътен в земните, напълно реални фигури на селяците, с които е неразривно и дълбоко свързан. Тракийските старци, изгърбени под товара на годините и непосилния труд, съсредоточени и мъдри, живеят в незабравимия разказ „Старци“, живеят с вътрешния огън на някогашната си младост, със спомена за юнашките си подвизи. Сгрян от искрено, дълбоко вълнение и интимна задушевност, езикът на Райчев в този разказ е необикновено изразителен и колоритен, чист от диалектни думи и все пак напълно простонароден. Заредена с вътрешна динамичност и развълнуваност, речта на автора се лее плавно, спокойно, открито. Уверено и сдържано разказва, стъпил върху най-сигурния терен и съсредоточил вниманието си върху най-познат и близък обект.

„Дядо Петър Брайков женеше едничкия си син...“ нижат се поетични и съдържателни описания на веселите сватбени обичаи, на буйното веселие и празнично опиянение. Душите на старците, на свекъра и сва-

[1] Г. Райчев, Старци, сп. Наш живот, год. V, 1912, кн. 5, стр. 272—275.
[2] Г. Райчев, Врагове, сп. Наш живот, год. II, 1911, кн. 4, стр. 161—166.
[3] Г. Райчев, Гюргя, сп. Наш живот, год. V, 1912, кн. 9, 10, стр. 362—368.

товете се разтварят под звуците на медения кавал и възродителната сила на песента. Сватбата е живописен фон, върху който се проявява вътрешната, психологическа характеристика на героите, особено на свекъра дядо Петър. Героите живеят със своето минало, когато са били „изгорници на моми и невести". Унесен от красивия спомен за своята младост, дядо Петър запява „някогашната" си любима юнашка песен. „Първите думи бяха тихи, несигурни — певеца още търсеше мелодията. Но ето че гласът се оправи, като бавно се възвисяваше с леки потреперванията от време на време и липсата на предни зъби, вместо да пречи — правеше песента още по-глуха, „задушевна и величествена". Песента е предадена с проникновение и вещина. Въздействието ѝ върху захласнатите старци е покъртително. Тяхното душевно преобразяване под звуците на песента се извършва постепенно и читателят го следи със задъхано вълнение. Този незабравим момент в разказа пресъздава не само заразително настроение и наситена с преживявания атмосфера, но и едно дълбоко, интимно състояние на душата на възрастния човек, който не може сериозно да проумее жестокия смисъл на старостта и винаги е готов да се предаде на илюзиите и младежките спомени. Дядо Петър е тъй опиянен от хайдушката песен, че усеща в себе си физическа сила и младежки жар, буйно скача да играе ръченица „както някога" — толкова силно е надмощието на моралната, вътрешната човешка енергия, че премахва усещането за старческа немощ и физическа изтощеност. „Дядо Петър мислеше, че играе, че върши ръце и скача чак до тавана, че както някога, всички го гледат прехласнати и неми. В същност старецът стоеше разкрачен сред стаята, безпомощно размахал ръце и само повтаряше — хоп, хоп, хоп!..." Единствено жестоката истина, безмилостният живот са реални и очевидни, другото — е заблуда, празна илюзия. Такъв е Георги Райчев в най-хубавите страници, които е написал: проницателен и предан до жестокост на истината, суров и безпощаден реалист.

Колкото повече се вживява дядо Петър в песента за силата на младия юнак и „момини топли ръце, обвили юнашката му шия", колкото по-бодро изправя снага и повисява глас, толкова по-болезнено се свива сърцето на читателя, защото над празничната сватбарска атмосфера от първия момент тегне неумолимата свирепост на старостта. Мъката се засилва, когато старецът уверено се втурва да играе ръченица, и прелива в мрачно и подтиснато състояние на духа, особено в онзи миг, когато, жалък и безпомощен в своя унес, дядо Петър се блъска в бакърника, стреска се и усеща цялата суровост и ужас на старостта.

„Изведнаж по всички лица посърна смехът, падна нечакана тежка тишина... Навън в двора пак завиха псетата и газената тенекия отново задумка. Мюждежиите се връщаха." Така завършва тази кратка, наситена с мисъл и преживявания импресия, създадена сякаш от четката на живописец. Тоновете драматично контрастират помежду си: лудото хоро, веселбата на младите са нарисувани с ярки, светли цветове, а старческото телесно безсилие — с тъмни и убити. На битова основа, използувайки собствените си наблюдения и впечатления от селския живот, авторът тук наистина успява да постави своите любими общочовешки проблеми. Не преднамерено, а съвсем естествено, чрез верния жизнен материал, той внушава мисълта за жестокостта на живота и неговите неумолими закони. Такъв е резултатът и в разказите „Бория" и „Врагове".

Творбата „Старци“ смайва не само с психологическото си проникновение и с поетическата си сила, но и със стройната си композиция. Сбитият и стегнат разказ се прочита на един дъх и грабва читателя в своята емоционално наситена атмосфера. Всяка дума прозвучава самостоятелно и придава колорит и настроение на живописната сцена, наблюдавана отвътре, с очите на творец, който е всред героите си. Колкото и да иска да се скрие от старците и от читателя, Георги Райчев издава присъствието си, защото сам е много развълнуван и покъртен и не умее още да се владее и сдържа. Преживяванията на селяните дълбоко и лично го засягат. В гузната усмивка и плахия поглед на Мирончо — единственото момче в стаята — всеки ще познае младия автор. Стиснал под мишница черничевата си гъдулка, той стои свит в ъгъла, уплашен от старостта и развълнуван от младостта си. Толкова родни и близки на сърцето на автора са тези мили старци, че той благоговее пред тях и се чувствува неловко, като че ли е виновен, че е толкова млад. Младостта на Райчев тук не се проявява като творческа незрелост, както е в творбите му на градска тематика от този период, а в общия светъл поглед, в основния жизнерадостен тон, в темпераментното, живо слово, в динамиката и пъргавината на мисълта. Пред нас е един несъмнен талант, погрешно поел пътя на „интелектуален“ творец. Още с първите си значителни творби: „Старци“, „Врагове“, „Гюргя“, той доказва, че силата му е в разкриването на селските души, че искреното му вдъхновение извира от спомена за плодородната земя и безбрежната шир на Тракия. Раздвоен между селото и града, Георги Райчев губи през тези години безцелно и безполезно много напразни усилия, за да добие творчески успехи в една чужда и непонятна за него област. Такъв го сварва Първата световна война.

ДЕСЕТ ХИМНА НА ЛЮБОВТА И ДОБРОДЕТЕЛТА

Михаил Василев

От повечето Йовкови разкази долита тъжен, понякога сподавен от сълзи глас. Звучи една опната струна, една душа, дълбоко чувствителна за човешките тегла. А нали безумно влюбеният в хората, в родната Жеравна и в добруджанската земя писател е сам мъченик! Животът му е скучна верига от дни, отдадени на оскъдно платен чиновнически труд, на нощи, осветени от трескаво творческо писане. Ако вникнете в неговата биография, непременно ще се уверите, че наистина дните на големия творец са минали в лишения и огорчения. Но въпреки всичко в душата на Йовков не пускат корен омразата и песимизмът. От нея непрекъснато се отронва един нежен, звънлив, напевен шепот, от който през нощите на годините, заключени в десетилетието 1920—1930, възниква музиката на прочутите разкази от сборниците „Песента на колелетата", „Вечери в Антимовския хан", „Старопланински легенди". Извор на тази омайна в своята плавност и приглушеност музика е голямото страдание на твореца. И наистина Йовковите страдания сякаш вземат връх по време на престоя му в Румъния. Далеч от близки, познати, от любими места, затворен по десет-дванадесет часа в прашна канцелария, той прекарва своите делници в тежък труд. Възнаграждението е пак от скромно по-скромно. Но от всичко най го мъчи жалбата за родните места. От спомена за Жеравна възниква един порив към сътворяване на творби, които увековечават Балкана и чедата му. Йовков е пленен от красотата на ония чисти мъже и жени, израсли в сянката и слънцето на легендарната планина, добри и свободни като птиците, устойчиви срещу всякакви ветрове като стари дървета. И за тия дъщери и синове на Балкана, успели в дните и нощите на безкрайното робство да запазят българското си име, силата на душата — извор на поезията, на добротата и любовта, Йовков написва своите десет разказа, събрани в цикъла „Старопланински легенди". Десет разказа, събрали много обикновена красота и благородност. Планинският вятър упорито нашепва през вековете легенди за героичното у българина, което ще съществува, докато има млад и буйно зелен балкан, необуздани планински ручеи, докато има камъни, следи от копита и песни на птици. И тези легенди са подтик за Йовковото въображение. И ето, че то ни пренася в миналото, за да ни покаже Балкана ту през тихи летни нощи, когато приплаква самотен овчарски кавал, ту когато се ражда денят, тук е старият бунтовник, който идва на хайдушката поляна, за да легне завинаги там, гдето е бродил, дишал и отмъщавал...

Шибил, хайдутинът със загрубялата душа, трепва пред вида на Рада, пред нейната жизненост и доброта. Любовта изведнъж раздухва един непознат огън в душата му, ражда жажда за ласка, за хубава дума, за две женски очи. И Шибил с цената на живота си се отдава на любовта. Хората, които веднъж са спали под небето на Балкана и са слушали неговата песен, завинаги са запазили у себе си усета към красотата. И този усет не е изчезнал от гърдите на планинския човек въпреки жестоките времена. Макар Йовков да не си служи с точни документи, но по запазените легенди и песни той се ориентира към едно дълбоко вникване в многообразните човешки характери, сред които открива както смазани от игото, неспособни за особен духовен живот хора, така и мъже с волни сърца, които се стремят да ломят оковите на тялото и душата. На тях е посветен миловидният приказен разказ за неулучената кошута и за завършения с идването на щастието любовен миг. Целият разказ е една нежна мелодия на прекрасното в пълноценна радост чувство. Подобно тълкуване на чувството няма да намерим в разказа „Кошута“, но прекрасно възпроизведеният любовен каприз на сърцето кара читателят да се замисли и сам да стигне до извода за героичното усилие на българина, който нито за миг не е изгонвал у себе си ранената птица на любовта, въпреки железните окови.

Разказите „Шибил“ и „Кошута“ изобразяват като щрих жестове, краткотрайни душевни състояния. Пред читателя не е разгърнато подробно повествуване, нито са тълкувани душевните преживявания, нито са изписани напълно образите. Това важи в голяма степен и за разказа „Индже“ — една сравнително епически разгърната творба. След като сме видели пред очите си облъхнатата от ужаса картина на спускащите се от Бакаджиците кърджалии, ние неволно сме влезли в шатъра на Индже, за да проследим с една почти кинематографическа яснота неговите спомени. Пред нас се нижат картини на пропиляна в жестоки подвизи сила и младост.

Един красив, могъщ мъж изгонва добротата и любовта от душата си. Останало е само дивото, зверското. Няма ги вече милосърдието и човечността. Тази промяна личи и във външността на героя. Но ето че в паметта на Индже възкръсват незаличимите думи на убития селски свещеник:

„— Проклет да си! Проклет да си от бога и от всички отци! Да не се стопиш след смъртта си! Желязото и камъните да се стопят, а не и ти! Да въздишаш и трепериш на земята като Каина, да наследиш проказата на Геезия и бесилото на Юда! Анатема! Анатема! Анатема!“

Тези думи и спомени за жената и за погубеното дете пораждат за първи път у Индже чувство на неудовлетворение от собствения живот. Той, макар и инстинктивно, започва да усеща, че в същност е много, много самотен. Кърджалийският вожд безброй пъти се е срещал със смъртта, а при такива състояния понякога заговорва съвестта. Започва нравственото прераждане на героя. То не е обстойно предадено и обяснено. Но на читателя е предоставена възможността да разбере, че обадилият се глас на любовта, на желанието да се остави диря в живота принуждава Индже да потърси хората.

„Индже се гневеше на себе си, че се подгъва и усеща жалост, и все му се струваше, че там някъде, сред тая страшна гора от черни

кръстове, лежи Пауна и до нея малкото сукалче, разсечено от ятагана му. Друг път той разтърсваше глава, като че искаше да прогони лоша дрямка: унесъл се беше и виждаше сам себе си как държи детето си, как го милва с кървава ръка, а Пауна го гледа бледна и усмихната.

Може ли в тези изтръгнати от душата на героя думи да не забележим умния, проницателния, непредубеден от никакви предразсъдъци автор, който дълбоко вярва в благородното начало. Дълбоко в природата си човек е така устроен, че не може без любов. Но той е създаден да получава и едновременно с това да дава на хората.

У Йовков обичта към човека е преди всичко уважение, което не му позволява да съди по първата откроила се случка, по случайно описаната проява, по първите възникнали симпатии и антипатии. Йовковото уважение към човека се изразява в овладяване изкуството да се изявява у човека онова, което е скрито, а понякога почти е загаснало в някое забулено кътче на човешката душа. Така Йовков съвсем естествено достига до оная увереност в реализацията на човешката красота, до която може да се добере всеки, стига да отключи таящата у себе си струя на умиление към околните хора. Тази мисъл на Йовков е в същност неговото гориво, неговата позиция, неговата идея.

Йовковият Индже намира пътя към човека. А той започва от добрата, кротката усмивка. Спомнете си сцената на оставените от него сред браздите жълтици. Индже отново прилича на окъпана в лъчи синя ръж. Изправен, той целият сияе. Разказът постепенно се превръща в творба, в която се проследява чрез един експресивен разказ на преживяванията драмата на човека, изгубил у себе си красотата. А тя далеч не е само до физическо съвършенство, наслада от някакви изтънчени вживявания; тя е преди всичко умение на сърцето да бие за хората. И наистина, когато сърцето на Индже наново затуптява от пробудилите се чувства на любов и загриженост към жена, собствено дете и сетне към селяните, които страдат при вида на превърнатото в пустош поле, Индже става отново красив. В тази концепция за красотата се проявява най-ярко Йовковият демократизъм и хуманизъм. Тук писателят успява пестеливо да извае един образ на човек, чиито чувства и постъпки се диктуват от собствената му мисъл за красотата в живота на човека. А тази мисъл е идентична с разбиранията на хилядите обикновени хора. Подобно на тях Йовков гледа на идеята за човешката красота като на нравствена и едновременно с това социална проблема.

Тук дълбоко интуитивно се долавя истината, че красотата — умението на сърцето да бие за хората — изисква не съзерцание, а решителна намеса в полза на онези, които страдат. Това е един по-заострен по-действен хуманизъм, в който любовта към човека върви не единствено към понасяне на страданието, а към възможността то да бъде отстранено. И ето смиреният, прекалено добрият автор, който приема мъката и личната саможертва като линия на поведение сред изпълнения с неправди свят, в разказа „Индже“ вече стига до идеята за необходимостта от борбата като средство за връщане на изгубената красота. На това се дължи и засиленият епичен елемент в разказа, който се изразява в осезаемото присъствие на земята, разкрита във всичките ѝ багри и линии. Всичко това способствува за по-добро съсредоточаване в преживяванията на отделната личност. А композицията на разказа се

подчинява на стремежа да се разглежда отделната личност с нравствените й безпокойства като частица от обществото и времето. Йовков дълбоко навлиза в човешкото сърце, без едностранчива преднамереност и желание за авторова декларация, поднася ни една обрисувана по неповторим начин човешка съдба. Нейното разшифроване става с помощта на подтекста. А в него се съдържат отговорите на големите въпроси за смисъла на живота, за красотата в човешкия живот. И в това основано на подтекста изкуство житейската истина прозира изключително чрез плътта, кръвта и непосредствената реакция на героя. Истината в оголен, абстрактен вид не съществува в разказите на Йовков. Писателят така е подбрал своите десет герои, че с умението си да одухотворява всяко нещо успява да очертае самия път на раждането и изявата на красотата. А тя при всички обстоятелства е героичен акт. Тя изисква раздаване на обич, на воля, на себеотрицание, на смелост да се изкореняват престъпни наклонности, да се заличават собствени слабости — всичко това е общочовешко, валидно за всички епохи. И затова спокойно можем да наречем десетте легенди кардиограми на вълненията на ония, които са прекрачили границите на сивото примирително съществуване и са се издигнали до хората, които не само излизат извън вратата на собствения си дом, за да посрещнат смело слънцето и вятъра, но и смогват да уловят звъна на човешката песен, възпяваща красотата на живота.

И всеки, който желае да се научи да прекарва дните си в обществото на човешката благодарност и признателност, непременно ще препрочита тези разкази-кардиограми на времето, от които всякога ще получава оная особена светлина, която прогонва съмнението, неувереността и сенките в душата.

II. СТАРА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРА НА ВЪЗРАЖДАНЕТО

МИСЛИ ВЪРХУ НЯКОИ ПАСАЖИ НА „ИСТОРИЯ СЛАВЯНОБОЛГАРСКАЯ“

Боню Ст. Ангелов

Характерна особеност на Паисий Хилендарски е да бъде конкретен в разсъждения и рисувани картини, да разкрива реални неща, обилно да използува исторически документи, широко да черпи от книжовни извори (домашни и чужди) и от народни легенди. Напоследък научната критика обърна сериозно внимание на тази страна на неговото дело и направи доста за разкриване изворите на „История славяноболгарская“, макар в това отношение да има още какво да се уточнява.[1] Важна е например задачата да се види преди всичко какви наблюдения има Паисий върху родната действителност, лично добити и предадени от него в творбата му. Още по-важно и интересно е обаче да се види доколко някои Паисиеви мисли и картини се успоредяват с други съвременни нему вести, почерпени из наши и чужди източници. Така още по-добре бихме видели стремежа на Паисий към историческа достоверност, бихме почувствували силата му, разбиранията му за значението на историята и на книжнината като средство за въздействие върху живота. И нещо повече — ще видим широкия реалистичен обхват на Паисиевите наблюдения, естествена предпоставка за верни изводи и картини, развълнували така дълбоко душата на българина, тласнали го не само към размисъл по минало и настояще, но и към борба за по-светло бъдеще. Такова поглеждане и разкриване на съдържанието на „История славяноболгарская“ ще допринесе много за оборване на легендата, че Паисий е безпочвен историк-романтик, че неговата творба като историческо съчинение няма научен характер за времето си, че много неща той е измислил и пр. Това ще се опитам да покажа в следващите бележки, като давам извадки из съчинения на други дейци, съвременници на Паисий, които изказват мисли, близки на негови мисли и нарисувани картини.

[1] Н. Драгова, Домашни извори на „История славяноболгарская“. В сборник: „Паисий Хилендарски и неговата епоха“ (1762—1962), София, 1962, стр. 285—340; Б. С т. Ангелов, Проучвания върху „История славяноболгарская“, Известия на Института за литература, кн. X, 1961, стр. 101—145.

1. Паисий: „А кои не любатъ за свои родъ болгарски знати, но се обращаютъ на чужда политика и на чужди язикъ и не радатъ за свой езикъ болгарски, но се учатъ четати и думати по грчки и сраметъ ся да се наречат болгари.“[1]

Пряко свидетелство за такава практика намираме в официален доклад на последния сръбски патриарх Василий Бркич до руския адмирал Орлов от 1771 г. Докладът е извънредно интересен документ за културната и политическа история на балканските народи, поради което заслужава вниманието на нашите научни работници. Поради това с оглед на моята задача ще приведа значителни цитати от него. Като става дума за обучението в гръцките земи, тук има и такава фраза: „Но въ нашихъ странахъ, Болгарии и Македонии нѣтъ, ибо нашимъ вездѣ турки возбраняютъ учитися. Сего ради болгаре, котори ближайше грековъ *своихъ дѣтей даютъ въ греческия предѣли и тамъ учатся по гречески.* А из нашихъ болши кто можетъ, въ цесарския земли посылаетъ. Иначе же въ конецъ *мъ и болгаре не имѣютъ училища,* церквей весма мало, а монастырей и менше; такъ священствомъ и монашествомъ весма оскудни.“[2]

2. Понеже е дума общо за просветното и учебно дело сред българи и сърби през средата на XVIII в., ще приведа и други съвременни вести, за да се види по-пълно тази картина, да стане по-ясен гневът на Паисий, когато говори за печалните последици от дейността на Цариградската патриаршия. Прочутият руски просветен деец Максим Суворов, работил много сред сръбския народ, в доклад до руския Свети синод (30 юли 1729 г., Карловци), пише: „В приезде моем в Сербскую землю застал я в Белграде греческого учителя старого и дряхлого), бывшего попа в Константинополи прежде, потом же потурчившегося от страха, и по избеге в Сербию паки обратившегося ко Христу, именен Константина; который учил гречески *точию читать и писать* (по его сказанию) от 23 генваря 1723 года... А учившиеся прежде ученицы языка не знают, разве ясти и пити попросити; обаче читают *неуни* в церкви апостол, евангелие и канонархают гречески, *а что, не знают же.*“[3]

Максим Суворов продължава: „А я учил их от помянутого числа [2 февр. 1727 г.] десятословию и писанию, с придатком детской арифметики, до 8 дня сентября прошлого года. Однако не вси чрез оное время пребыли, но многие разбрелись к старым своим даскалам, на их и многих духовных персвазию к родителем: Что де вашим детям учитца у москаля десятословию, что в церкви не чтется, и наши де владики (епископи) сего сами не знают. А мы де их научим тому, что повседневно в церкви чтется, сиест: слава тебе, боже наш, с трисвятым, прочему таковому... Чесо ради мнози говорят: Аще наши попы, не учившеся в школах, изустные предики говорят, почто учитель не учит своих учеников тому? На что-де грамматики учити? Но лучше-де бы он писал ученикам пре-

---

[1] Й. Иванов, История славяноболгарская, София, 1914, стр. 5. Следващите цитати са все по това издание.

[2] И. Руварац, Опис турских области и у нима хришанских народа, а нарочито народа српского, составлен год. 1771 српским патријархом Василијем Бркѣем. — Споменик, X, 1891, стр. 61.

[3] Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего правительствующего синода, т. II, Первая часть (1722), Спб, 1879, стр. 342—343.

дики и давал бы им учити наизуст. Что-де сие: мой, твой, свой. Он, она, оно! То-де мы и без грамматики знаем."[1]

Интересни за нас са и вестите на руския пътешественик от първата половина на XVIII в. Василий Барски, понеже предават впечатления и знания, добити лично при общуване с български монаси по Света гора и други места. Той пише: „Ибо в болгарской стране, яже в Македонии и яже около Дуная, ради *небрежения архиерейского зело малочисленные обретаются священницы*, село же часто и християн множество, яко пять или шесть весей *едва единого священника имут*. И не часто слушают литургии или исповедаются, или причащаются. Аще суть людие православные исповеданием веры и *тверды* в хранении постов, *но ненаучены и зело препросты*. И суть от них ины до десяти лет некрещенны, иные же до пятьнадесяти, а иные до двадесяти: мнози же и умирают без крещения и без погребения священника. Чесо ради за небрежениям пастырей и волцы начаша проявлятися от лесов западных, и начаша похищати незлобивеи овцы в своя ядовитые челюсти."[2]

Нарисуваната картина намира хубаво покритие в словата на Паисий, казани по адрес на Цариградската патриаршия: „И не радатъ отнюдъ за болгарски школи или учение, но обращаютъ свѣ на грчки език. За то су остали болгари прости и неучени искусно писание. И много ся от нихъ обратили на грчаска политика и учение и за свое учение и язик слабо брѣжатъ" (стр. 73 и другаде).

3. Паисий: „Но отъ що се ти, неразумне, срамишъ от свой родъ и влачишъ се на чужди язикъ? Но са, рече, грецы по-мудри и по-политични, а болгари — прости и глупави, и не имеютъ речи политични. Но виждъ, неразумне, от греци има много народи по-мудри и славни" (стр. 6).

На свой ред Василий Бркич, у когото картината е много по-разгърната, свидетелствува, че гърците в град Янина „имѣютъ и митрополита и изрядния школи, даже и θеологию, каковихъ нѣтъ във Греции нигдѣ индѣ болше сихъ" (стр. 48). Или пък: „И какъ въ Ианинѣ добрия школи находятся, тако и людеи ученихъ много и купцовъ много богатихъ от християнъ, и майсторства разная и добрая умѣютъ, а паче кузничество и шелкодѣлие" (стр. 48).

4. За гърците, живеещи по островите и покрай Адриатическо море, Василий Бркич казва, че били „людие весма лукави и немирни и величави и несправедливи" (стр. 60). А тези около Константинопол „питаются турецкою политикою, обаче совсемъ симъ, по природѣ вси они кичеливи и високоумни о себѣ. Истина, что они хитри во всякихъ делахъ и наукахъ, обаче *до другаго язика и народа весма завистливи*. Купци же изънихъ славни, котори комерцию творятъ, на вся страни разносяще ихъ землей плоди, которие во иныхъ странахъ не находится, а паче во Европѣ, гдѣ дорого препродаютъ, откуда они собираютъ денги многи. И сутъ изъ нихъ много богатыхъ. Тѣмже и богатство, кромѣ природи, творитъ ихъ гордитися много... Всякой бо изъ нихъ власти и господствование ищетъ, а на языку, аще и сладкоглаголивы, но не истинствуютъ" (стр. 60).

---

[1] Описание документов и дел, хранищихся в архиве Святейшего правительствующего Синода, т. II, первая част (1722), Спб, 1879, стр. 343, 345.

[2] Василий Барский, Путешествие к святым местам в Европе, Азии и Африке, издание VI, част II, Спб, 1819, стр. 265.

Известно е, че Паисий определя гръцките царе като *окаяни, лукави, неблагодарни* и пр. Тези качества приписва и изобщо на гръцкия народ.

5. Паисий: „И било на они человѣци въ оно време велика туга и жалостъ подъ турска държава, избирали кои били красни цркви и обращали ихъ въ джамии. Тако отимали... и вѣлики домовѣ, и ниви, и виногради, и прилични места, де що хотели, похищали ихъ... Тако и турци испрво били свѣрепи и вѣлики грабители... Но паки, окаяни, *въ сие време не имеютъ никаква правда, ни судъ*“ (стр. 58).

Василий Бркич рисува такава картина на безправие в Турската империя: „Къ тому всякой турчинъ можетъ поданнаго бити и силою что взяти, а поданику по ихъ закону съ турчиномъ *на судѣ не надобно стати, ниже даетъ законъ да би турчинъ осудился за поданаго християна.* Друго пакъ иматъ, а паче греки, да би всяки не нападалъ ихъ, идутъ и подписуются сами подъ силнѣйшихъ и нѣчто обѣщавают особито на лѣто давати, тако не само они, но и ихъ чада *остаютъ одолжени всегда во оное. Въ нашихъ же странахъ того нѣтъ, то наши отбивают ся еще оружиемъ; не могуще же стерпѣти, бѣгают во инія мѣста*“ (стр. 63).

6. Главен мотив в „История славяноболгарская“ е вековната борба между българи и гърци, добила твърде изострена форма по времето на Паисий. Най-добре е изразена тази мисъл в разказа му за българската патриаршия: „Послежде, когда са узели и попрали турци Болгариа, тогда су патриарси цароградски *с турска помощъ* и насилие пакъ освоили Трновска патриаршиа подъ своя властъ. И на пакостъ и злоба, що имеютъ на болгари, още изъ прво време не поставляютъ от болгарскаго язика епископи болгаромъ, но свѣ от грчески язикъ. И не радатъ отнюдъ за болгарски школъ или учение, но обращают свѣ на грчки язъкъ... Тако и они архиереи, *що с турска сила*, а не со архиерейское правило творятъ болгаромъ велика обида и насилие, и они по свое дѣло и безсовестие въсприемутъ мьзду свою от бога по реченому“ (стр. 73—74).

Василий Бркич определено свидетелствува: „Они бо и последной гречинъ обикъ из дѣтска хорошее одѣяние, доволство разнаго ястия, мякое лѣгание, тѣмже и не можетъ сносити тяготи воения... И от грековы, а паче приморских и Арципелазѣ до помощи военой на нихъ не надѣятся, кромѣ матрозкой служби... к тому имъ власти многия не поручавати. *Обаче из нихъ болшия и священия, а паче архиереовъ*, сладкими словами поне любитъ. Ибо всякая дѣла в Турецкой до поданихъ зависятъ на архиерею и болшими парохиалними священиками. Они бо что приказати будутъ в церквахъ, тое народъ исполнитъ. Не приказавше же въ церкви, за истину не содержаваютъ и не хотятъ исполнити... *И турки ихъ за поданнихъ най-вѣрнѣйшихъ почитовали и содержавали*“ (стр. 61). На друго място Бркич отбелязва: „*Ибо насъ и болгаровъ не тако держали турки како грековъ*; но токмо ради ихъ високоумия томили ихъ многими данки“ (стр. 62).

Острата борба между сърби и гърци е изразена например в една преписка от 1767 г., когато била унищожена сръбската патриаршия, а нейният последен патриарх Василий Бркич е заточен. Бележката гласи: „На ⰰ҃ѱ҃ѕ҃ [1767], месеце септ. к҃д҃ [24] здѣ придох азъ смирени иеромонахъ Паисеи, бивши крушедолацъ и служителъ господина патриарха киръ

Василия. И тогда бистъ гонение на србски престолъ от проклети грка и узеше его, а Василия послаше у заточение во Кипарское острово, близъ Иерусалима, и би тамо два лета и пол. И от служителя Паиси вишеречени, сие писахъ своею рукою."[1]

А Василий Барски изтъква една съществуваща вече сред гръцкото монашество на Света гора отрицателна тенденция към паметници на българската и славянската култура. Като говори за светогорския манастир „Свети Павел", на едно място той пише: „В первом моем прибытии к Святой горе, в лете 1726, чтение же и пение и вся власть бяше болгарские. *Ныне же ничто от сих не обретается*, кроме библиотеки славенской. В ней же множество книг различных обретаешеся, печатных же и рукописных — *начаша тамо обитающие иноцы иннъе раздавати, инные же малоценно продавати, да искоренится древняя болгарская слава и память.*"[2]

7. У Паисий няма пряк призив за борба срещу турците, но разкриваното от него тежко робско състояние на народа недвусмислено подсказва за такава насоченост на историята му. На едно място например той пише: „Обретает се в некою краткою историю нѣмечкую по реду за турски царовѣ, кои по коего царствовалъ. И имало ту за Мурата султана, когда узелъ болгарская земля, много народъ, млади юноши и красни и избралъ и съ сила похищалъ, и собиралъ ихъ въ Едренѣ, и писалъ ихъ яничари въ турское воинство и турчилъ ихъ съ сила" (стр. 58).

Някои съвременници на Паисий обаче в това отношение са много по-открити, излизат с ясно изказан призив за борба срещу турското робство, по-специално срещу зачестилите потурчвания на българи. Този факт свидетелствува не само за засилена асимилаторска политика от страна на Турската империя, но той подсказва и вече доста пробудено народностно съзнание у българите. Такива призиви и подсещания се срещат в ръкописи на книжовниците Йосиф Брадати, Никифор Рилски, Тодор Врачански, Теофан Рилски и др.

Типичен в това отношение е един пасаж в ръкописи на поп Тодор Врачански (намира се и в други ръкописи). Важно също е обстоятелството, че добавката се явява още през 1758 г., т. е. няколко години преди Паисиевата „История славяноболгарская". Докато у Паисий стрелите са насочени предимно срещу гърците и отродилите се българи, у поп Тодор те са отправени против турците, срещу тяхната опасна практика насилствено или чрез хитрост да потурчват българи. Изхождайки от общи християнски позиции за единодействие срещу мохамеданството, той не говори нищо лошо за гърците изобщо, нито за политиката на Цариградската патриаршия. Това замълчаване едва ли се дължи на несъзиране дейността на патриаршията и на нейните агенти в България; то по-скоро се дължи на някакви тактически съображения, да не се разпалва вражда между двата народа, която може да ползува само врага. В този пункт има голямо различие в дейността на Паисий и на неговите съвре-

---

[1] Л. Стојановић, Стари српски записи и натписи, книга V, Ср. Карловци, 1925, стр. 166, № 8316.

[2] Василий Барский, Путешествие к святым местам..., часть II, Спб., 1819, стр. 331.

менници. Всички обичат своя народ, страдат за него, мислят и работят за него, но всеки върви по свой път, прокарва свои разбирания.

Въпросната добавка е доста дълга, поради което ще приведа само някои пасажи: „Внимайте себе, които сте робие у турци, чувайте свою православною вѣру, да приимете и мученически венци и да не убоите се. Аще будете и много грехи сътворили или да упадете въ очаяние, или да ви принесетъ врагъ да ви рече: „Ви есте много грешни и далеко есте от бога и ктому не приимаетъ васъ богъ, потурчете са, да не теглите зло на тоя свят". А вие не слушайте това, що ви учитъ врагъ. И аще ти речатъ: „Стани турчинъ, да те простимъ от робство", и ти, аще би послушатъ и станеши турчинъ, избавиши твое тело от робство, а свою душу предалъ еси у робство, да работитъ врагу и бесу, и во веки да се мучитъ и да горитъ въ негасими огнъ."[1]

8. Паисий: Грци имеяли мудростъ и политика и церемонии много, болгари паки храбростъ и съгласие на бранъ неуклона. Тако не били никако покорни едини другимъ, доклѣ привлекли на сѣбе гнѣвъ божи и погубили свое царство и господарство и стали нижайши раби турски и до сего днѣ. Да су имеяли любовъ и съгласие грци и болгари, не би могли турци одолети ихъ никако, но они сами грци позивали ихъ на помощъ и предали се сами въ руце ихъ. Обтекли ихъ турци от всуду и покорили ихъ под свою властъ и иго" (стр. 62).

Паисиевият съвременник Йосиф Брадати също твърдо подчертава несъгласието и враждата между българи и гърци като главна причина за тяхното покоряване от турците, причина за тежкия им робски живот: „Тако рекохме, въсаки християнинъ да се покоритъ другому християнину. Аще бихме ми, християне, имели покорение един другому, не би богъ предалъ насъ въ руце агаренци, да досаждаютъ намъ и да биют насъ, и да нарицаютъ насъ невѣрни и како не знаеме бога. И такива люти и горки досади тръпиме отъ нихъ и ни една мъзда не имаемо, понеже ради непокорство наше тръпиме досади отъ агарени. Догде имахме благочестиво царство, гръкъ не покори се блъгарскому цару, блъгаринъ не покори се гръческому цару. Егда виде богъ нихно непокорство, отетъ отъ нихъ царство и въсака властъ и предаде ю агареномъ..."[2]

9. Паисий: „Не учих се ни граматика никако, но простимъ болгаромъ просто и написахъ; не бистъ мнѣ тщаниемъ за речи по граматика слагати и слова намецати, но совакупити наедно сию историйцу" (стр. 85).

Някои Паисиеви съвременници говорят в същия дух. Например Теофан Рилски пише в свой ръкопис от 1782 г.: „И благии читатели, благословите насъ, а не клъните, понеже от слово наше познаваетъ се како от ревностъ и от усръдие писахме, понеже не учихме се ортографиа, намъ естъ писание за велика полза."[3] В ръкописна книга от 1789 г., писана в Хилендар, Теодосий Леков бележи за себе си: „...Ибо я чело-

---

[1] Б. Ст. Ангелов, Съвременници на Паисий, част II, С., 1964, стр. 110—111.

[2] Д. Петканова, Дамаскините в българската литература, София, 1965, стр. 156; Б. Ст. Ангелов, Съвременници на Паисий, част I, София, 1963.

[3] Б. Ст. Ангелов, Съвременници на Паисий, част II, София, 1964, стр. 138.

вѣкъ неученъ, граматики не учился... още ли в чесомъ противъ ортографый право не написалъ, мене простити."[1]

Изнесените вести и съпоставки убедително показват, че Паисий Хилендарски добре е познавал своята съвременна действителност, че не е монах-отшелник, затворен в стените на манастирите Хилендар и Зограф, а е човек с остър, наблюдателен поглед върху своето време, специално върху живота на българския народ, че има синтетичен ум, способен на едри обобщения и изразителни картини. Тъкмо доброто познаване на родната действителност е неговата сила; това познаване, съчетано с личните дарования на твореца Паисий, му дало възможност да проникне в миналата съдба на народа, да нарисува несносния му робски живот, да прозре в бъдещето му, да набележи пътища за изграждане на това бъдеще. Близките и далечни последователи на Паисий продължават и успешно завършват подхванатото от него дело за свестяване на българския народ, за извоюване свободен политически и културен живот.

[1] Й. Иванов, Български старини из Македония, издание II, София, 1931, стр. 271.

ПАИСИЕВАТА „ИСТОРИЯ СЛАВЯНОБОЛГАРСКАЯ“ И ПЕТКО СЛАВЕЙКОВ

Соня Баева

От дълги години в Софийската народна библиотека между множеството преписи и преправки на Паисиевата история се пазят два ръкописа — така наречените Първи и Втори търновски преписи, направени през 1842 г. от Петко Славейков и Христо Драганов.[1] Лесно е било да се установят имената на техните преписвачи, тъй като те се срещат неведнаж в самия ръкопис. Изпълнени с високо съзнание за своята патриотична и общополезна дейност, двамата родолюбиви младежи решили да „свържат“ имената си и с поместеното на лист 43 между Паисиевия текст стихотворение-посвещение, което не е нищо друго, а една съвсем наивна и неумела преправка на стихотворението на Павел Ненадович, посветено на Христофор Жефарович, от чиято Стематография Петко Славейков преписал стихотворението. Освен това ревностните патриоти подменили името на Христофор Жефарович с това на Паисий Хилендарски, а името на Павел Ритер (автора на художествените изображения на Стематографията) със своите имена — Петко Рачович и Христо Драганович. Имената си те поставили и в самото заглавие на стихотворението, та то получило следния вид — „Похвала към преводчика [въпреки че Паисий е автор] Паисия свещеномонаха, Христа Драгановича и Петка Рачовича.“ Освен това на заглавната страница на самата история поставили наслов, че тя е създадена „с труда на Паисий, а тук наново преведена от г. П. Р. и Х. Д. иждивением и прилежанием г. Евстатия Ангеловича, родом же терновица.“

Още от пръв поглед може да се схване, че тези два ръкописа засягат един характерен и важен момент от биографията на П. Р. Славейков, тясно свързан с литературния процес през онази епоха, по-точно — разпространението и въздействието на „История славяноболгарская“.

Първата вест за този свой труд ни дава сам поетът. През 1894 г. преди смъртта му, Иван Славейков печата част от спомените на баща си за К. Фотинов, в които между другото се описва първата му среща с Паисиевата история.[2] Изцяло тези крайно интересни автобиографични бележки, озаглавени от поета „Спомени на четиридесетгодишната ми пи-

[1] ДБКМ, арх. ед. 371 и 372.

[2] Юбилеен сборник по случай 50-годишнината на българската журналистика, София, 1894, стр. 83—90.

сателска деятелност", бяха публикувани неотдавна.[1] Освен това в множество варианти на недовършената си автобиография, писани вече на преклонна възраст, Славейков отново засяга същите събития.[2]

Като изхождаме от споменатите материали, ще се опитаме да осветлим по-широко този момент. По-специално внимание на него досега е отделил Ю. Трифонов в студията си „Съчиненията на П. Р. Славейков с исторически характер"[3]. Частично в свои изследвания го засягат още Ив. Д. Шишманов[4] и В. Н. Златарски.[5]

Касае се за събитие, станало през 1842 г., когато Славейков бил вече шестнадесетгодишен младеж. Това е година на неговото възмъжаване, когато той започнал да укрепва своята самостоятелност, своя мироглед, когато в душата му се оформило нещо устойчиво и „свое", благодарение на което господствуващите закони на изостаналата околна среда не били в състояние вече да го подчинят на себе си. Това „свое" го заставило по новому да оцени и осмисли целия натрупан запас от жизнени наблюдения. През тия години Петко Рачов (както се наричал той тогава) намира себе си и пътя, от който не отстъпва до края на живота си. Интересно е да се отбележи, че именно след 1842 г. той започва и поетическата си дейност, в основата на която както по тематика, така и по художествена форма (в историко-патриотичните поеми и песни „Първа здравица", „Самуилка" и „Крумиада") заляга Еленският препис на Паисиевата история. Много от мислите и образите, които се срещат в „История славяноболгарская", са близки с основните мотиви на Славейковите стихотворения от първия период на творчеството му. Макар и твърде млад, той имал вече доста широки познания в областта на старата българска литература — черковни книги, жития и сказания. „Поглавната ми учебна храна — пише той — беше, дето четях постоянно и прочел бих всичките библиотеки на монастирите около Търново, а най-вече на монастиря Св. Преображение, която се считаше за най-богата и пълна уж."[6] Тия книги доставял баща му и те в по-голямата си част били все с черковно съдържание — пролози, жития на светии, съчиненията на Ефрем Сирин, св. Йоан Златоуст, Димитрий Ростовски. Между тях били също „Бароний" и „Кормчая", както той ги нарича. По него време Петко Славейков бил чел дори и Библията, от която не ще е разбрал много нещо, Амарталон Сотирия, съчиненията на Патриарх Евтимий и Софроний Врачански.[7] Изобщо до шестнадесетгодишната си възраст Славейков, както сам си спомня, макар и с голямо снизхождение за тия свои занятия, в същност познавал всичко по-значително, което се пазело в търновските библиотеки от нашата средновековна литература. Под влиянието на тия книги, а също и на съвременните тогава произведения

[1] Лит. арх., т. I, 1959, стр. 40—52.

[2] Арх. ПРС, папка 18, тетр. 3; арх. ПРС, папка 37, тетр. 2, 6, 7, 8, 9; папка 42, тетр. 3—5, „Отец Паисий Хилендарски и неговите ученици — Биографичен очерк", папка 45, тетр. 2,3.

[3] Сп. БАН, кн. XXXVIII, 1929, стр. 82—123.

[4] Студии из областта на Българското възраждане; СбБАН, кн. VI, стр. 180; Ив. Д. Шишманов, Константин Фотинов, СбНУ, кн. XI; Паисий и неговата епоха, СпБАН, кн. VIII, 1914, стр. 1—18.

[5] В. Златарски, Царственикът на Христаки Павловича, Уч. 1906, кн. 7, стр. 678—693; В. Златарски, Към въпроса за тъй наречените преправки на Паисиевата история, ПСп., 1899, кн. 59, стр, 723—757.

[6] Лит. арх., т. I, 1959, стр. 41.

[7] Спомени..., Лит. арх., т. I, 1959, стр. 41, 46.

на новата българска литература, които любознателният младеж прочитал по няколко пъти, като „Житие светаго Алексия, человека божия“ от Константин Огнянович, той решил да стане калугер в Света Гора. Но точно по това време баща му донесъл да прочете и препише една ръкописна „история“. Това била Паисиевата „История славяноболгарская“, която упражнила неотразимо въздействие върху съзнанието на бъдещия поет. Тя развеяла „калугерската мъгла“ от мислите му и възродила у него друго желание. „До сега — разказва той — аз мислех едностранчиво — как да спася душата си, а след прочитането на тази история, аз мислех как да мога да спася народа си, т. е. как да му вдъхна чувства родолюбиви и патриотични.“[1] Разбира се, това признание на поета, колкото и да е вярно като художествено обобщение, все пак е неточно, защото в известна степен абсолютизира нещата. Не може да се каже, че „желанието да бъде полезен на народа си“ се е породило у него неочаквано, едва ли не веднага след като прочита Паисиевата история. Напротив. Това чувство, упорито и пламенно, се е зародило у младежа по-рано, още когато е слушал в родната си къща легендите, свързани с Царевец, с черквите Св. Димитър и Св. Четиридесет мъченици, с Жидов гроб, откъдето турците чрез предателство навлезли в старата българска столица. Само това било достатъчно, за да поддържа у него знание за някогашната българска държава и надежда за по-добри бъднини. Това чувство не може да не се е развивало и по-късно, когато Славейков обикалял с баща си манастирите около Търново и слушал разговорите на участниците във Велчовата завера за това, „как ще колим турците“, и после, когато с ужас видял как кучетата разкъсвали труповете на обесените бунтовници. До срещата си с Паисиевата история, както вече казахме, той бил чел вече и някои исторически книги, като съчинението на Цезар Бароний, повечето от житията и сказанията, залегнали в основата на самата Паисиева история. По този начин той познавал някои от най-съществените източници на Паисий Хилендарски. Най-после, малко преди да прочете Паисиевото съчинение, той страстно се увлякъл от „Житие светаго Алексия, человека божия“ и особено от предговора му, който не е нищо друго освен едно пламенно и, което е по-важно, искрено обръщение към българския народ, написано от Константин Огнянович по подражание на забележителния предговор на „История славяноболгарская“. Ето защо по-точно ще бъде, ако се каже, че идеите и духът на „История славяноболгарская“ не били чужди на шестнадесетгодишния младеж. Напротив. Той бил подготвен да ги възприеме. Огромното значение на Паисиевото съчинение за него се състои в това, че след прочитането му тези идеи взели решителен и окончателен превес над ония, които го свързвали с консервативния морал на средновековието. Сега той почувствувал, че двата мирогледа не могат да съжителствуват, че единият трябва да отрече другия. Колкото по-внимателно вникваме в ония прекрасни, макар и оскъдни спомени, които поетът ни е оставил, толкова по-ясно можем да видим, че още твърде млад, Славейков е разкрил своята рядка способност (с която по-късно ще се срещнем многократно през живота му) да долавя преди другите същността на едва

[1] Спомен . . , Лит. арх., т. I, 1959, стр. 47.

набелязващите се в тогавашна България нови политически и социални явления.

Книгата, която донесъл баща му, била в същност познатият в науката Еленски препис на Паисиевата „История славяноболгарская", направен от известния родолюбец и книжовник Дойно Граматик през 1784 г.,[1] особено ценен не само защото стои съвсем близко до оригинала (пряко копие на Софрониевия препис), но и защото при преписването му Дойно Граматик успял доста удачно да отрази своето патриотично чувство и художествен усет, с което подсилил целенасочеността на самия оригинал. Към красивия препис на историята той прибавил и забележителното за южните славяни съчинение на македонския българин Христофор Жефарович — Стематография (излязла през 1741 г.), а също и две стихотворения, подбрани от Песнопойката на забележителния хърватски поет Качич-Миошич „Razgovor ugodni" — „Pisma od Oruna i Nicefora" и „Pisma od kralja Vladimira", засягащи, както е известно, важни моменти от героичното минало на българския народ. Двете стихотворения дали подтик на Славейков не само да направи един от най-хубавите си ранни преводи „Първа здравица", но и да напише поемите „Крумияда" и „Самуилка"[2]

Със своето съдържание и особено с патриотичните си изображения — портрети на царе и светии, а най-вече с гербовете на отделните южнославянски царства Стематографията оставила трайни следи в съзнанието на дейците от нашето Възраждане. От нея са взети и до днес съществуващите основни елементи в нашия и сръбския национални гербове. Със своето историко-патриотично съдържание тя допадала на всеки българин, а особено на младежите, които за пръв път виждали там образите на нашите легендарни царе — Иван Асен и Иван Шишман. За тях било щастие да прочетат, че българите, които „днес са покорни турски роби", някога били храбри и силни, че владеели много кралства. В книгата бил нарисуван и гербът на „Турция свирепа", представена в ръка с двоен меч — как с единия си присвоява източните блага, а с другия „нагло разрушава западния покой". Какво влияние са оказвали тези изображения върху родолюбивата българска младеж, можем да разберем от спомените на Иван Богоров, който разказва в автобиографията си, че през 1841 г. в Одеса препечатал от „Стематографията" ликовете на българските царе Иван Асен и Иван Шишман, а също „Българския лев" и ги пазил в себе си като светиня.

Така Дойно Граматик събрал в едно история, поезия и изобразително изкуство, с което засилил много въздействието на Паисиевата книга. Наистина, тази скъпоценна, подвързана с черна кожа „История", която Рачо Казанджията донесъл на своя ученолюбив и буден син, била за него нещо необикновено. Смисълът и съдържанието ѝ били съвсем различни от „плесенясалите калугерски душеспасителни теории", с които била пълна по онова време главата му. Но затова пък тя се намирала в тясно единство с живота, който го обкръжавал, с идеите на бащините му приятели. От нея той не само научил за историята на българите (за която, както вече казахме, той имал възможност да чуе и прочете по-

[1] ДБКМ, арх. ед. 370; Б. Цонев, Опис I, стр. 412.

[2] Вж. Някои моменти от развитието на южнославянските литератури и творчеството на Петко Славейков, Лит. мисъл, 1964, кн. 3, стр. 88.

рано. В нея той видял нещо много по-важно — че историята на българите била „велика“ и „славна“, точно такава, каквато той горещо искал тя да бъде. Тук той не само се запознал с любимите ликове (най-достоверното свидетелство, че те са съществували) на „славните“ български царе, но разбрал, че няма нищо по-хубаво от онова, към което били устремени приятелите на баща му, участниците във Велчовата завера, будните търновски занаятчии.

Еленският препис на „История славяноболгарская“ се пазил в къщата на Дойно Граматик от родолюбивия елински учител поп Андрей Робовски, верен приятел и последовател на Неофит Бозвели. Тази ценна книга Робовски дал на своя съмишленик Стефан Пенев Ахтар, у когото се родила идеята да я отпечата. На този скромен, но много заслужил български родолюбец Славейков дължи първото си запознаване с Паисиевата история. Самият факт, че Стоянчо Ахтар (както го наричали тогава) е дал идеята за отпечатването на историята и по този начин е влязал в досег с Петко Славейков, ни накара да се вгледаме по-внимателно в него, още повече че и сама по себе си неговата личност, толкова изразително характеризираща средата и епохата, не може да не представлява интерес за историка на българската общественост през онзи забележителен период.

Стоянчо Ахтар се занимавал с продажба на билки. „Аптеката“ му се намирала близо до дюкяна на Рачо Казанджията, под черквата Св. Атанас.[1] С бащата на Петко те били не само съседи, но и близки приятели. Той сам правел лекарства за различни болести, поставял ги в черупки от миди, завивал ги в книжки и така ги продавал. Но покрай тази работа Стоянчо Ахтар вършел и друга, в която влагал цялото си сърце и душа — събирал стари археологически находки, монети, ръкописи. На него се дължи например опазването на един от най-ценните ръкописи на старата българска литература „Синодикът на цар Борис“[2].

Но патриотизмът на този български родолюбец не се ограничавал само в издирване на старини и ръкописи. Той е бил един от най-дейните участници във всички народни революционни вълнения през онези години в Търново. Най-напред трябва да отбележим, че Стоянчо Ахтар взел участие във Велчовата завера и бил член на революционния комитет.

---

[1] Ю. Трифонов, пос. съч., стр. 84.

[2] Ив. Д. Шишманов. Студии, стр. 181. В своя дневник Григорович пише, че видял този изключително ценен ръкопис за пръв път у Николай Палаузов, комуто го дал Стоянчо Ахтар, и добавя: „Прежде же принадлежала (рукопись СБ) духовнику села Севлиева, что близ Тернова.“ Въз основа на тази забележка Ив. Д. Шишманов смята, че това е мястото, откъдето Ст. Ахтар я е получил. За Ст. Ахтар Григорович си спомня с не особено добро чувство — „че не му дал да види нищо, освен няколко монети“ ... „и по недоверчивости своей не дал мне даже вглядеться в них“. Преди пет години покойната Св. Славейкова ни разказа, че Стоянчо Ахтар сам бил взел този ръкопис от джамията „Св. Четиридесет мъченици“, където веднъж го пуснал да влезе тайно нейният пазач турчин хаджи Хъмза, същият, при когото Петко Славейков учил като дете турски език и който спасил втората му майка от потурчване. Досега не сме попаднали на документ или спомен от поета, който да потвърждава това. Известни ни са обаче доста факти, които говорят, че хаджи Хъмза наистина е бил пазач на джамията и че имал най-приятелски отношения с родолюбивите търновски занаятчии. Сам той накарал бащата на Петко Славейков да си го вземе от турското училище, където нямало защо да учат българчета. Но откъде Светослава Славейкова беше чула онова, което ни разказа, тя не можеше да си спомни.

Участие в подготовката на заверата взел и Рачо Казанджията, който бил дори в роднински връзки с Велчо Балтаджията (неговият зет Петко Бейката бил кръстник на Петко Славейков, който носел името му).[1] Все от това време води началото си и дружбата на Стоянчо Ахтар с Георги Раковски и с неговата майка Руса, сестра на Георги Мамарчев, ръководителя на въстанието.[2] По-късно, през 1840 г., той станал ръководител и организатор на борбата на търновските еснафи за отделно (от турските еснафи) самоуправление, в която те сполучили. Отделянето на българите в свои еснафски сдружения много подобрило работата и живота на това прогресивно на времето съсловие. От едно писмо на Стоянчо Ахтар се разбира, че тази негова дейност станала причина да лежи в турския затвор, след излизането от който бил в такова състояние, че не можел дори едно писмо да напише. През 1849 г. той отново повел борба срещу епитропските злоупотреби от новопостроената църква Св. Николай. В резултат на тази борба парите били възстановени и от тях построили изгорялото българско училище в Търново. Стоянчо, който имал вече голям авторитет сред еснафа, станал негов водач и в едно „по-сериозно народно движение“ (1851 г.) срещу произволното облагане с нов данък от турското правителство, което, както се изразява П. Кисимов, имало революционен характер. „Властта — пише той — с бой разпръсна събралия се народ в двора на конака и изпрати в Цариград като бунтовници до двадесет души селяни... и няколко от гражданите, между които и поменатия Стоенчо, като подстрекател. Действително това движение имаше май бунтовническа цел, както ще разкажа в свое място, по сведенията, които имам. След година-две затвор в Цариград, в терсаната тия хора се завърнаха. Стоенчо се поболя вследствие страданията си, не се месеше вече в подобна каша, а само любопитствуваше да слуша и приказва за народни работи и наскоро се помина от паралич.“[3] Когато споменува имената на спомоществувателите на своето първо печатно произведение „Смесна китка“ (1852), Петко Славейков е записал така името на Стоянчо Ахтар (който по него време бил в Цариградския затвор) „Родолюбивия и многострадалний за народно добро Стефан Пенев Ахтар“. Дори в един обикновен списък с имена той не можел „спокойно“ да отбележи името на бащиния си и свой приятел, когото толкова много обичал и уважавал.

Стоянчо Ахтар бил в приятелски връзки и с Фотинов. Нему той съобщил намерението си да се заеме с отпечатването на българската история и го помолил да дойде в Търново, за да решат какво да правят: „Ако имаш любов към Отечеството — пише той, — стори труд и ела... да ни помогнеш заради общата полза.“ Между това ненадейно в Търново дошъл богатият букурещки търговец Евстатий Ангелович, за да се види с близките си. Той се съгласил да издаде историята на свои разноски. Но кой да я препише? Така Стоянчо се сетил за ученолюби-

[1] Вж. родословното дърво на Велчо Балтаджията в Юбилеен сборник по случай 100 години от Велчовата завера, София, 1935.

[2] Майката на Раковски лично носела писмата на сина си до Стоянчо Ахтар. Тя му донесла дори едно писмо, което Раковски писал, когато бил с баща си в затвора. Това показва, че семейството го е считало за верен приятел, на когото може да се довери и да потърси помощ. Вж. Арх. Г. С. Раковски, год. II, стр. 54, заб. 2, под ред. на Н. Трайков, София, 1957.

[3] П. Кисимов, Исторически работи, БСб, год. V, кн. VIII, стр. 738.

вото момче на Рачо Казанджията, комуто решил да възложи тази патриотична задача. По това време обаче, въпреки че бил завършил „образованието“ си, Петко не знаел да пише, защото такава „наука“ не се предвиждала в тогавашното килийно училище. Нуждата го накарала да си спомни за своя съученик Христо Драганов, който, ако и по-малко начетен от него, знаел да пише красиво черковнославянски букви. Христо Драганов бил един от малцината ученици и последователи на Неофит Бозвели през онези години в Търново. Сам Неофит го направил учител в новопостроеното от него българско училище в Долна махала. Когато през 1842 г. Неофит бива заточен, гръцкият владика веднага отстранил и Христо Драганов от работа. Така че по него време и той, както и Петко, били свободни. „Христо Драганов, разказва поетът, беше едно превъзходно момче. Лично бе хубавец и много скромен, самовъзпитан, високо нравствен. Аз бях по-малък, по-дяволит и по-зачеклица от него. Той беше мирен и мълчалив, не обичаше много и напразно да говори и да се препира, но когато беше уверен в нещо, за убеждението си, не само се препираше, но готов беше да се бие и да се жертвува. Докле бяхме при даскал Пеня, той го наричаше Йосиф и Прекрасний Йосиф, а мене, защото бях малък такъв и завързляк — титолуваше ме с името Закхей.“ Тази характеристика ни дава жива представа за двете момчета. Съвсем противоположни по характер, но ръководени от еднакви чувства, те си допаднали. Рачо Казанджията обикнал русокосия Христо за кроткия му, но твърд характер и горещ патриотизъм. Около три месеца Христо Драганов учил бъдещия поет да пише черковнославянски букви, след което двамата се наели да препишат историята.

Според спомените на Петко Славейков излиза, че първият ръкопис, който бил на Славейков, те дали на Евстати Ангелович, за да го отпечата в Букурещ. Братът на Евстати Ангелович, поп Киряк, после казал на Славейков, че не могли да отпечатат ръкописа, защото изгорял при един пожар. През 1880 г. обаче Славейков ненадейно, както се изразява, видял това свое „ръкописание“ в Софийската библиотека, между книгите на Браилското дружество. Как е попаднало то там, не му било известно.

Вторият препис на Христо Драганов те запазили за себе си.

По това време в Търново дошъл и Фотинов.[1] Той обикалял по-будните градове и села на България, за да събере „спомоществаватели“ за своето „Землеописание“. Заедно с това искал да посети в Търново приятеля си Стоянчо Ахтар, та да видят какво ще правят с отпечатването на Паисиевата история. За тая цел той дори останал в Ески Загра[2] цели шестнадесет дена, за да препише една нова ръкописна история, която открил в този град. Когато Фотинов отишъл в дюкяна на Стоянчо Ахтар, Петко вече бил там с горещото желание да се запознае с бъдещия редактор на „Любословие“ и да чуе какво той ще каже за издаването на историята. Фотинов помолил Стоянчо да му покаже книгата и полюбопитствувал да узнае дали не са попаднали и на някоя друга ръкописна българска история. Петко не се стърпял и се намесил в интересния разговор: „Ний нищо ново не знаем — казал той, — освен което ни е съобщил отец Паисия, а той казва, че има и друга, по-стара и не ѝ знам

[1] През 1842 г. К. Фотинов е бил на петдесет и пет години. Това свидетелствува Н. Тъпчилещов, който се запознал тогава с него в Цариград. Вж. Ив. Д. Шишманов, Константин Фотинов, СбНУ, год. XI, стр. 625.

[2] Стара Загора.

името.“ Зарадван, Фотинов им съобщил, че той вече познава тази история, защото попаднал на нея в Ески Загра и я преписал. Когато в дюкяна на Стоянчо Ахтар дошъл и бащата на поета, те тримата измолили Фотинов да им даде своята история да я видят. В нея липсвало известното обръщение на Паисий към българския народ. Тя започвала от много по-далечни времена „от славянски някои кралеве в Илирия и произвождаше името на българите от краля им Болга“, а също завършвала „със второто разорение на България“. Голяма била разликата и в езика на двете истории. Според предположението на В. Златарски, ставало дума за Спиридоновата история.

Петко успял да измоли Фотинов да му я остави само за една нощ, за да я прочете и свери със своя препис. Вечерта заедно с Христо Драганов чели и се уверили че в тази история има нови, различни от Паисиевата история факти, че авторът ѝ е друг. Тогава Петко, който бил по-находчив от приятеля си, дал идеята да избягат в лозята, за да препишат онния места от Фотиновия ръкопис, които не се съдържали в техния. Фотинов, който трябвало да си замине още същия ден, бил принуден да ги чака. На третата вечер младежите се завърнали виновни, но и щастливи, че са постигнали целта си. Рачо Казанджията ги посрещнал дълбоко разстроен от постъпката им, ядосан и посрамен бил и Стоянчо Ахтар. Само Фотинов не им казал нищо, защото бил доволен, задето „съединили двете истории“. След като ги записал за спомоществователи на своето „Землеописание“, той си тръгнал. Поръчал им да издирят всички ръкописи на български истории, които се намират в тоя край. Според думите на Славейков, освен оная сглоба на Паисиевата история, която занесли в Свищов, той разполагал с още една чернова, на която те най-напред се опитали да съединят двете истории.

След като завършили успешно тази работа, двамата с Христо се заели да разпространяват историята, или както се изразява по-късно поетът, „тръгнали да я проповядват по честните хора“. „Ний двамата с Драганова — разказва Славейков — станахме първите явни проповедници на българщината, т. е. на българската история в Търново, ходехме един на една страна, а друг на друга страна, да я четем и проповядваме, обикновено же аз между казанджиски еснаф и бакалите около казанджиите, а той на Долня махала по табаците.“

Първият патриотичен почин, резултат от пламенната паисиевска проповед на двамата младежи, бил споразумението между казанджиите и кожарите (табаците) в Търново да оградят порутената историческа черква Св. Димитрий, която се намирала в Долня махала. В тази черква било провъзгласено Второто българско царство, тя трябвало да доживее и провъзгласяването на третото. Освен това било решено да изпратят двете будни и родолюбиви момчета да продължат образованието си в Свищов.

В „дълбока есен“ (през 1842 г.) двамата приятели се отправили за Свищов, прочут по него време с най-добри учители — Неофит Бозвели, Емануил Васкидович и Христаки Павлович. Те пътували пешком през селата, с торбички на рамо, в които заедно с хляба бил скътан и ръкописът на Паисиевата история. Това бил, както казахме вече, преписът на Христо Драганов, допълнен с откъси от Фотинов ръкопис. Сам Славейков разказва: „Ръкописът на Драганов ние взехме със себе си в Свищов,

дадохме го на учителя Христаки Дупничанина *и го молихме* да я поправи и печата. И от тая сглобена наша *история* е скратений печатний Царственик."[1] (к. м. — *СБ*). На друго място той пише, че по него време те се сдружили с Катранов (прототипа на Тургеневия Инсаров (б. м. — *СБ*), с когото ходили да разпространяват историята и да я четат на свищовските граждани.[2]

Ив. Д. Шишманов, който попаднал случайно в Народната библиотека на Първия търновски препис, си припомнил спомените на Славейков, обнародвани от сина му, и разбрал, че се касае за същата история.

След като прегледахме внимателно двата ръкописа, опирайки се на познанията, които имахме за почерка на Славейков през различните периоди на неговото творческо развитие, ние дойдохме до заключение, че Първият търновски препис, за който Ив. Д. Шишманов и Ю. Трифонов говорят като за Славейков—Драганов, е в същност само от Славейков. Действително, ние не сме правили специално изследване на текста. Но несъмнено методът на историко-литературното изследване би бил много беден, ако сравняването на почерците можеше да бъде негов основен принцип. От решаваща важност тук е да се вникне в характера на изучаваната личност, да се схванат особените индивидуални черти на нейната психика. Нашето мнение (след като прегледахме ръкописа), че Първият търновски препис на Паисиевата история е направен от ръката на Славейков, идва да потвърди достоверността на неговите спомени. Само стихотворението, което е вмъкнато в средата на текста (възхвалата на Паисий и на преписвачите на неговата история) е писано от неизвестен нам преписвач, който не е нито Петко Славейков, нито Христо Драганов (чийто почерк бил едър и красив), нито на Стоянчо Ахтар (въз основа на справката, която направихме с неговия рецептурник, пазен в Архивния институт на БАН). Интересно е, че Славейков не споменава нищо за този трети преписвач.

В преписа на историята няма съществени промени от Еленския, което също потвърждава спомените на поета. Гербовете и образите на цар Иван Шишман са прерисувани красиво с цветни бои от Стоянчо Ахтар. От него са рисувани и винетките. В този ръкопис, направен от Петко Славейков, освен образа на Иван Шишман, българския и още 11 други славянски гербове, прерисувани от Стематографията на Жефарович, заедно с която бил подвързан преписът на Дойно Граматик, са преписани и две стихотворения. Първото е поместено след предисловието на Паисий като негов завършък, преди самото изложение на историята с наслов: „Песня от царя Оруна болгарского и царя Никифора греческаго съставлена неким песнопихцем, сега по сербски език писана". Второто стихотворение, преписано там от неизвестен нам човек, е цитираната вече от нас преправка на стихотворението на Павел Ненадович. Че това е именно Славейковият препис, подготвен за печат, ни уверяват още и изразите: „Петко Рачовича и Христо Драгановича на печат приведено"..., „елико буден труд сей по свет летети", писани вероятно от самия Славейков.

Вторият препис на История славяноболгарская, който се намира в ДБКМ заедно със Славейковия, започва с два герба — българския и

[1] Арх. ПРС, п. XVIII, т. 16.
[2] Пак там.

сръбския, нарисувани също от Стоянчо Ахтар. В него липсва предисловието на Паисий. Началото му е писано от същия неизвестен нам преписвач, който е преписал стихотворението в Славейковия препис. След това по-голямата част от ръкописа е на Славейков, а накрая малко е писал и Христо Драганов, с един наистина красив, едър почерк. Освен Паисиевото предисловие в този препис липсва и стихотворението на Павел Ненадович.

Ние предполагаме, че този ръкопис е именно онази сглоба—чернова от двете истории, за която споменава Славейков.

От казаното по-горе можем да направим следните заключения:

1. Преписът на Паисиевата история, за който пръв съобщава Ив. Д. Шишманов, не е Славейков—Драганов, а е само Славейков (с изключение на Посвещението, преписано от неизвестен преписвач). Образите и винетките са дело на Стоянчо Ахтар. Именно този препис младежите дали на Евстати Ангелович, „брата на поп Кърстя гърбавия", за да го отпечата в Букурещ. Доказателство за това е и името му, записано заедно с имената на двамата преписвачи Христо Драганов и Петко Рачов. Заедно с документите на Браилското книжовно дружество (където вероятно го е предал Евстати Ангелович) той е попаднал в Народната библиотека.

2. Вторият препис е също на Славейков. В него обаче са участвували още двама преписвачи — Христо Драганов и един неизвестен. Стоянчо Ахтар е нарисувал гербовете и украшенията. Този препис представлява черновата на сглобата от двете истории. Как той е попаднал в Народната библиотека, не ни е известно.

3. Преписът на Христо Драганов не е достигнал до нас. Него младежите са занесли в Свищов. Там те са убедили Христаки Павлович в нуждата за отпечатването на тази история, още повече че той сам още през 1835 г. обнародва към Гръцко-българския си разговорник „Сокращенна българска история". Още тук, в това съвсем кратко изложение с изброяване само на българските царе, се чувствува влиянието на Паисий Хилендарски.

Юрдан Трифонов е склонен да се съмнява във фактическата страна на Славейковите спомени. За това той има право, но само когато се отнася до хронологията на събитията. Наистина Славейков е писал своята автобиография твърде късно, когато иначе силната памет на поета взела да му изневерява. Освен това понякога той съзнателно пренебрегва или акцентува отделни моменти от спомените си, за да засили художествената им страна. Но въпреки това, често Юрдан Трифонов в името на „научната" истина става прекален скептик и отива до крайност. В цитираната от нас статия той пише: „В спомените на П. Р. Славейков, обнародвани от сина му Иван през 1894 г., старият вече по онова време деец, може би поради заболяване, твърди, че той и Драганов не преписали просто историята на Паисия, а съставили от нея и от друга една ръкописна история, която по дадените от него сведения излиза да е била историята на отца Спиридона, едно цяло, по което Христаки Павлович издал в 1844 г. своя Царственик. В същност, както показва сравнението на преписа Славейков—Драганов с Еленския, младите преписвачи са прибавили към него само списък на светците от български произход, който списък те са земали не от историята на отца Спиридона, а от Зограф-

ската, за която Славейков си спомня, че я взел от Фотинова и се скрили той и Драганов на лозе, докъто я преписали."

Същия въпрос засяга и Ив. Д. Шишманов, който пръв откри Славейковия препис в Народната библиотека. И той, както и Ю. Трифонов, се съмнява, че в основата на Царственика е залегнала преправката Славейков—Драганов, а предполага, че в своите спомени Славейков просто е преувеличил някои факти. Той пише: „Това последното не ми се вижда обаче вероятно, *защото твърде голяма е разликата между преправката на Павловича и преписа, който ми е на ръка.*"

Трети, който засяга същия въпрос, е В. Златарски. Според него Христаки Павлович е имал наистина пред вид Славейковия препис при съставянето на Царственика и е взел някои части от него, но за основа на своята книга той е употребил не този препис, а съществуващата доста отдавна сглоба на Паисиевата и Спиридоновата история, която била преписана в същата 1842 г. (пак в Свищов) от Василия Станковича.

Най-неточен, според нас, е Юрдан Трифонов. Ние съвсем не можем да се съгласим с неговото скептично отношение към спомените на Славейков, които, макар и писани доста късно, се потвърждават в основните си моменти от нашите изследвания. Изобщо Ю. Трифонов не познава достатъчно Славейков, поради което не е успял да вникне в някои от съществените черти на неговия характер, Ако Славейков понякога греши в датите или хронологията на събитията, за които разказва, той не греши, когато разказва за отделна случка. Изобщо отличителна черта на Славейков е неговата неизменна искреност. И ние напълно вярваме, когато той казва: „Този втори екземпляр ние го дадохме на даскал Христакя, като го помолихме да го прегледа и печата, а от тази наша сглобена история *е съкратен* печатний от него Царственик." Той погрешно е сравнявал Царственика с първия препис на Славейков, който се пази в Народната библиотека и който е копие на Еленската история. Тук не Славейков греши, а самият Ю. Трифонов. Неправилно също той смята, че списъкът на светците от български произход, който се намира в ръкописа, е взет (не от другаде!), а от Зографската история. За никаква Зографска история Славейков въобще не поменава, а освен това известно е, че този списък е същият и в Паисиевата история.

Ние не можем да се съгласим и с Ив. Д. Шишманов, който, сравнявайки Славейковия препис с Царственика на Христаки Павлович, намира, че помежду им има голяма разлика. Но той би трябвало да сравни не този препис, а Драгановата сглоба, която досега не е открита. Вярно, че е възможно вторият препис, който се пази в Народната библиотека, да е черновата на тази сглоба, но все пак той не е идентичен с нея. Въпреки това по-правилно би било да се сравни Царственикът именно с тази чернова, съставена от двамата младежи.

Най-близо до истината е В. Златарски. Обаче за нас е по-вероятно предположението, че Василий Станкович е преписал в Свищов през 1842 г. Драгановия препис, който момчетата разнасяли из града по същия начин, по който са правели това в Търново. А според В. Златарски в основата на Царственика е залегнала именно тази сглоба, преписана от Василий Станкович. Разбира се, напълно е възможно Христаки Павлович сам да е съкратил, както казва и Славейков, предложения ръкопис, когато го е подготвял за печат. Неоспоримо за нас обаче е едно — че младежите са

дали своята история на Христаки Павлович, който винаги е имал практичен усет за онова, което е полезно и необходимо в даден момент, подтикнали са го да я отпечата, и че тази сглоба съвсем не трябва да се покрива със Славейковия препис, или както се нарича той сега — Първи търновски препис, запазен в Народната библиотека.

Така се родил прочутият Царственик, идеята за който принадлежи на честния и скромен български патриот Стоянчо Пеньович Ахтар и средата на родолюбивите търновски занаятчии, към които се числи бащата на Славейков. Така се родило първото печатно издание на Паисиевата история, осемдесет и две години след написването ѝ, през 1844 г. Така тя тръгнала да се разпространява — „по свет летети", както написал в посвещението ѝ бъдещият български поет Петко Славейков.

С това не се приключва обаче интересът на Славейков към това изключително произведение на новата българска литература.

Книгата на Паисий Хилендарски беше отправена към онази здрава народна среда, от която произхождаше и Петко Славейков, в която се съхрани жизнената сила на българщината, към онази среда, която все още обичаше „своя род" и българското отечество и „обичаше да знае за своя род и език" — орачите и копачите, занаятчиите и народните просветители. И той се обърна към тях с жива, народна реч, която се различаваше коренно от изкуствената, тежка и тържествена фразеология на черковните канони. Нещо повече. Книгата му беше подчинена от начало и до край не само на една ръководна мисъл и цел — велико прозрение на своето време, но тя беше проникната от начало и до край от едно чувство. Поради това тези, към които тя беше обърната, подкрепиха Паисий и тръгнаха по пътя, начертан от него. Славейков, който произхождаше и беше възпитан в идеалите на тази среда, беше подготвен за нея, той имаше нужда тъкмо от такава книга, която ще изясни неговия поглед върху живота. Още шестнадесетгодишен, той разбра и почувства силата на Паисиевото слово като прост читател. И нещо повече, той не само разбра тази книга, но и се бори за нейното популяризиране сред народа, за проникването на нейните идеи сред младежта. Като разпространяваше, четеше и разясняваше съчинението на Паисий сред неграмотната българска маса, той допринесе не малко, за да бъде то обикнато и разбрано именно от онния, към които беше отправено. Така все повече и повече заветите на Паисий Хилендарски вълнували сърцата, разбуждали мисълта, станали важна съставна част от живота на народа. Родолюбивата българска младеж започнала да си служи с тях в писмата си, учителите превърнали историята в учебник, по който учели подрастващите поколения. Думите на Паисий „Поради что се срамиш да се наречеш болгарин" станали крилати. Всеки ги знаел. Голям дял за утвърждаването на тази народна любов към „История славяноболгарская", за пропагандирането и разясняването на идеите, заложени в нея, има Петко Славейков.

Но не само това. Разбрал и почувствувал силата на Паисиевото слово като прост читател, по-късно, когато става писател, публицист и общественик, Славейков още веднъж оценява Паисиевото произведение, вече като един от най-изтъкнатите представители на българската интелигенция, която, за съжаление, доста късно разбра значението ѝ. Изпитал сам нейното неотразимо влияние, Славейков знаел цената ѝ.

В продължение на целия си живот той събирал и издирвал различни преписи на „История славяноболгарская“. Между тях били освен Еленския препис на Дойчо Граматик и Фотиновия препис, за които вече говорихме, и друг ръкопис, който той взел „от отца Гавриила Рилца“, много по-кратък и със съвършено друг поглед върху българската история (Раковски, пише той, споменува в едно от списанията си за един такъв ръкопис). Друг ръкопис му попаднал в Дряново. Бил притежание на учителя Георгия, т. нар. Дряновска преправка. Към 1860 г. Славейков видял у Александър Екзарх пак ръкопис на българската история, добре написан и хубаво подвързан, „с алтън варак по листовете и по корите“, който Александър Екзарх му подарил.[1] Тази книга обаче изгоряла заедно с целия архив на поета в пожара на Стара Загора през 1877 г.

Петко Славейков винаги до края на живота си се интересувал от всичко, което е било свързано с личността, живота и делото на Паисий Хилендарски. Дори през 1884 г. той започнал да пише неговата биография, която вероятно не можал да завърши поради липса на материали.[2] Може би пак поради същата причина старият вече поет решил, че ще бъде по-целесъобразно да разкаже онова, което сам е преживял при срещата си със забележителната книга на Паисий. Ето защо той се връща към спомените за първата си среща с „История славяноболгарская“. Десет години по-късно (през 1894 г.) българското журналистическо дружество го поканило да напише една статия за основателя на българската журналистика — К. Фотинов, по случай петдесетгодишнината от възникването ѝ. Славейков, който от младост до късна старост е бил вестникар и не по-малко талантлив журналист, имал горещо желание да отдаде прилична почит на първия от своите предшественици, родоначалника на българската журналистика. Но по това време, една година преди смъртта си, той бил вече много болен. По тази причина, както разказва Иван Славейков, той го повикал при себе си, разровил със слабите си ръце ръкописите, от които не се отделял ни за момент, и му подал спомените, в които се разказвало за срещата му с Фотинов и за Паисиевата история. Тях именно синът поставил в основата на цитираната статия.

Тази статия-спомен представлява в същност крачка напред на младата българска наука след Освобождението в оценката за значението на Паисиевата история. Както видяхме, тя дава подтик на най-изтъкнати наши литературни историци да пишат и изследват тия въпроси. Заедно със забележителната статия на Марин Дринов от 1871 г. и изследванията на Н. Начов[3] тези спомени поставят начало на научно изследване значението на „История славяноболгарская“ през епохата на Възраждането.

Не може да има съмнение, че в извънредно богатия архив на поета (който изгорял в Стара Загора) са се пазели и други ценни материали, свързани с това забележително произведение на новата българска литература. Към онова, което вече е издадено, сега ние можем да прибавим нещо твърде малко — началото на проектираната от Петко Славейков биография на Паисий Хилендарски, със съзнанието, че всичко, което е написано от ръката на един такъв забележителен обществен и литературен деятел като него и което се отнася до друг не по-малко забеле-

[1] Вж. Б. Ст. Ангелов, Никифоров препис на История славяноболгарская, София, 1961, стр. 33.

[2] Арх. ПРСп 41, тетр. 3, п. 43—44.

[3] Н. А. Начов, Забележка на Паисиевата история, ПСп, XIVI, 1894, стр. 727—728.

жителен деец като Паисий Хилендарски, има своето място и смисъл, колкото и да е незначително.

Ето този текст:

„Всичко що положително знаем за незабравеният този наш съотечественик, то са кратки сведения, които ни той оставил за себе си в своето списание „История славеноболгарская о народах, и о царех и святых болгарских, събрана и наредена Паисием Йеромонахом бившаго в святей гора Атонская от Епархии Самоковская в лято 1762 на ползу роду болгарскому".

В разстояние на четиридесет години от как съм се запознал с това списание на незабравеният историк патриот, при всичкото ми кръстосване по разните страни на България и при всичкото любопитство що съм имал да узная и да запиша нещо и за него, не съм имал тази чест ни случай да чуя и да узная нещо повече от това що той ни е оставил за себе си в наведений надслов. През последната тая изтекающа 1884 година, като бях в Котел измежду разните други сведения що събирах по биографиите на други наши заслужени еднородци от това знаменито място, имах честта да чуя по-достоверно предание, че той е бил в Котел.

От този надслов на Отец Паисиевата история излязва че той е бил от Самоковската епархия, под тези думи, така в буквален смисъл зети, не е явно дали той е собствено от градът Самоков или от епархията, защото Самоковската епархия съставят освен градът Самоков със... села, още и градът Дупница с... села, но по съображенията, които можем да направим със знанието на местностите и на обстоятелствата на Самоковската епархия по онова време и сега, ние навярно можем да заключим, че отец Паисий не е бил от друго някое място, а собствено към градът Самоков. От сведенията, които ни той дава, пак за себе си, узнаваме, че той е бил йеромонах и проигумен Хилендарски и всичко, що намерил на руски писано за българите той превел на български и словенски и съставил историята си. Той казва в кратко, но ясно за голямата ревност и желание що имал за своит български род, защо той да няма съставена история за славните дела във времена за светиите и царете от наший род. Разправя още как му било тежко като много пъти ни укорявали сърбите и гърците, че сме нямали история, когато той виждал в много книги и истории много сведения написани за българите. За това той заел на себе си голям... години да събира по малко от много истории, разправя сам как бил болестен и дълго страдал от главобол и стомахът го болял твърде много. От голямото желание, което имал не давал внимание на болестното си състояние, а гледал само да събере всичко.

Роден из самоковската епархия. Започенал и Зограф Царственика си. В Хилендар свършил. — От Натанаил виждал тетради в Зограф от началото на хронографът и други преводи, тълкование на Отче Наш, за второ прешествие.

С Раича се запознал и както се вижда той му е вдъхнал... Ходил е и сам в Австрия. Подир списването на историята бил е и в Котел.

На последне време той се е установил в Самоков и е проповядвал особенно в Самоков и в Скопие. Имал е много ученици и особенно в Самоков, между които пръв е бил Карастоянов и в Скопие Кратовский, който е печатал Амарталон Сотирия..."[1]

[1] Отец Паисий Хилендарски и неговите ученици, Биографичен очерк, Арх. ПРС., 42, тетр. 3, л. 43—44.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ · ИЗВЕСТИЯ НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА
КНИГА XVIII—XIX

БОТЕВ И ХЕРЦЕН
НЯКОИ МИСЛИ ЗА ПУБЛИЦИСТИЧНИЯ СТИЛ НА ДВАМАТА ПИСАТЕЛИ

Стефана Таринска

Темата „Ботев и Херцен“ бе въведена в литературата за Христо Ботев през 1926 г. След опита на Евгени Волков да систематизира и уточни сведенията за връзките на българския поет с руската революционна интелигенция,[1] Георги Цанев се зае с конкретно и детайлно проучване на въпроса за влиянието на руската революционна мисъл при формирането на Ботевите обществено-политически възгледи. Неговата статия „Ботев и Херцен“, печатана в юбилейната книжка на сп. „Златорог“ по случай 50 години от смъртта на поета-революционер, показва тясната зависимост на редица Ботеви оценки и мнения, изказани в статиите от в. „Дума на българските емигранти“, с идеи, намерили израз в съчиненията на Херцен.[2] Изнесените данни подкрепят твърденията на съвременниците, че Ботев е четял и обичал Херцен, че големият руски писател-публицист е бил един от най-авторитетните му учители. По този въпрос са се изказвали и други автори, особено през последните две десетилетия, но малко е прибавено към посоченото от Цанев що се отнася до конкретните данни и до основните констатации. Това не означава, че въпросът е изчерпан. Има какво още да се добави за значението на Херцен при изграждането на философските и политическите възгледи на Ботев. Слабо е проучен въпросът за въздействието на Херцен като творец-публицист. Чака своите изследователи нов аспект на темата: Ботев и Херцен — две явления сродни и самобитни, сходни и оригинални, двама големи художници, поставили своя талант пряко в службата на най-актуалните обществено-политически задачи на времето.

Наред с безспорното пряко въздействие съществуват и други връзки, чието изследване обогатява представата за творческия облик на Ботев, специално представата за неговия публицистичен стил. Темата „Ботев и Херцен“ не може да се ограничи само с представата за сходството — било то идейно въздействие, било творческо влияние. Тя трябва да включва органично и отликата, за да се осмисли до край изследването на връзките. В противен случай твърдението за самобитност не може да не остане само декларация. Доказателство е оценката на Ботев като публицист, дадена в предговора към изданието на Ботевата публицистика

[1]. Евг. Волков, Христо Ботев, Сб. БАН, кн. XV, София, 1921, стр. 1—206.

[2]. Този въпрос Г. Цанев засяга отново в статията „Хр. Ботев и руската революционна мисъл“, Христо Ботйов, лист, С., 1946.

на руски език (Христо Ботев. Публистика. Статьи, очерки, письма, М., 1952). Този предговор, в който е дадена много висока оценка на Ботевата публицистика, по-точно на Ботевото публицистично майсторство, започва с причисляването на българския поет-революционер към школата на руските революционни демократи и завършва с влиянието на Херцен: „Езикът и стилът на Ботев го поставят в първите редици на световно известните публицисти. Ако трябва да се търсят паралели и източници, на първо място трябва да се назове Херцен." Д. Заславски, авторът на предговора, познат изследовател в областта на публистичните жанрове, е много внимателен при формулировката на твърденията си. Отбелязвайки близостта, той не иска да допусне впечатление за безлично подражателство. Но така, както е направена характеристиката на Ботевото творчество, единствената сериозна мотивировка за „световната" класа на Ботевата публицистика остава принадлежността й към школата на руските революционери-демократи. Заславски, който за първи път в общата оценка на Ботев като публицист е отдал — съвсем справедливо според нас — такова съществено значение на литературното майсторство на писателя (в същност най-високата оценка на Ботевата публицистика е направена именно по този показател), е засвидетелствувал същевременно необходимостта да бъде разширен кръгът от проучвания, необходимостта да се постави въпросът за *отношението* между Ботев и Херцен като публицисти, а не само въпросът за Ботевото ученичество. Без да се видят отликите между двамата писатели, не може да се открои оригиналният творец. Струва ни се, че ако можем да говорим за буквално следване на известни идеи, изразени в съчиненията на Херцен, що се отнася до творческо виждане, публицистиката на Ботев е съвсем оригинална, плод на ярко индивидуална творческа мисъл, способна да трансформира въздействията в неповторимо свое. Може би по отношение на изразни средства в по-тясна зависимост от Херцен е Л. Каравелов, който следва външно някои Херценови похвати в социалните си повести, тъй като му допада по начало епичният строй на Херценовата творческа мисъл.[1] Ботев е лирик, у него емоцията намира своеобразни преки изразни форми. Ще стане дума по-нататък за интонационното движение и ритъма в статиите му. Показателно е, че именно тези творби, в които идейното влияние е най-силно и открито изразено — статиите във в. „Дума на българските емигранти", — са измежду най-оригиналните и най-силни публицистични творби на Ботев.

Разбира се, в основата на сходството между публицистичното творчество на Ботев и Херцен лежи идейната близост, общите черти в тяхната революционно-демократична идеология. В революционно-демократичната програма на руските шестдесетници младият Ботев, познал в родния Калофер „чорбаджията и сиромаха, турчина и народа", открива отговора на въпросите, които вълнуват неговата рано пробудила се обществена съвест. Говорейки за неоценимата подкрепа, която бунтовно настроеният юноша открива в идейния арсенал на руската прогресивна мисъл, Г. Цанев срав-

[1]. Нови, интересни материали за творческия път на Л. Каравелов, публикувани в в изданието „Из архива на Любен Каравелов" (София, 1964), показват, че заслужава цялостно изследване и въпросът „Каравелов и Херцен".

нява: „Ако турското правителство вземало срещу големи парични суми металически средства за борба от фабриките на европейските капиталисти, Ботев и подобните нему са получавали почти даром духовни оръжия от европейските и руски революционери.“ Безспорно това е така, но когато е дума само за идеите, намерили почва за проникване у нас, за онези „духовни оръжия“, които по едни или други причини са прилягали на нашите борци. Но само те, разбира се, не могат да съставляват характеристиката на българската революционно-демократична идеология.

Обикновено, когато се говори за идейното влияние на Херцен върху Ботев, въпросът се изчерпва с прякото въздействие и сходството. А именно оттук започват отликите в творческото дело на двамата писатели. Различието и оригиналността на нашата революционно-демократическа публицистика и специално на Ботевата публицистика е преди всичко в самите възгледи на руската и българската революционна демокрация, в тяхното обществено самочувствие, резултат на връзките с широките народни маси, мястото им и ролята им в борбата.

При сравнение с руската революционна интелигенция веднага се налага на вниманието, че нашите революционери не притежават тяхната широка култура и интересите им в областта на знанието не са така разностранни и задълбочени. Кръгозорът на нашите революционни дейци е по-ограничен, но почвата, върху която стоят, е по-здрава, задачите и перспективите на борбата им имат по-реални очертания. От голямо значение за това е съчетаването на социалния въпрос с националните задачи, които стояха за разрешение в България. Във всеки случай поради ред причини у нашите революционни дейци има съзнание за такава тясна връзка с болките и въжделенията на широките слоеве, каквато у руската революционна демокрация не можеше да съществува при всичката ѝ безкористна отдаденост на борбата за щастието на народа. Именно Херцен даде израз на това чувство на непълен контакт между общественика-революционер и народните маси, в името на които той действува.[1] В „Писма от Франция и Италия“ — книга, която отрази душевната криза на прогресивната интелигенция във връзка с поражението на революцията през 1848 г., Херцен изповядва: „На народа не му е нужно това, което ние можем да кажем, което на нас ни се иска да кажем. . . той чака не книги, а апостоли, хора, у които вяра, воля, убеждение и сила са едно, хора, които никога не са се откъсвали от него, хора, не излезли от него, а действуващи в него и с него, с откровена, непоклатима вяра и нищо незасенчвана преданост. Който чувствува, че е така близък с народа, че до такава степен се е освободил от средата на изкуствената цивилизация и я е преработил и победил, който до такава степен е ликвидирал със себе си, че му е останало само едно действие. . . на него и принадлежи думата, нека той да говори на народа, и той непременно ще говори — ние ще склоним глава пред него.“ Каквито и уговорки да направим за това, че казаното от Херцен не може да се отнесе

---

[1]. Това е въпрос, който трябва да бъде предмет на отделно и специално проучване. Тук го засягаме дотолкова, доколкото ни е необходимо да загатнем за социално-психологически различия между българските и руските революционни дейци от 60-те и 70-те години на XIX в., свързани не само с разлики в идеологията, но и с отлики в строй на мислене, поглед върху света, дори начин на израз.

нито за цялата революционна интелигенция в Русия, нито за целия период, който сме свикнали да наричаме време на руските революционни демократи, въпреки всички уговорки за новото, което внасят Чернишевски и Добролюбов в развитието на революционно-демократическата идеология, все пак, според нас, Херцен е уловил важни социално-психологически мотиви на обществените движения на времето си и казаното от него, макар и в различна степен, но има отношение към цялото бунтовно и революционно поколение в Русия (и не само в Русия) от 60-те и 70-те години на XIX в.

В настоящата статия ще обърнем внимание предимно на отликите между публицистичното творчество на Ботев и Херцен, но за да стигнем до тях, ще започнем със сходствата.

Недостатъчно внимание се е обръщало на факта, че наред с идейното съзвучие и сходни черти по отношение на темперамент, емоционална нагласа, реакция спрямо задачите на времето довеждат до сходни моменти в творчеството на двамата писатели-публицисти.

Ботев се родее с Херцен по дълбоката вътрешна нужда за активна намеса в обществения живот на времето, по способността да изживява политическите събития и да превръща сухата идея в съкровен идеал, да приема суровата задача на историята като лична съдба. Оттук неотразимата сила на емоционалното внушение, намерило различни форми на израз в публицистиката на двамата творци.

Свързва ги вродената им обич към хората, доверието и уважението към човешката личност, вярата в предназначението на човека да твори добро. И заедно с това — увличащ романтичен порив, отразил тоноса на едно време на нови социални надежди.

Свързва ги още яркият отпечатък на авторовото „аз“, силата и оригиналността на това „аз“. И онова единство между личност и дело, за което Белински говори в едно от писмата си до Херцен, подчертавайки своеобразието на неговия талант: „Действените идеи и тяхното талантливо, живо въплъщение е велико дело, но само тогава, когато е свързано в личността на автора и се отнася към нея така, както изображението върху червения восък се отнася към печата, който го е направил. С това ти и печелиш. У тебе всичко е оригинално, всичко е твое — дори недостатъците.“ Тази характеристика може да се отнесе и до Ботев, защото тези двама творци наистина ги свързва това, което ги отличава.

Може би най-осезателната връзка между Ботев и Херцен като най-изтъкнат представител на характерния публицистичен стил на руските революционери-демократи е живият художествено-публицистичен израз на проповядваните идеи. Всички изследователи на Херцен посочват като главна особеност на неговото перо органичното сливане на публицистика и художественост. Изказванията за особеностите на Ботевата публицистика също подчертават органически присъщия ѝ художествен елемент. И макар че многократно утвърждаваната мисъл за въздействието на Херцен върху Ботев се е основала изключително на идейни успоредици, надали с такава увереност бихме включвали Ботев между учениците на големия руски писател-публицист, ако липсваше онова образно-емоционално възприемане на обществено-политическите събития, онова рядко, характерно за напрегнати предреволюционни епохи сливане на съзерцателя и трибуна,

художника и публициста. Но творецът, художникът у двамата публицисти се проявява с твърде различни черти, обективно и субективно обусловени.

Преди всичко Херцен пише за публика от една по-напреднала фаза на обществено-политическото развитие, а сам той е талант, изграден върху основата на по-съвършено светоусещане. Херцен търси да разчувствува, да засегне живи струни в душата на читателя, да раздвижи морални принципи. Той залага на просветната съвест на своята аудитория, на чувството ѝ за справедливост и човечност, на гражданската ѝ доблест. Средствата за въздействие у него са по-нюансирани, по-богати. Публицистът Херцен умело използува извънредно богат запас от научни и политически знания, от лични наблюдения и преживявания, за да осъществи своите задачи. Например изпълнената със заразяващо вълнение статия „Плач" (Колокол, № 158, 8 март 1863 г.), писана по повод потушаването на полското въстание. Тук Херцен разказва за един епизод от пребиваването си в Рим („едно от най-унизителните събития в моя живот", казва авторът), когато се наложило да бъде представен за поляк, за да избегне гнева на бунтовно настроените римски граждани. Статията завършва със следните думи, хвърлени срещу слугите на руския царизъм: „Какво направихте, проклетници, от всичките наши усилия, всичко, което ние градихме песъчинка по песъчинка — вашата помия го заличи, отнесе го мръсотията ви и след петнадесет години, отново, вървейки по улиците, аз се боя да не разберат, че съм руснак."

Докато Ботев трябва да буди у вековния роб елементарни обществени и граждански чувства, Херцен воюва срещу моралното робство, насаждано от различните институции на съвременната буржоазна машина. Във връзка с това е богатството на изразните средства в публицистиката на Херцен и гъвкавостта на методите за убеждение.

Херцен говори на своите читатели не като наставник, а като приятел и брат, който излива болката на душата си пред най-скъпи и близки хора. Много характерно за неговия начин на убеждение е уважението, деликатното зачитане на правото на човека сам да си изгради мнение, становище, отношение, което се обуславя от дълбокото му уважение към свободната човешка воля. При това публицистичното му слово не губи от силата на въздействието. Писателят внушава своите изводи и убеждава, разгръщайки богата диалектично противоречива аргументация. Ето един къс от книгата на Херцен „С того берега", за която М. Горки казва, че е „прекрасно разработено учение за ценността на човешката личност".

„След такива сътресения живият човек не остава същия. Неговата душа става още по-религиозна . . . и човек, опален от бурята, отново се разлиства, носейки смъртта в себе си, — или той мъжествено, с последни сили напуска сетната надежда, става по-трезв.

Кое е по-добро? Трудно е да се каже.

Едното води към блаженството на безумието.

Другото — към нещастието на знанието.

Избирайте сами. Едното е извънредно сигурно, защото отнима всичко. Другото с нищо не е обезпечено, защото много дава. Аз избирам знанието и нека то да ме лиши от последните утешения, ще тръгна нравствен просек по света — но от корен навън детинските надежди, юношеските упования! — Всички те под съда на неподкупния разум!

Вътре в човека има постоянен революционен трибунал, има безпощаден Фуке Тинвал[1] и, главно, има гилотина."

Тук Херцен не само е изразил основни черти на своя светоглед, той същевременно е изказал и главния принцип на публицистичната си проповед: „Избирайте сами!". Разбира се, зачитайки правото на читателя да избира сам, писателят-публицист не се задоволява с безпристрастно изреждане на факти и съображения. Богатството на мисълта, философското вглъбяване в явленията, многостранното оглеждане на въпросите се съпътствува от ярко изразено отношение. Тук извънредно голяма роля играе, както се вижда от приведения откъс, образната мисъл на писателя. За близки до сърцето му идеи Херцен намира чудно красноречиви, точни и богати на нюанси образи.

Пред българските революционни дейци от 70-те години на XIX в. са стояли твърде конкретни и неотложни задачи на националноосвободителната борба, за да развиват у себе си склонност към умувания, анализи, подробно изложение на безбройните „за" и „против" около значителни обществено-политически и морално-етически проблеми на времето. Повелята на епохата у нас е „действие!" и тя слага мощен отпечатък върху обществено-политическата мисъл и върху литературата на последното десетилетие от Българското възраждане. Но специално Ботев, а до известна степен (с по-други форми на израз) и Каравелов не остават чужди на тази склонност към анализи и разсъждения („вечное раздумье" и „почти лихорадочное рефлектерство" по характеристиката на Херцен, дадена при обрисовката на един от героите в „Записки одного молодого человека" — образа на странника, в който писателят улавя през увеличително стъкло характерни черти на руския интелигент от времето), особено подчертана в епохи на идейни търсения.

У Ботев уважението към логиката и склонността към логически издържаната аргументация е твърде подчертана. Тя намира израз в постройката на статиите му, в композиционната структура на фейлетоните и очерците му и в развитието на художествената идея в стиховете му. Силата на логически закалената мисъл е основата, върху която се гради въздействието на Ботевото слово, включително и художественото му творчество.

В статиите на Ботев развитието на теоретическата аргументация върви по пътя на пряко утвърждаващи идеята факти и съображения. В статиите на Херцен много често изводът е направен чрез преодоляване на възможните контрадоводи. Ботев е по-скъп на думи и по-целенасочен в сравнение с Херцен, неговият поглед върху нещата е по-ограничен, затова пък становището му е кристално ясно и непоклатимо. Това е обяснимо. У Ботев имаме революционна проповед в навечерието на революцията, у Херцен — подготовка на умовете за бъдещата революционна буря

Каравелов е по-близък до Херцен със склонността си към по-широко, епично виждане, виждане на мъчителните противоречия в живота. Но рязко го отделя стремежът му да натрапва — съзнателно и несъзнателно, като идеолог и художник — да налага на читателя своите изводи. Ботев е по-тесногръд, по-праволинеен от Каравелов, но е по-близък до Херцен по чув-

[1] Член на революционния съд през 1848 г.

ството на уважение към свободата на човешкия ум сам да избере път. Не бива да смесваме тази собственост на творческия му метод с непримиримите, често пъти не съвсем справедливи преценки за обществени и литературни явления, направени от позициите на непосредствените нужди на революционната борба. Ботевата публицистична хроника и Ботевата сатира заедно със своето революционно сектантство са изградени върху едно ново отношение между автор и читател. Отношението писател—публика отделя Ботев не само от Каравелов, но от цялата ни възрожденска литература, и го приближава до самочувствието и самосъзнанието на писателя от по-ново време, представител на което е и Херцен.

Срещу едно по-богато на нюанси преживяване у Херцен у Ботев е налице по-голяма кондензираност на чувството. Ботев е лирик, такъв остава и в публицистиката си. Не случайно поетът-революционер предпочита малките публицистични форми. Всичките му уводни статии от „Знаме", статиите от в. „Дума на българските емигранти" са кратки, предълно сбити, излята на един дъх сплав от мисъл и чувство. А върховете на Херценовото публицистично творчество отговарят на големите белетристични жанрове и най-характерните между изразните му средства са свързани с един по начало епически строй на творческата мисъл.

Много характерна за Херцен е склонността към портретно описание. Историческата личност, политическото лице, човекът на науката и изкуството или обобщен образ на съвременника — множество портрети и скици пъстрят статиите му и по-големите му публицистични творби; те носят съдържанието, духа и колорита на епохата. Едно изследване на портретното описание у Херцен би показало голямо разнообразие при конкретния подход на автора, в широка амплитуда. От образен израз на политическа оценка на конкретно поведение (за действията на Ламартин като член на временното революционно правителство през 1848 г.: „Ламартин-диктаторът обикна републиката, народа, — той от тази висота искаше да се наслаждава на целия свят, съчувствуваше на гладния работник, обичаше разкоша на богатия, имаше сълза за Орлеанската херцогиня, рицарско великодушие към политическите врагове; само на едно не можеше да съчувствува — на революцията, той смяташе, че тя не е необходима след провъзгласяването на републиката! И този човек стоеше начело на възникващата демокрация, съсредоточавайки чрез мекотата на душата си два бурни потока, отстъпвайки на двата и обезсилвайки единия и другия.") до портретуване, което съперничи на белетристиката по живост и живописност на конкретното описание и обобщението, което носи това конкретно описание (образът на Пий IX или епизодичните образи на обитателите на неаполитанското „дъно" в книгата „Писма от Франция и Италия"). Портрети и бегли скици се срещат и в статиите в „Колокол" и често пъти са средство, чрез което се разкрива публицистичната идея.

В Ботевите статии по правило няма личности и портретът не е характерен похват за неговия публицистичен стил. Ботев се старае да улавя закономерностите в процесите, а не в отделната личност. Личността у нас по това време все още не е могла да бъде възприемана като фокус на тенденциите на времето, за да стане повод за създаване на подобен стилов похват в нашата публицистика. В Ботевата статия „Петрушан", писана по случай три години от гибелта на Хаджи Димитровата чета, не

изпъква образът на войводата въпреки преклонението на писателя пред подвига му, намерило израз в самата статия, а се подчертава героизмът на цялата чета, изпъква събитието и неговият обществено-политически смисъл. В „Примери от турско правосъдие“ Ботев замисля чрез съдбата на Добри войвода да очертае образа на хайдутина-бунтовник, но за отбелязване е, че свързва разказа за Добри с едно по-свободно отношение към действителния факт, съзнателно се насочва към определена художествено-публицистична форма, която отделя това произведение от статиите в „Дума“. Също не случайно така характерната за „Колокол“ публицистична форма писмо-обръщение към конкретно лице или към съвременника изобщо („Писмо до Гарибалди“, „Писмо до Император Александър II“) у Ботев липсва, при все че и на него е присъщ тонът на лична изповед, на искрен и непосреден разговор с читателя (среща се като фейлетонен похват — „Послание от небето“!).

Интересно за наблюдение е как Херцен постига обобщение, как изпълва с обществен смисъл образи на политически лица и описания на събития, как неговите живи скици се превръщат във философия на живота и на човешките отношения. В обрисовката на действия или черти на конкретно лице писателят внася мисъл, изведена от много по-широки наблюдения и разсъждения върху живота, и затова неговата бегла публицистична скица се превръща в образ, носещ обобщение, откриващ една истина за света: „Появи се старец. Неговата физиономия, неговата реч, движенията му аз никога няма да забравя. Това е типична личност. Найнапред той бе доста чисто облечен като италиански моряк; нисък, плещест, с малки, светкащи вълчи очи, той като че гледаше и не гледаше, говореше малко и наблюдаваше всичко, което ставаше. По неговия недоверчив, разучаващ поглед, по бездната от бръчки на челото и бузите, по обмислеността, с която говореше, по огъня, който понякога пропускаха очите му, — можеше да се отгатне колко страсти са кипели тук и колко борба, постоянна борба с обществото, е изнесъл — отчаяна борба за къшей хляб, за покрив.“[1]

Осезаемо жива конкретност, носеща колорита и аромата на индивидуалното, и същевременно обобщение, осмисляне, извеждане до големи, принципни въпроси на човешкия живот и поведение — върху равновесието на тези две начала се гради особеният характер на Херценовия публицистичен стил. Един път това равновесие се получава, като се внася по-широко съдържание в конкретния действителен факт (приведеният пример); друг път се постига, като писателят извлича същественото, обществено-политическия смисъл на явлението чрез конкретната нагледност на образа: „Никой не би могъл да представи по-добре френската партия на порядъка от Тиер — шегобиец, побелял gamin, закачка, празен дърдорко, либерал, покрит с лионска кръв, свободомислец, продиктувал септемврийските закони. Самата външност на Тиер, недорасло старче, с кръгло коремче върху тънички крачка, с външност на дворцов шут, Фигаро, типично изразява буржоазна Франция.“[2] При всички случаи образът е нужен на Херцен, за да разсъждава за действителността, а не за да създава нова, илюзорна действителност, чрез която да открива истини за живота.

[1] А. И. Герцен, Писма от Франция и Италия, Собрание сочинений в 30 томах, т. V, стр. 119.

[2] Пак там, стр. 194.

Очевидно на Ботев е допаднала много Херценовата находчивост и остроумие, умението му да изтръгва смисъл при описанието на действителните събития и лица. Тъкмо художествено-публицистичният подход на Херцен е направил силно впечатление на младия Ботев, наред с проповядваните социални идеи. Той е почувствувал как четката на художника става бойно оръжие в ръката на писателя публицист. И понеже е доловил и му е допаднал по вътрешно предразположение *принципът*, Ботев не се опитва да подражава, не пренася механично отделни Херценови похвати, а намира свои пътища.

Ботев разграничава художествено-публицистичния подход към дадена тема от публицистичната й разработка. Темата за робските страдания на българския народ е разработена в очерка „Примери от турско правосъдие" и в статията „Народът. Вчера, днес и утре" по различен начин. В очерка Ботев прибягва до използуване на типично белетристични похвати, докато в статиите от в. „Дума" използува само най-малката, най-универсалната образна единица — словесния образ. Разбира се, ограничавайки сферата на художествените похвати, той рискува да загуби от непосредното въздействие, от емоционалната наситеност на творбата. Но такова нещо не се получава. Напротив, Ботевите статии от в. „Дума" не отстъпват по сила на въздействието на най-хубавите публицистични откъси от Херценовия „Колокол", оставайки изградени по различен начин.

За разлика от „Примери от турско правосъдие", където Ботев разкри за първи път данни на увлекателен разказвач, в статиите му, особено тези от в. „Дума", се прояви осезателно поетът Ботев. В статиите „Наместо програма" или „Народът. Вчера, днес и утре" има вътрешна мелодия, движение на чувството, отразено в особени промени на интонацията. В „Народът" емоционалният поток е така ярко изразен чрез строежа на фразата, както чрез ритъма например в стихотворението „Борба" или „До моето първо либе". Тук също можем да говорим за мелодия, за преливане на емоционалното напрежение и за разположение на възловите му пунктове, за градация. Въздействува не само красотата на идеята, строгата логичност, страстното отношение, но и този особен синтактичен строй, който дава път на мисълта, заредена с енергията на чувството, помага й да се лее неспирно и устремно. Интонационното движение е характерно и за статиите във в. „Знаме". Само че в тях въздействието се търси предимно чрез логическо-фактическата аргументация. Във връзка с този стремеж интонационният поток се определя от логически обособените единици — фразата или по-голям период, състоящ се от няколко фрази, и е в услуга на строго логическото разгръщане на мисълта. Липсва онази мощна емоционална вълна, придружаваща развитието на темата, така характерна за статиите в „Дума", сродна с емоционалния поток в стиховете на Ботев. Затова в „Знаме" на вниманието се налага не толкова вътрешният ритъм на цялостната постройка на творбата, а друга страна на Ботевия публицистичен стил — наситеността му с понятия-образи, с идеи-образи, с емоции-образи; изградени различно, с различни функции, но с една крайна цел — да приближат идеята до сърцето на читателя. Без да използува богатство на образната палитра, каквото наблюдаваме при Херцен, Ботев проявява верен усет да избере художествено средство, което най-добре да съответствува на характера на неговите публицистични творби. Основното му средство

е словесният образ, който той използува с майсторство, достойно за неговия руски учител.

Добре намерен епитет или сравнение, сполучлива метафора или умело използуван афоризъм придават нагледна конкретност на мисълта, доближават я до читателя, засягайки живи струни в душата му: „Нашите слепородженни оптимисти искат да ни уверят, че екзархията е начало на нашето освобождение, че тя ще да извади народа ни от тинята на робството и на невежеството, че тя ще да прибере под своите ощипани крила отдалечените части на народа и ще да огради своето стадо от всяка една чужда и вредителна за неговото единство пропаганда и ще да положи основният камък на неговото бъдеще щастие и благоденствие; но ние, които имаме твърде малко вяра в калимавката, т. е. които са не надеем за млеко от козлите и които нямаме особена любов към всемирните паразити на човечеството, не можеме да видиме онова, което не съществува и не можем да предположиме това, което и самата история опровергава."[1]

Понякога образът влиза в любимите и най-разнообразни Ботеви синтактични фигури, за да запали чувството, след като вече мисълта е намерила точния и ясен израз: „Всеки разумен и честен човек, който не може да гледа равнодушно на страданията на брата си, който има в главата си достатъчно количество здрава мисъл и на когото в мозъка и в сърцето не пъпли кръвта на присмикающите са — той са би погрижил да облекчи тие безчовечни страдания . . ."[2]

Често образът в Ботевите статии не е илюстрация на мисълта, а самостоен и равностоен с логическата формулировка носител на тази мисъл: „Една от най-главните причини за неуспеха на нашите вестници, особено на тия що са се издавали и издават отсам Дунава, е и тая, дето между програмата и съдържанието на всеки почти вестник, между обещанията и изпълненията на редакторите, почти всякога е имало такава разлика, каквато има между мохамеданския рай и християнската мъка. Нашите редактори в програмите си обещавали са златни гори на читателите си, но тутакси след тези обещания, след тези сладки и медени, вестникът им замязва на голо поле без цел, без характер, на кое на място обещаните гори читателят вижда някакви си тръни, случайно накичени с безцветни дрипи от разни материи, приготвени за дреха на оголелия народ. И робът, който чака да му покажат враговете на неговото нравствено и политическо освобождение, да види помощ във вековната си инстинктивна борба срещу тях, вижда само пилинките в очите си увеличени в куб и квадрат, а горите що тежат на плещите му и възпират дишането му, означени с едни само точици."[3]

От стремежа към обобщеност и синтетичност на израза вместо суха логическа формулировка се ражда образ. Мисълта, без да губи своята яснота и точност, придобива допълнителни нюанси, спечелва от онова богатство на художествения образ, което не може ни да се отмери, ни да се изчерпи. Тъкмо тази особеност на публицистичната проповед на Ботев, смятаме, е най-съществената допирна точка с публицистичния раз-

---

[1] В. „Знаме", бр. 7 от 26 януари 1875 г., стр. 1.
[2] Пак там.
[3] Наместо програма, в. Дума на българските емигранти, бр. 1 от юни 1871 г., стр. 1.

каз на Херцен. И доколкото това е особеност, свързана със структура на творческото мислене, дотолкова въздействието на Херцен върху Ботев не може да се обяснява с външно заимствуване на известни похвати, въпреки привидната външна близост:

„. . . да повдигнем въпроса на нравствено-политическата свобода и да се откликнем на страждущия народ, който зад рясата и калимавката посяга връх чалмата на босфорския балван и гледа да ритне и едното и другото (Ботев, „Наместо програма“).

„Либералите — тези протестанти в политиката — на свой ред са по-страшни от консерваторите, те зад промяната на хартията и конституцията, бледнеейки, съзряха призрака на социализма и се уплашиха“ (Херцен, Предговорът към „Писма от Франция и Италия“).

Или любимите и на двамата писатели образни конструкции, изградени върху неочаквано уловения контраст:

„Новите герои с безстрашната последователност на немските философи и италианските бандити . . .“ (Херцен, „Писма от Франция и Италия“).

„Разбира се, че всичкото това учение не беше нищо друго, освен смела дуалистическа безсмислица . . .“ (Ботев, Уводната статия в бр. 1 на в. „Знаме“).

Тези бегли откъслечни наблюдения върху публицистичния стил на Христо Ботев във връзка с близостта му до Херценовото публицистично творчество, смятаме, показват, че освен заимствуванията има и друга страна на въпроса Ботев и Херцен, която е необходимо да бъде изследвана, за да се очертае по справедливост мястото, което Ботев заема — място на един оригинален писател от идейно-творческата школа на Херцен — Чернишевски.

ФОЛКЛОРЪТ И ХУДОЖЕСТВЕНОТО ТВОРЧЕСТВО НА ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ

Дочо Леков

Българското народно творчество е свързано с всички етапи от развитието на нашата литература — от първите й плахи стъпки до социалистическо-реалистическия й подем. Неговото значение за формирането и утвърждаването на националната ни култура се чувствува особено определено през Възраждането. Не случайно едни от най-изтъкнатите писатели и общественици — Славейков, Раковски, Каравелов — са пламенни популяризатори на фолклора. Някои факти от възрожденския периодичен печат показват ролята на народното творчество в нашия културен и политически живот. Докато на страниците на „Свобода“ и „Македония“ например се води борба за създаването на литература, свързана със свободолюбивия дух на епохата и с идейно-художествените ценности на фолклора, реакционният в. „Турция“ се стреми да отклони вниманието на писателите от съвременността, като ги съветва да се обърнат изцяло към древната история и религиозното народно творчество. „Ние имаме за литературата си — пише редакцията — една неизчерпима основа на богатствата в древната си история и *в старите наши народни и религиозни легенди; но тази основа не се е употребявала още полезно*“[1] (к. м. — Д. Л.).

Връзките на възрожденските книжовници с фолклора се изразяват в различни форми и водят до различни творчески резултати в зависимост от техния талант, култура и мироглед. По един начин например се отнася към народната песен Найден Геров в поемата си „Стоян и Рада“, по друг Ботев в „Хаджи Димитър“, „Елегия“, „Хайдути“.

Каравелов работи във всички области на художественото творчество, проявава съзнателен стремеж към преосмислянето на фолклорните ценности като литературен критик и писател. Разностранното му книжовно наследство отразява някои от специфичните особености на взаимодействието между народното творчество и литературата.

*

Някак странно от страниците на в. „Назависимост“ прозвучават през 1873 г. думите на Каравелов. „Ние можеме да наречеме българска литература само българските песни, които са събрани и напечатани от братя

[1] Турция, год. V, бр. 37, 1869.

Миладинови, от г. Верковича и от г. Чолакова."[1] В нашата литература вече са се утвърдили Чинтулов и Раковски, Славейков и Друмев. Каравелов не се отнася с пренебрежение към писателското им дело. Той има обаче висок критерий за стойността на художествената творба, чийто класически образец вижда в народните песни и приказки, в преданията и пословиците. Затова придава толкова голямо значение и на сборниците на Миладинови, Верковић и Чолаков. Наистина оценката на Каравелов, разгледана извън контекста на литературно-критическите му статии, изглежда едностранчива, но тя има за цел не да отрече първите прояви на новобългарската литература, а да насочи книжовниците към образците на народното поетическо творчество. От това, как писателят се отнася към фолклора, как възприема и пресъздава бита и психологията на народа, зависи до голяма степен и отношението на Каравелов към него. Само с това можем да си обясним обстоятелството, че редакторът на „Свобода" цени високо белетристиката на френския писател Едуард Лабуле. „Лабуле говори, че народните предания са за него по-драгоценни и по-поучителни от всичката наша синигерска поезия и от всичката учена обачетовска философия."[2]

В Русия Каравелов се насочва към руската революционно-демократична фолклористика, изпитва влиянието на Гогол, Марко Вовчок, Некрасов, Успенски. Той е покорен от силата на художественото им майсторство, близко и сродно с поетиката на фолклора. Фолкористът става пръв „съветник" на писателя. Когато отива в Сърбия, Каравелов вече има опит като белетрист и литературен критик. Затова се ориентирва твърде скоро в културния живот на страната. В няколко последователни броя на в. „Србија" (бр. 51—52, 1867; бр. 1—6, 14—17, 1868) излиза обстойната му статия-преглед „Српска књижевност". В нея са поставени въпроси от философски, педагогически и литературен характер. Авторът говори за превратa в историческата наука, за ролята на сръбската литература в живота на сърбите. На Каравелов прави впечатление обаче слабата заинтересованост на народа към произведенията на сръбските писатели. Те не могат да привлекат вниманието на читателя, защото са безсъдържателни, с малка художествена стойност. Затова народът „је певао своје народне песме, које су много поjетичније, много природније, него ли измајсторисане оде, химне и дитирамбе". Литературният критик съветва сръбските писатели да се поучат от традициите на народното творчество, без да се поддават на механично подражателство, което е обезличило книжовници като М. Шапчанин. Каравелов поощрява всеки опит в създаването на народностно оригинална литература — затова, когато излиза произведението на М. Т. Янкович „Српски цар Стјепане или смрт Душанова", той бърза да поздрави автора от страниците на в. „Застава" (бр. 36, 1868). Взискателният критик, който преди една година не виждаше в сръбската литература нито една творба, която да събуди надежди за обновление, сега подчертава, че още не е чел „оваке српске књиге, као што је „Српски цар Стјепане". Само произведение, близко до народните традиции и език, е могло да получи такава оценка от един строг, но справедлив ценител на изкуството.

---

[1] Независимост, год. III, бр. 28, 1873.
[2] Свобода, год. II, бр. 51, 1872 — Книжевност.

Проблема за връзката на литературата с фолклора Каравелов разглежда в няколко свои публикации, но аргументира обстойно в статията си „Книжевност“[1]. За да бъде поезията истинска, разсъждава той, тя трябва да описва нравите и обичаите на народа. Поетът може да отрази пълноценно живота само тогава, когато го познава, когато е успял да проникне в трепета и вълненията на народната душа. А тя живее в колективното поетическо творчество. От фолклора обаче писателят трябва да взема преди всичко такива мотиви, които осветляват актуални съвременни проблеми. Затова, независимо че във в. „Застава“ Каравелов дава висока оценка на произведението на Янкович „Српски цар Стјепане или смрт Душанова“, в „Матица“ той многозначително отбелязва: „Г. Јанковић врло добро познаје народне песме, живот и обичаје народне, и он би веома добро учинио кад би прегао да напише приповетку оваким истим језиком, истим размером, и истим народним говором, у којој не би био садржај цар Стјепан, ни Душан, ни оно, што је преживило свој век, већ горуће питање сувременног живота.“ Каравелов—фолкористът остава верен на Каравелов—литературния критик — той подчинява тематичното и художествено богатство на народното творчество на задачите на съвременността. Българският възрожденец е чужд на самоцелността и академизма, ръководи се от определени принципи, има обективен критерий. „Ако събираме нашите стари паметници и ако съставляваме из тях огледало на прошедшето — разяснява той, — то ние правиме това не за кефа на самодивите и не за хатъра на змейовете, а за любовта на истината, която ще да ни научи с какви средства трябва да унищожиме грубите суеверия, които са играли такива важни роли в живота на нашите прадеди и които и до днеска още имат свои последователи.“[2] Възгледите на Каравелов — литературния критик — за народното творчество доизясняват някои моменти от неговата белетристика и поезия.

*

В своето непубликувано изследване „Седянка“ („Посиделки“) Каравелов изказва оригинална мисъл, която осъществява по интересен начин в писателската си практика: „Трудно уверить болгарина в том, что песня, сказка или народное предание не верно. От скорее согласится, что целый мир ошибается, но только не его предки, которые его уверяли, что предание свято и безгрешно.“[3] Възрожденските писатели са се съобразявали с тази особеност в мирогледа на читателя. Те са се насочвали към фолклора не само от идейно-художествени подбуди, но и за да утвърдят достоверността на образите и сюжета в своите творби.

В Русия Каравелов пише „Дончо“, „Българи от старо време“, „Слава“, „Неда“ и други разкази и повести, в които използува специфични моменти и елементи от фолклора. Творческата история на повестта „Дончо“ започва в Копривщица, където Каравелов слуша предания и песни за Детелин и Дончо Ватаха, за хайдушките им подвизи. В съзнанието му се оформят образи, които заживяват и по страниците на повестта.

---

[1] Матица, год. III, бр. 13—17, 1868.
[2] Знание, год. I, бр. 15, 1875 — Български народни песни.
[3] Из архива на Любен Каравелов, София, 1964, стр. 427.

Етнограф и творец, добре запознат с народния бит и психология, Каравелов проявява голяма вещина като битописател. Затова и до днес вълнува повестта му „Българи от старо време“. С какъв усет са описани проявите на народностно самосъзнание в обичаите, нравите и мирогледа! В едни случаи писателят утвърждава, в други критикува и отрича. Но утвърждаването и отрицанието се налагат от художествената идея на творбата.

Копривщенските свахи са в тревога — предстои годежът на Павлин с Лила. Те трябва да вземат „участие“ в подготовката му. Неизживените суеверия все още безпокоят и плашат — и тръгва мълвата за дружбата на хаджи Генчо с нечистите духове. Смутът завладява душите. Пред него прекланя глава и свободолюбивият в известна степен дядо Либен. В понататъшното разгръщане на сюжета се разкриват важни моменти от живота на героите, техният мироглед и характер. В глава пета на повестта става щастливият годеж на Павлин с Лила. Читателят обаче е в очакване, защото той чувствува, че чрез подробното описание на народните суеверия в предходната глава писателят иска да сподели нещо неказано или недоизказано.

Изпитал силното влияние на руската революционно-демократична фолклористика, Каравелов критикува и отхвърля консервативните черти в народния бит. Неговото отношение към „магьосника“ Янаки прозира още в първите думи, с които го „атестира“ пред читателя: „В селото ни живееше един мършав, костелив и жълт билярин, който — както всеки янелия — *се завземаше да направи всичко, а не правеше нищо*“[1] (к. м. — Д. Л.). Сюжетът на разказа потвърждава тезиса на автора.

Ироничният подход на Каравелов към народните суеверия се проявява по различен начин. В известни случаи той остава „неутрален“ и дава възможност на читателя да стигне сам до изводите, които му внушава като художник.

На Танчо Галина („На чужд гроб без сълзи плачат“) предстои пътешествие. По стар народен обичай той е събрал гости, сложил е трапеза. Разменят се китки, извършват се „тайнства“. Гостите очакват с нетърпение да видят с кой крак неговият кон ще прекрачи прага. „Конят тръгнал, прекрачил прага с десния крак и всички останали доволни“ (т. I, стр. 282). Добра слука! Но веднага развръзката на разказа влиза в противоречие с народното вярване — Танчо е арестуван и хвърлен в затвора, дъщеря му е отнета от Халил ага.

Каравелов отрича консерватизма в бита, но уважава мъдростта и самобитността на народа, съхранена в неговите нрави и обичаи. Педантичното описание на годежа на Павлин и Лила или на коледните обичаи в „Неда“ е продиктувано от мисълта на автора, че народ, който е запазил в робство своите обичаи, ще се възроди отново. Трета глава на „Неда“ има за мото куплет от стихотворение на Чинтулов:

И тъй ний много претърпяхме,
иска ли още да търпим,
да бъдем пак, каквито бяхме,
ил всички да се изтребим.

---

[1] Л. Каравелов, Избрани произведения, т. II, София, 1954, стр. 125. Всички цитати са по това издание.

След него, също като мото, е посочена и черногорската пословица: „Боље е земљу продати, него јој обичај изгубити“. Веднага се чувствува как писателят свързва народния бит с характера на националноревюционната борба. Независимо че тази глава от разказа е посветена изцяло на коледните обреди, тя не се отклонява от основната идея на произведението, а я потвърждава по друг начин, чрез други средства. Затова във втората редакция на творбата писателят прави и следното публицистично допълнение: „В България Бъдни вечер има за нас някаква си нравствена топлота. Аз зная, че мнозина от нашите реформатори, попове, калугери и високоучени глупци щат да се позасмеят и щат да рекат, че е голяма глупост да обичаме и да се радваме на глупавите народни обичаи, които нямат нищо разумно. Нека се смеят! *Ако да не би били тия обреди и тия глупави обичаи, то гърците отдавна би ни огърчили. Свещени са народните обичаи!* Тъй е то!“ (к. м. — Д. Л., т. I, стр. 191).

Отличното познаване на народното творчество от страна на Каравелов му помага да обоснове идейно и художествено много свои концепции. Той се позовава и на древни предания и легенди, и на народни творби, свързани с по-близки събития и лица. В повечето случаи обаче Каравелов се насочва към такива фолклорни произведения, които му дават възможност да ги свърже с актуални съвременни проблеми. Някои документи от архива на писателя разкриват любопитни страни от работата му в това отношение. В ръкописа „Богатыри“[1] например, като проследява развитието на героичния образ в народната песен от древни времена до негови дни, той посочва, че борците за политическа и социална свобода са продължители на революционните традиции от миналото. До образите на хайдутите в „Дончо“, „Войвода“ и в други свои произведения Каравелов достига по линията на тази художествена актуализация. В тях липсва митологическата определеност в постъпките и съдбата, героизацията в поведението и характера.

Каравелов чете с жив интерес народните произведения, води си подробни бележки, които след това използува като фолклорист и писател. В ръкописа „Турецкое иго в Болгарии“[2] например той скицира всички по-важни моменти от робската действителност, намерили отражение в народното творчество, в „Быт болгар“[3] лаконично отбелязва: „Рабство (184). Турки (199)... Как болгарки понимают турецкую веру (318)“ и т. н. Личните впечатления от порядките в България, контактът с българската емиграция и фолклорът дават богат материал и идеи на българския писател.

Прави впечатление честото позоваване на писателя на народни песни, пословици и поговорки, което се утвърждава и като похват в творчеството му. Чрез него Каравелов подсилва мрачната картина на робството, конкретизира и доизяснява някои свои концепции. „Цитатът“ помага на писателя в идейното и художествено изграждане на образа. В „Мъченик“ само с няколко щрихи Каравелов въвежда един интересен герой в произведението си — Николица Табачката. В спомените на своя син тя живее преди всичко чрез „народната песен“:

---

[1] Из архива на Любен Каравелов, стр. 482—484.
[2] Пак там, стр. 590.
[3] Пак там, стр. 587.

Провикна се Стоян
от Стара планина:
„Бре млади момчета,
юнак българчета!
Не ви ли е жално
за вашите майки,
за старите бащи,
за милите братя,
за драги сестрици,
за дребните деца?
Я ги погледнете
как сълзи проливат,
как золуми търпят,
как синджири носят,
как тежко проклинат
майчино си мляко.
Хайде да въстанем
с пушка бойлийка,
па да изсечеме,
що ни, братец, мъчи:
турци, еничери,
гърци пезевенци,
черни калугери,
наши чорбаджии.

— Добра е тая песен — казваше баща ми.

— Добра е, ала вие трябва да я слушате и да направите това, щото ви моли „Стоян добър юнак“ от Стара планина — казваше майка ми“ (т. I, стр. 225—226).

В разказа Каравелов постъпва по своеобразен начин. На него му е необходима песен, насочена против политическото, духовното и социалното робство. Народното творчество не може да му помогне в конкретния случай. Затова писателят става и „народен певец“ — създава песен, за да утвърди своите идейни концепции. По подобен начин Каравелов постъпва и в други свои разкази и повести. В едни случаи „народните песни“ са негово дело от начало до край, в други само „поправя“ известни места от текста. Влиза ли в противоречие обаче Каравелов-писателя с Каравелов-фолклориста?

Каравелов става „народен певец“ и „редактор“ в зависимост от конкретни творчески съображения. След като създава или видоизменя някоя народна песен обаче, той не я отпечатва и популяризира в периодичните си издания като проява на народния поетически талант. Затова не може да бъде обвиняван, че се отклонява от теоретическите си позиции в областта на фолклора, че проявява непоследователност. В случая става въпрос за оригинален творчески похват — да се узаконят предварително някои лични възгледи за колективни, за да се постигне по-голяма творческа убедителност.

Определено място в белетристиката на Каравелов заемат пословиците и поговорките. В един от своите фейлетони — „Знаеш ли ти кои сме?“ — писателят отбелязва: „Народните пословици могат да се вземат за математически истини.“ Чрез синтетизма и лаконизма на пословиците Каравелов потвърждава някои моменти от сюжета, типизира отделния случай, като се позовава на подходящи „математически истини“.

Народните сентенции в творчеството на Каравелов са с разнообразна тематика. Някои от тях са свързани с народния бит, други — с важни обществени явления. Като се има пред вид, че в разказите и повестите на Каравелов се засягат принципни политически и социални въпроси, обяснима е склонността на писателя към пословици и поговорки, насочени против турци, фанариоти и чорбаджии. Мотото на глава първа от разказа „Неда“ „С турчин достлук не бива“ изнася на преден план идеята на произведението. Народната пословица „Който помирише гръцките владици, нему носът окапва“ в „Мъченик“ потвърждава актуалността на сюжета. Може би някои от използуваните пословици и поговорки са оригинално дело на Каравелов. Подобно предположение обаче трудно би могло да се докаже поради многообразието на постоянно създаващите се народни

сентенции. Но независимо от това, дали тези пословици имат колективен или личен характер, техните творчески функции в белетристиката на Каравелов не могат да се поставят под съмнение.

*

Каравелов се утвърждава като писател преди всичко с белетристиката си. Неговите съвременници обаче са посрещали стихотворенията му с не по-малък интерес от разказите и повестите му. Те са ги преписвали, учили са ги наизуст. Много от тях се запяват и като народни песни. Каравеловият съвременник Илия С. Бобчев си спомня: „Момите от своя страна често пееха по седенките Любеновата песен „Не раждай ме, мамо, бяла, черноока"... Никола Чирковски, бивши писар на брата ми, от своя страна често ми припомняше с физхармониката в ръка Л. Каравеловата „Пролет дойде и пиленце по Балкана пее", която по-късно стана и войнишка песен."[1]

За това, доколко Каравеловите стихотворения са близки до фолклора, поради което някои от тях се възприемат и като народни песни, говори следният пример. През 1869 г. Христо Мавридов издава сборниче с народни и любовни песни под заглавие „Цигулка"[2]. С екземпляр от книжката се снабдява хаджи Никола Стоянов, жител на Слатина. Революционните песни, към които били включени и някои от стихотворенията на Чинтулов, заинтересували силно неговия син Иван Хаджиниколов. Той започва да преписва от българския революционен периодичен печат песни и стихотворения, които след това пришива към останалата от баща му „Цигулка". По такъв начин съставя един нов сборник, в който влизат и някои от стихотворенията на Каравелов и Ботев, разпространени като народни песни. Между тях са „Защо си се навъсила, планино зелена", „Тръгнали са българи", „Съдбо моя, невернице", „Потъмняло е слънцето", „Тънки вежди, черни очи" и други стихотворения на Каравелов и „Хайдути" и „Хаджи Димитър" (озаглавено „В памет на Хаджи Димитра") на Ботев. Интересно е да се отбележи по какъв начин съставителят на новата песнопойка възприема в момента на преписването стихотворенията от революционния печат. Някои от тях, които нямат заглавия, той само номерира. Други обаче класифицира. Така над стихотворението „Ветре буйни, ветре хладни" отбелязва „Песен народна", над „Тънки вежди, черни очи" — „Любезна и бунтовна", над „Защо си се разплакала, моме черноока" — „Любовна и народна", над „Боже мили, дай и мене барем една радост" — „Народна песен", над „Кукурикни, мой ти петльо" — „Народна" и т. н.

Кои особености на Каравеловите стихотворения ги свързват с фолклора? В зависимост от субективните творчески намерения на Каравелов неговите стихотворения биха могли да се разделят на две групи. При едни от тях той не крие своето авторство. Други иска да популяризира като народни песни. Наистина авторството на Каравелов за някои народни песни в белетристиката му би могло да се докаже.[3] Трябва да се отбе-

[1] Мир, год. XXXV, бр. 8575, 1929.

[2] Цигулка с народни и любовни песни. Съставени и други събрани от Х. Мавридова. Болград, 1869.

[3] Вж. бележките на Ал. Бурмов и Ст. Божков към т. I от Съчинения на Любен Каравелов. Пълно събрание, София.

лежи обаче, че писателят познава стила и спецификата на народната песен, поради което в известни случаи прави опити да остане анонимен.

Според един от мотивите на фолклора от съкровените трепети на девойката се ражда и желанието ѝ да се превърне в птица. В народна песен от Ардинско се пее:

Мома седи под червен трендафил
и са моли желничко на бога:
„Дай ми, боже, крилца голобови,
дай ми, боже, очи соколови,
да си фръкна във росицка земя,
да си найда любе според мене,
да не пие вино и ракия,
да не пуши проклети цигари.[1]

Стихотворението на Каравелов „Молитва“ е изградено върху същия мотив:

Боже мили, моля ти се,
направи ме пиле
дай ми очи орелови,
соколови криле.
Помогни ми да подхвръкна
нагоре високо
и да спусна бистро око
надоле дълбоко.[2]

Но докато във фолклора чрез този мотив се предават интимни изживявания, при Каравелов той е в художествена зависимост от революционно-демократичните му разбирания. Иронията на писателя към общественото безразличие на някои негови съвременници, която се чувствува определено в разказите и статиите му, намира нова художествена форма. По същия начин Каравелов осмисля и други мотиви от народното творчество. В разказа „Мъченик“ Драганка пее:

Черни очи, бяло лице,
защо сте родени?
Кой ще вазе да целуне,
кой ще да ви милва?
Дали *турчин друга вяра*,
стари кеседжия;
или *гърче неверниче*,
кое душа няма;
или *българин свищовец —*
корави скъперник;
за пет пари халва купи,
за десет самунче,
па се хвали пред хората:
„Богато живея“ (к. м. — Д. Л.)

И досега в с. Левчево, Смолянско, се пее песента:

Лице, лице, бяло лице,
кой ще тебе да залюби,
дали юнак или дувец,
дали в село или в друго,
дуде в село, не ще в друго,
дорде юнак, не ще дувец.
Че превари чорна земя.

[1] Данните за разпространението на Каравеловите стихотворения като народни песни са взети от подготвените за печат сборници от Института за музика при БАН — „Български народни песни от Родопите“. Съставители Н. Кауфман, Т. Тодоров; „Български градски песни“. Съставител Н. Кауфман.

[2] Знание, год. II, бр. 15, 1876.

Каравелов заимствува мотива от фолклора, но му придава социално политическо съдържание, което не е характерно за народната песен. По такъв начин той се разграничава идейно от народния певец.

Първи учители на поета Каравелов са народната песен и Тарас Шевченко. Още преди да замине за Русия, той е пленен от задушевността и силата на фолклора. Затова Шевченковата поезия е за него щастливо творческо откритие. Тя го увлича и покорява с естествената си близост до народното творчество, с дълбокия си хуманизъм.

Прави впечатление еднообразната метрика на голяма част от стихотворенията на Каравелов, която налага и мелодичната еднотипност на тези от тях, които се пеят като народни песни. Те са изградени върху кръстосаното редуване на четиристъпен с тристъпен хорей.

Пролет дойде и пиленце
по Балкана пее,
зеленее се тревица,
слива се белее.

Тази метрическа система е характерна само за някои български народни песни — тя не е специфична за нашия фолклор и в поезията на Каравелов се утвърждава чрез лириката на Шевченко. При украинския поет и народната песен тя се диктува от настроението, от неговата художествена реализация. В много от стихотворенията на Каравелов обаче тази метрическа система шаблонизира емоционалната атмосфера, уеднаквява нюансите в обществените и интимните изживявания на лирическия герой.

Като поет Каравелов използува много от художествените особености на фолклора, богатството на народната лексика. Наистина ограничените поетически възможности не му позволяват да създаде творби от рода на Ботевите „Елегия“, „Борба“ или „Моята молитва“. Но и няколкото стихотворения, които народът запява като свои песни, са признание за скромните му усилия в областта на поезията. Още първият куплет на „Хубава си, моя горо“ например буди спомени, завладява. Тук вече се откроява творческата индивидуалност на автора. Даже римите, в които често прозират шаблонът и нагласата, в случая са оригинални, естествени — защото авторът е подбрал такива народни думи, всяка от които има своя художествена прелест: младост — жалост; жалее — изтлее; остави — заборави; прохлада — пада и т. н. Антитезата, с която започва стихотворението, не е подчертана, както в много народни песни, чрез многократността на повторението. Но тя, макар и да е само загатната, определя основния тон на творбата.

Безкористният ценител на изкуството е народът. Той утвърждава или отхвърля не от тщеславие или снобизъм, а чрез верния си усет за прекрасното и съдържателното в живота. Най-хубавите стихотворения на Каравелов веднага се възприемат като народни песни. Те се предават от поколение на поколение, без да подозира някой от многобройните им изпълнители, че техен автор е Любен Каравелов. Особено интересни са „пробите“, направени от научни сътрудници в Института за музика при БАН. Те показват, че стихотворението „Не раждай ме, мамо“ прониква като народна песен в Битоля, Севлиево; „Ти си щастлив, ти си богат“ — в Брацигово; „Я не плачи, я не тъжи“ — в Битоля, Бяла черква, Ловни дол — Севлиевско, Врачеш — Ботевградско, Видин и т. н. Дълъг е „марш-

рутът“ и на други „народни“ песни на Каравелов — „Пролет дойде и пиленце“, „Хубава си, моя горо“, „Съдбо моя, невернице“.

Някои Каравелови стихотворения се изпълняват като народни песни без промени. Такива са „Пролет дойде и пиленце“, „Кирилу и Методию“, „Хубава си, моя горо“. При други известни стихове или куплети са пропущани или разместени: „Не раждай ме, мамо“, „Ти си щастлив, ти си богат“. Понякога народният певец шлифова някои стихове, „изправя“ неестествеността на фразата. Интересна е преработката на първите три куплета от стихотворението „Я не плачи, я не жалей“:

Оригинален текст	Преработка
Я не плачи, я не *жалей,* *планино зелена,* не грижи се, *но посрещни* сланата есенна.	Я не плачи, я не *тъжи,* *горо ле зелена,* не грижи се *да посрещнеш* сланата есенна.
И мойто е клето сърце *тежко* наранено, но след снега ще да бъде *пак* всичко зелено.	*Моето е* клето сърце *люто* наранено, но след снега ще да бъде всичкото зелено.
По тебе ще *пак да цъфтят* божур и лалета, *аази ще да намеря* по-храбри момчета.	*И* по тебе ще *да цъфнат* божури *й* лалета, *а пък ний ще се съберем* по-храбри момчета.

При „редактирането“ на оригиналния текст народният певец отстранява преди всичко онези думи и словосъчетания, които не са характерни за народната песен, и ги заменя с лексика и обрати, специфични за фолклора. Този процес показва своеобразната зависимост, която съществува между индивидуалното и колективното творчество. От една страна, Каравелов се учи от фолклора, но се стреми да го осмисли и подчини на своите концепции. Когато обаче стихотворението му тръгне между народа като народна песен, се започва обратният процес — индивидуалното се редуцира чрез колективното.

Подобна творческа история има и стихотворението „Учете се, мои птички“. А към „Васил Левски“ народният певец прибавя в началото само два стиха, за да насочи слушателя веднага към легендарното име на Апостола:

Провикна се Васил Левски
от черно бесило:
сбирайте се моми, булки...

В известни случаи народният певец взема само първите куплети от Каравеловите стихотворения, „редактира“ ги, вмъква свой текст. Той обаче се отклонява от идейните концепции на автора. Стихотворението „Съдбо моя, невернице“ е остра сатира срещу лъжепатриотизма на част от българската емиграция в Румъния. Народният певец, използувайки първите му няколко стиха, заменя обществения патос на творбата с носталгия по родния край. По такъв начин стихотворението на Каравелов става само повод за създаване на фолклорно произведение с ново съдържание, с нова емоционална атмосфера.

Оригинал	Преработка
Съдбо моя, невернице, *где си ме* довела? В чужда земя, *в чужда къща* *ти се ме въвела.* *Всичко чуждо около мен* *нищо нямам свое.* И слънцето, *кое грее,* и то не е мое.	Съдбо моя, невернице, *що ме тук доведе,* в чужда земя, *чужди хора,* за мен непознати. И слънцето, *дето грее,* и то не е мое, *и звездите, и месеца* *и те не са мои, съдбо,* *за мен непознати.* *Отдолу идат дор три старци,* *един не е моя, съдбо,* *един не е моя татко,* *за мен непознати.* *Отдолу идат дор три баби,* *една не е моя, съдбо,* *една не е мойта майка,* *за мен непозната.* *Моля ти се, невернице,* *назад повърни ме,* *за да видя стара майка,* *моя стари татко,* *моя стари татко, съдбо,* *и мойта невяста.*

В изъестни случаи народният певец нарушава ритмичната последователност на първите два куплета. Но в заключителната част на песента той постига истинско поетическо вдъхновение.

Стихотворенията на Каравелов не се отличават с оригиналност на формата, с емоционално многообразие. Те илюстрират обаче процеса на фолклоризацията на формиращата се българска литература.

*

Всестранното използуване на фолклора от страна на Каравелов определя в известна степен неговия стил, своеобразието на творческия му метод. Идейно-естетическият замисъл на писателя обуславя неговото отношение към народните песни и предания, към пословиците и поговорките.

Продан от „Войвода“ е представен в сантиментално-романтичен план. Идеализацията на народните обичаи отговаря на патриархалния мироглед на героя, който е затворен в семейно-интимното си всекидневие, живее с представите и суеверията на миналото, изпитва боязън пред трудностите на настоящето. Продан свенливо разкрива любовта си на Латинка, изпитва страх, когато тя му разказва съня си. Затова е напълно естествена и последната стъпка в живота му: „Продан клекнал на колене и рекъл: „Прости ме, аго!“ Но арнаутинът нямал милост“ (т. I, стр. 108). В очертаването на образа Каравелов не използува сюжетни моменти от фолклора. Стилно-художествените особености на народното творчество обаче му помагат да предаде сантиментално-примиренческата психика на хора от типа на Продан.

В „Дончо“ положителният герой е продължител на традициите от хайдушкия епос, но в неговия мироглед има и нещо ново, което го издига над обикновения хайдутин.

За Детелин Каравелов слуша предания още докато е в Копривщица.[1] Тях той възпроизвежда и в своята повест.

Детелин се бори под знамето на хайдут Велко за сръбската независимост, връща се в България и продължава да живее като хайдутин. Той увлича в хайдушкото движение и Дончо и прави от него борец-патриот.

Наистина Детелин е епизодично лице в Каравеловата повест. Двете редакции на произведението обаче илюстрират усилията на белетриста да приобщи героя от легендите към националноосвободителното движение. Особено интересни за продължителната работа на автора върху образа на хайдутина са двете редакции на писмото на Детелин до Дончо.

I редакция

„Сын мой Дончо! Заклинаю тебя и заказываю, чтоб ты слушался моей воли, а моя воля такова: если ты по моей смерти будешь выбран в атаманы, то да поможет тебе св. Илья избить многих из наших врагов; если же твоя рука подымется и ты дерзнешь убить болгарина или ограбить его, то да накажет тебя бог и виселица да будет тебе последным утешением. Стара планина ҂ᾱωλϕ година. Войвода Детелин.“

(Страницы из книги страданий болгарского племени, Москва, 1878, стр. 195)

II редакция

Сине мой и *брате мой Дончо! Утре аз, ща не ща, а трябва да умра; ала ще умра като юнак и като българин. Не ща аз да моля моите джелати да ме простят, защото аз не съм чифутин; не ща аз да плача, защото не съм бабичка; не ща аз да наведа надоле главата си, защото съм роден от юнашко коляно и юнак майка ме е родила. Не бери ти грижа за мене — аз зная как умират хората и как трябва да умре Детелин войвода. Аз моля бога само за едно, а то е — да останеш ти жив и здрав, защото ти щеш да отмъстиш за моята смърт, ти щеш да умиеш моята кръв и да осветиш моя образ. Ала, мой брате Дончо, да помниш ти моите думи, които сега искам да ти кажа.* Заклевам те, моля ти се и заповядам ти да изпълниш моята воля, а мойта воля е такава; ако ти после моята смърт *излезеш из тъмницата и станеш народен хайдутин*; ако момчетата някога те изберат да им бъдеш войвода *и да ги поведеш против нашите душмани, то господ и* св. Илия *да ти осветят пушката и сабята и* да ти помогнат да победиш нашите кръвопийци; а ако ти някога

[1] Вж. П. Теофилов, Копривщица. Пътеводител, София, 1962, стр. 28; П. Теофилов, Тодор Каблешков, София, стр. 13.

повдигнеш ръка и потегнеш саблята си, за да убиеш някой българин или пък поискаш да го обереш, то да те накаже бог и св. Архангел и бесило да ти бъде последната утеха. *Клетвата моя трябва да се изпълни, защото аз утре умирам, и умирам като мъченик, който умира за своя народ и отечество. Писаното във Филибешката тъмница,* 1839 година, *на Мала Богородица.* Войвода Детелин"

(Свобода, год. I, бр. 9—18, 1870)

Във втората редакция на повестта Детелин сам изяснява подбудите на своя бунт. Писателят осъвременява неговия мироглед и поведение и създава художествен образ, като има пред вид и конкретните исторически условия, и идейно-художествените особености на фолклора. Детелин е хайдутин, който е надживял тактиката на индивидуалното отмъщение и е осъзнал националния смисъл на борбата. Но той все още не разбира нейния социален характер — затова не конкретизира и крепителите на робския морал, както това прави по-късно Дончо. В конкретното изграждане на образа Каравелов „тръгва" от хайдушкия епос. Детелин е „роден от юнашко коляно и [от] юнак майка" (т. I, стр. 128), „той е сив сокол и юнак като Кралевити Марко" (стр. 123); „него знае цяла България". Детелин проявява необикновен героизъм, проявява екзалтираност в някои от постъпките си. Романтичният подход на Каравелов му дава възможност да представи естествено известни черти от мирогледа на героя, които го свързват с идеологията на старото хайдутство — склонност към действия, продиктувани от интимни съображения, суеверие и отживелици, чужди на голяма част от хайдутите през по-късния период. Не случайно причината за смъртта на Детелин е необмислената му постъпка около отвличането на неговата годеница Стана. В писмото си до Дончо първата му молба е: „да отмъстиш за *моята* смърт..., да омиеш *моята* кръв и да осветиш *моя* образ" (к. м. — Д. Л., стр. 128). Детелин вярва в могъщата сила на народа, но не е надживял и религиозния фатализъм. Последните му думи към Дончо са: „господ и св. Илия да ти осветят пушката и саблята"; ако убие или обере някой българин, да бъде наказан от „бог и св. Архангел" (стр. 128).

На Каравелов е необходима романтичната храброст на Детелин, волността на душата, силата на обичта и омразата. Но той трябва да ги подчини на своите революционно-демократични възгледи. Затова писателят конкретизира, използува някои черти от етичното поведение на героя от хайдушкия епос. Сближаването на Детелин с актуалните задачи на съвременността води до своеобразие в творческия метод на Каравелов. Изключителността на героя е в значителна степен ограничена, идеологията му е осъвременена. Така с някои свои особености той напуща границите на романтичното обобщение — образът продължава вътрешното си развитие, като се подчинява на закономерностите и на реализма. При Детелин това своеобразие не е осъществено последователно. То се проявява в по-определена форма при изграждането на централния образ на повестта — Дончо.

За Дончо Каравелов слуша предания и песни още в България. В едни от тях народът говори с мъка за хвърления в тъмницата хайдутин,[1] в други възпява изключителния му героизъм — той избива „тежка потеря“, изпратена от султана за неговото залавяне.[2] Данни за Дончо войвода има и в издадените през 1872 г. мемоари на Панайот Хитов „Моето пътуване по Стара планина и животоописанието на някои български стари и нови войводи“. Те се препокриват обаче с много факти от живота на Каравеловия литературен герой. Като редактор на мемоарите Каравелов се е отнесъл твърде свободно към предадения му от Хитов ръкопис. Наистина тази част от оригинала, в която се говори за Дончо, не е запазена и трудно бихме установили кои данни принадлежат на редактора и кои на автора. Дословно „пренесените“ пасажи от повестта в мемоарите обаче ни карат да допущаме фактическото обогатяване на текста от страна на Каравелов.

Прототипът от народното творчество се чувствува още в началото на повестта. Дончо е роден „от чиста българска кръв: хубавец, як, силен и здраво направен“ (стр. 119). За него „плаче цяла България“, защото е закрилник на поруганите и онеправданите. Дончо пази свято хайдушката клетва — не напада невинни хора, бие се мъжествено, спазва строго узаконения хайдушки морал. В някои негови постъпки обаче се чувствува необмислеността на решенията, които имат за цел ефекта, силното впечатление. Как бихме си обяснили иначе неуместното му предизвикателство към турците, което става причина не само за неговата смърт, но и за гибелта на цялата му дружина. Или свободното му разхождане из Копривщица, срещите му с официалната турска власт. Храбростта на Дончо е изключителна — тя го кара да „търси сеймени и низами навсякъде и щом зърне“ такива, да ги изтребва до един; да се излага винаги на опасности, да иронизира не само страхливите, но и тези, които търсят смисъла и мъдростта на неговите решения. Каравелов показва пълна близост с фолклора чрез изключителността на образа, чрез създаването на героични ситуации, характерни за народната песен. Борбата между Дончо и Назър ага например е предадена в стила на народния епос. Картината, която писателят описва, напомня някои сюжетни моменти от песента „Дончо войвода“, в която се говори за пълното унищожаване на потерята на Сюлейман паша от Дончовата дружина. Всичко това налага в определена степен и романтичното отношение на Каравелов към главния герой на повестта. Но писателят „включва“ образа в контекста на конкретните събития, подчинява го на своя идейна и художествена концепция. Така Дончо се превръща в нов герой, който независимо от приликата си със своя прототип от фолклора се отделя от него и продължава своето развитие като индивидуален литературен образ. Диференциацията започва и се осъществява във връзка с проследяването и изясняването на идейния свят на героя. Дончо е продължител на делото на Детелин, на хайдушките традиции. Затова във възгледите му има много по-голяма политическа и социална определеност, отколкото в мирогледа на Детелин. За него борбата е национална и социална.

В Копривщица той влиза в остър конфликт не само с представителя на официалната политическа власт Мустафа ага, но и с векилина —

---

[1] Вж. Заловен байрактар — В. Стоин, Народни песни от Средна и Северна България, София, 1931.

[2] Вж. СбНУ, XIII, стр. 81—83.

чорбаджи Ганчо. Гневните думи към тях изразяват революционния му мироглед, задачите на борбата, която води: „Вие пиете и веселите се; вие сте сити и пияни... Пийте и яжте, глобете сиромасите, смучете българската народна кръв като пиявици; лапайте месата ни като кучета... Ала ще дойде и нашият ден, и тогава тежко ще бъде на българските изедници и кръволоци“ (стр. 153).

В своята повест Каравелов оставя отделни черти от фолклорния прототип. Те са необходими на писателя, за да възвеличи смисъла на делото, да идеализира и обезсмърти конкретната личност, да въздействува върху своите съвременници. По аналогичен начин постъпва той при очертаването и на един от женските образи в повестта. Добра, посестримата на Дончо, с известни свои черти има пълна прилика с много образи от българския юнашки и хайдушки епос. Тя обаче изразява преди всичко възгледите на Каравелов за ролята на жената в обществения живот, доразвити в другите му художествени творби.

Добра е дадена в романтично-патетичен план. Тя е безстрашна и последователна, понякога волята ѝ диктува хода на събитията. Колебанието на мъжете се преодолява чрез убедителността на нейните думи и постъпки. Каравелов подсилва романтичното начало в нейния образ не само под влияние на народното творчество. В последните редакции на своите разкази и повести той засилва реалистичността на рисунъка, внася по-голяма социална и политическа определеност в тях. И във втората редакция на повестта обаче Добра е героиня, създадена чрез похватите на романтизма. Нещо повече даже — Каравелов внася допълнения в сюжета, които подсилват изключителността на образа. Но романтичната приповдигнатост идва по необходимост, налага се естествено. Добра е образ, пренесен от народното творчество в личното, образ на борец, чиято романтика се определя не само от величието на революцията, но и от несъответствието между „поетичността“ в женската природа и кървавите плисъци на борбата. Той трябва да обърне внимание на читателя със своята изключителност, с моралната си идеализация.

При очертаването на героични характери, когато е в зависимост от фолклора, Каравелов дава превес или на романтичното обобщение, или го съчетава с реалистичността на обстановката. Когато се отдели от народното творчество обаче, той проявява реалистична последователност. Недялко от „Горчива съдба“ е хайдутин. Но той е обрисуван без хайдушката романтика на борбата. Говори без екзалтация — всяка негова дума обаче завладява и убеждава. За известно време се прощава с хайдутството, но изживява тази постъпка не ефектно-драматично, а психологически мотивирано — и отново тръгва по стария път. Каравелов не се е опитал да очертае образа чрез опасностите и стълкновенията на борбата, а чрез „спокойното“ повествование — героизмът на битката е само далечен отглас в разказа. С това се обяснява и причината защо писателят се е „отделил“ изцяло от народното творчество. Недялко и Джуро са хайдути не по призвание, а по необходимост. Те не се излагат на излишни опасности. При тях липсва и героичната поза на Дончо. Но те умират като истински хайдути.

В едни случаи фолклорът подсилва сантименталната струя в белетристиката на Каравелов, в други внася определена романтична обагреност. Много често обаче народното творчество разкрива с още по-го-

ляма сила суровата логика на живота, подпомага критико-реалистичното обобщение.

Както вече бе посочено, в белетристичните произведения на Каравелов се срещат често цитати от народни песни. В повечето случаи те внасят по-голяма конкретизация в народния бит, предават с по-голяма естественост събитията и обстановката. Цитатът обогатява реалистичността на образа, откроява оригиналността на стила. В началото на глава трета от „Турски паша“ Каравелов описва пътешествие на робски керван към тържището в Цариград. Веднага то напомня за подобни пътешествия в народната песен. Писателят обаче не се разграничава от фолклора, а съзнателно насочва към него. Найда си припомня една от песните на своето детство, от която, както признава, „косата ми настръхваше на главата“:

„Потъмняло е слънцето,
повяхнала е гората,
онемели са птиците,
попукала се земята
от българските гласове,
от султанските ножове,
от везирските колове.
През гора роби вървяха,
еничери ги караха,
тежки синджири звекаха,
робите тихо плачеха“ (стр. 51)

Народният певец говори развълнувано, горчиво. При него липсват конкретни лица. Той само обобщава онова, което е видял хиляди пъти в отделните човешки съдби. Народната песен „Потъмняло е слънцето“ разкрива напълно своята реалистична сила в контекста на „Турски паша“. Каравелов доразвива нейната основна идея, конкретизира я чрез отделни образи. В такъв смисъл съдбата на милионите от фолклора става съдба на отделния литературен герой. Народният певец е създал вълнуващ колективен образ:

„А девойките плачеха,
като плачеха — думаха:
— Ох, тежко, боже, ох жално,
за наши стари майчици,
за наши сиви бащици.
Кой ще им ризи опере?
Кой ще им вода донесе? (стр. 51–52)

Каравелов използува някои от чертите на образа. Но той ги обогатява и създава един нов герой — Найда. Тя е привързана силно към родители и роден дом. Те са в съня, в мечтите ѝ. След време плачът на девойката секва — без да забрави баща и майка, тя заживява с мисълта за свободата на родината, мъчи се да я внуши на другите.

Колко голямо значение придава Каравелов на народната песен в реалистичното изграждане на художествения образ, показва и работата му над разказа „Мъченик“. За конкретен образец при написването на своята творба писателят използува разказа на украинския писател Д. Спека „Невольники“. Между многото идейно-тематични отлики между „Мъченик“ и „Невольники“ се налага и подсилената фолклоризация в българския разказ. Тя се осъществява чрез спецификата на езика и изобразителните средства, чрез вмъкването на народни песни в контекста на произведението. Веднага прави впечатление, че докато в „Невольники“ Д. Спека

използува само един цитат от народна песен, в „Мъченик“ Каравелов се позовава на фолклора многократно. Той търси преди всичко такива песни, които да внесат по-голяма реалистична уплътненост в образа — и когато не ги намира, сам става „народен певец“. Писателят подчертава патриотичната съзнателност на Николица Табачката чрез „Провикна се Стоян от Стара планина“, сочи безправието на жената чрез „Черни очи, бяло лице, защо сте родени?“. Доколко народната песен е свързана в повечето случаи с реалистичния метод на Каравелов, показва и следният паралел между „Невольники“ и „Мъченик“: Грицко е починал. А по Украйна девойките пеят:

„Ой, як будешь ти, та, козаченьку,
на чорні брови вважати,
то не будешь ти, та, козаченьку,
своею смертю вмирати!“[1]

Цено е в Диарбекир. Обстановката е непоносима — тя убива и него, и останалите заточеници, свързана е със силата на изживяванията им. Видоизменениият вариант на украинската песен, която пее един от българските мъченици, гледайки страданията на Цено, има вече друг смисъл:

„Аз ще умра, мамо ле,
младо зелено,
младо зелено, мамо ле,
не погодено.
Не поносило, мамо ле,
венчана руба,
не поездило, мамо ле,
хранена коня“ (т. I, стр. 247)

В „Невольники“ песента не е в пряка зависимост от съдбата на героя. Писателят използува аналогията за психологически ефект. Видоизменил идейното съдържание на песента, Каравелов видоизменя и психологическия ѝ смисъл в контекста на творбата. Тя продължава критическата линия на писателя — разкриване на острите обществени противоречия чрез трагедията на отделната личност. Заедно с това песента престава да бъде свързана само с един определен герой — Цено. Тя разкрива и някои психологически страни от колективния образ на заточениците. „Един от мъчениците се събудил, погледал на Цена, чул го що той говори и запеял тихо, *чегато пял сам за себе си*“ (к. м.) (стр. 246).

*

Народното творчество развива у Каравелов усета за красотата и изразителността на народната реч, критерия за художественост. С какво внимание се отнася той към образците от фолклора, как възприема, а след това използува някои похвати в нравствено-психологическото и външното изграждане на образа, показват оцелелите ръкописи от архива му. В бележките, които е оставил, се вижда как фолклористът и езиковедът съдействуват на писателя, помагат му да си изработи свой самобитен стил. В ръкописа „Болгарска девица“ той отбелязва типични черти от портрета и характера на българската девойка, обръща внимание на някои художествени похвати, посочва песни, в които е разкрита психологията на героинята. „Характер болгарской женщины — отбелязва например писателят —

[1] Правда. Літературно-науковий вістник, ч. I, 1870.

прекрасно описывает 56 пес. Мил."[1], т. е. песента „Два брата и сестра" от сборника на Миладинови.

Характеристиката на Латинка и други герои в творчеството на Каравелов започва фактически от неговите фолклорни бележки. Те насочват към много сравнения и символи в разказите, повестите и стихотворенията на писателя, обясняват в известна степен национално-самобитния характер на творчеството му. В ръкописа „Болгарска девица" той отбелязва: „Девичья красота и понятие о ней болгар (стр. 294); Девица греет как солнце (стр. 295)... Девичья красота — солнце и месяц (стр. 187)... Девица — ветер, солнце, роса (стр. 302)... Сравнение девиц с растениями (ib)".[2] Каравелов си записва оригинални ритмични словосъчетания, като „самовила го завила", прави типологически сравнения между някои художествени похвати от българския и украинския фолклор. „Епическое выражение „тихо говори, тихом отговаря" — отбелязва той в своите бележки — повторяется в том же самом смысле в украинских песнях."[3]

Усилията на Каравелов за обогатяването и развитието на българския литературен език са свързани преди всичко с неговите интереси в областта на фолклора и лексикографията. Той подбира и записва такива народни думи, които разкриват мелодичността и естествената привлекателност на народната реч. В речниковите материали „Песни Миладинова", „Материалы для словаря" и др. се срещат стотици народни думи, които писателят използува находчиво в белетристиката си като средство за индивидуализация.[4] Не случайно Каравелов прави списък и на българските народни имена, с много от които „кръщава" своите литературни герои — Велика (Лила), Найда, Найден, Петко, Неделя, Недялко, Нено, Рада, Слава, Латинка, Божана, Неда и др.[5]

По какъв начин осъществява Каравелов своите впечатления от художествената неповторимост и езиковото богатство на фолклора в творческата си практика? Както показват посочените негови бележки, той използува много от похватите на народното творчество в портретната характеристика на своите герои. За него е напълно приемлива нравствено-физическата идеализация на българската девойка в народното творчество — затова в повечето случаи тя му служи и за образец. При външното очертаване на образа в повечето случаи Каравелов е в пълна зависимост от народната песен. Ето портретната характеристика на няколко женски образа от неговите повести и разкази:

„... дядо Кънчо имаше хубавичко, прехубавичко, гиздавичко, прегиздавичко момиченце: очи черни като вишни-череши — такива очи имат само сърните; лицето му кръв с мляко; а весело като лястовица; бързо като препелица; хрисимо като гергьовско агънце. Името ѝ беше Латинка" (т. I, стр. 100).

„В онова време Неда нямаше повече от петнайсет години. Косата ѝ беше като коприна, руса беше; очите ѝ бяха черни, като вишни-череши; уста тя имаше мънички, устници аленички, а лицето ѝ беше пълно, бяло и червено като ябълчица... А доколко беше тя тънка та висока!" (т. I, стр. 179).

---

[1] Из архива на Любен Каравелов, стр. 436.
[2] Пак там, стр. 434—437.
[3] Пак там, стр. 373.
[4] Пак там, стр. 598—659.
[5] Пак там, стр. 414—415.

Много от сравненията, с които си служи Каравелов, веднага напомнят за бележките от неговите фолклорни скици: „Девица-еребица... Девица-цветы... Девица-китка... Сравнение девицы с городами, плодами, вином и пр...“ В повечето случаи те са резултат от неговите проучвания на Миладиновия сборник. В „Български народни песни“ срещаме характеристики като:

„Какво съм либе залибил,
на тойзи пусти виляет:
снъга му тънка, висока,
лице му бело, червено,
вежди му черни гайтани,
уста му чешка сребарна,
очи му черни череши.“[1]

„Ой ти, моме хубаво и лично!
роб ке ти бидам до три години,
за да ти видам рамната става,
църните очи, тонките веги,
твой цървен образ, медната уста,
белото гърло, белите гръди.“[2]

„Айде пак на вечер дома се вращает,
како еребици ситно ми бързает,
бели ми се бели, како бела книга,
с цървени образи, охридско яболко.“[3]

Изграждането на образа започва и завършва върху основата на художественото сравнение. Чрез него се постига не само портретна характеристика. Посочват се и особености от етичната същност на героите. Но Каравелов използува сравнението от народната песен, без да му даде свое художествено съдържание. Затова между неговата идеализация и идеализацията на народния певец почти не съществуват различия. В известни случаи даже белетристът се повтаря дословно. Значително по-оригинален е Каравелов, когато очертава образа откъм неговата морална страна. Тук писателят се откъсва от еднообразието. Наистина той взема строго определени етични черти от героите на народното творчество, но ги доразвива и конкретизира с оглед на новите интимно-битови и обществени отношения.

Лила е възпитана в патриархален дух — затова тя понася безропотно капризите на своя баща, готова е да превие врат пред неговия деспотизъм. Но Лила не е праволинейна като прототиповете от народното творчество. Изживява колебания, готова е да се поддаде на чувствата си, да влезе в противоречие с догмите на патриархалността. Тя приема уговорената среднощна среща от страна на Павлин. Но е опозорена — и у нея заговорва отново старият морал. Той я води в манастирската килия, за да „изкупи“ позора на сърцето. То обаче отваря и тежките манастирски врата.

Каравелов има пред вид някои етични моменти от фолклора при моралната характеристика на образа в много свои произведения. Затова силно впечатление му прави и песента „Жална Кана“, за която отбелязва: „Преданность болгарской девицы к своим народным нравам и оби-

[1] Братя Миладинови, Български народни песни, София, 1961, стр. 464.
[2] Пак там, стр. 482.
[3] Пак там, стр. 541.

чаям прекрасно обрисована в 78-й песне, где девица попала в плену турок."[1] Тук народният певец действително е създал един вдъхновен образ на девойка, която предпочита смъртта пред родоотстъпничеството. В творчеството на Каравелов има образи, в които живее гордият и непреклонен дух на Кана. Последователността в отстояването на род, език и вяра от страна на Найда („Турски паша"), например начинът, по който въздействува върху Стамен, подсказва, макар и косвено, как известни моменти и похвати от фолклора се използуват от Каравелов при психологическата трактовка на героя.

Каравелов е писател, който се стреми винаги да подчертае национално-самобитното в личния и обществения бит на своите герои.

Дядо Либен е един от рядко оригиналните образи в българската литература — той е даден в зависимост от епоха и среда, бит и народна психология. Облеклото и уредбата на дома му, неговият начин на живот са пряко свързани с изграждането на образа. Когато изучава народните песни, на Каравелов прави впечатление моралният ефект, който има хубостта на снахата върху свекъра. И той скицира: „Красота невесты — гордость свекрови."[2] При работата си над „Българи от старо време" писателят използува този момент от фолклора за индивидуализацията на дядо Либен. Той обаче не го откъсва от конкретния жизнен материал, който също така е имал пред вид при създаването на образа. Един от прототиповете на неговия герой — Петко Догана — например е притежавал интересна привичка, чрез която е изразявал по своему „естетическото" си чувство. „На разотиване (след пиршествата в планината — б. м.) той е заповядвал на Дончо Кехая да заповядат на говедарите да прекарат говедата на преглед и която крава или юнец забележвал, че са изцапани, ги разстрелвал с кобура си."[3] Така се формира и една от своеобразните черти на образа. „Дядо Либен — пише той — се много гордее със своите две снахи; но и последното негово предположение за хаджи Генчовото момиченце не ще да бъде не на своето място. *„Мене дай хубавички и разумнички снашици*, а всичко друго е празна работа. Аз не почитам хорските думи, които казват: вземи куче от копаня, а момиче от добър корен. За кой дявол ми е нейният корен, когато месечината ѝ е като решето ? *Нейният добър корен не е написан на челото ѝ, а красотата, гиздавината и умът ѝ изведнаж се видят.* Такова е мнението на дяда Либена, а това негово убеждение и дяволът не би могъл да му извади из главата" (т. II, стр. 55, к. м.). Тази индивидуална черта в образа Каравелов придава с оригинални народни умотворения, словосъчетания и думи. Тя се проявява и в преклонението на дядо Либен пред хубавите коне и пушки, и в гастрономическите му наклонности. Доколко Каравелов тушира „естетическия усет" в характера на своя герой, показва последната редакция на повестта. В нея възторгът на дядо Либен пред красотата на българската девойка е подсилен както чрез вмъкването на нови пасажи в текста, така и чрез цитати от народни песни, като:

---

[1] Из архива на Любен Каравелов, стр. 436.
[2] Пак там, стр. 440.
[3] Юбилеен сборник по миналото на Копривщица, т. I, София, 1926, стр. 531.

„Момиче, момиче,
де гиди, мряно рибо!
Не стой срещу мене,
изгорях за тебе —
като лен за вода,
босилек за роса“ (т. II, стр. 51)

Каравелов е художник-битописател. Затова той търси повод да опише народния бит и нрави, да посочи в най-големи подробности облеклото на своите герои. Неговият аналитизъм обаче е подчинен на идейно-художествените задачи, които поставя пред литературната творба. И най-нищожният битов детайл потвърждава някои от концепциите на художника и общественика. Прави впечатление например, че когато описва облеклото на своите героини, уредбата на техния дом, той се стреми да изтъкне на преден план уредността и чистотата на българката, да насочи от външно-портретната към нравствено-психологическата характеристика. Този подход в повечето случаи се осъществява чрез своеобразното преплитане на багрите, като в тяхната плетеница се обръща особено внимание на белия цвят. Лицата на всички българки в белетристиката на Каравелов например са бели. Ако в първата редакция на някои от своите белетристични произведения писателят пропуща тази специфична особеност, той я вмъква във втората. Танчовата дъщеря в „Страницы из книги страданий болгарского племени“ е обрисувана така: „Она была вся в рубище, но черная коса ее, заплетенная косичками, падала роскошно ей на плечи, голубые ее глаза блестели, словно два камня, чистейшей бирюзи“ (стр. 170—171). В последната редакция на произведението в образа са внесени някои багрови оттенъци: „Това момиченце било облечено с всякакви дрипели; но черната му, заплетена на плетеници копринена коса падала твърде разкошно на неговите гиздави плещи; *лицето му било бяло, като слонова кост*; а шарените му и големите му очици блестели като два камъка от ней-чистата бирюза“ (т. I, стр. 286, к. м.).

Много често българките носят бели ризи и кърпи, живеят в снежнобели стаи. Гамата от цветовете обаче се променя веднага, когато трябва да се очертае някой отрицателен образ. „Лицето на тая човеческа чума беше *жълто и сбръчкано, зеленикаво и мрачно...*“ (т. I, стр. 65, к. м.). Или: „Една заран в нашата одая влезе един стар и полуизгнил от разврат и афион турчин: брада бяла, чалма зелена, *лице жълто, подпухнало и сбръчкосано...*“ (т. I, стр. 64, к. м.). Начинът, по който писателят подбира и съчетава багрите, е в непосредствена зависимост от поетиката на фолклора. В „Турски паша“ Каравелов теоретизира: „Не помня кой говореше, че онзи народ, които е облечен с бели дрехи, е по-добродушен и има по-нежно сърце от онзи, който носи черно или сиво. Българите и българките обичат бяло: бели беневреци, бели саи, бели контоши, бели кърпи, бели ризи, бели долами, бели къщи, бели овце, бели волове — всичко бяло. А погледайте на българското селце и на българските къщици: чистота, градинки, дървенца, цветице и къщата излепена...; всичкото това е противоположно с турските нечистотии и с гръцките калпави разкоши, както са противоположни и самите народности“ (т. I, стр. 84). Българките в народните песни „белят бяло платно на реката“. А хайдутинът, преди да увисне на бесилото, има едно желание — да го облекат с бяла риза:

Ризата да ми се белей,
перчемът да ми се ветрей (к. м.)

Каравелов изгражда образите, типизира и индивидуализира в зависимост от изразителността на народната реч. Той постоянно търси сравнение, което би предало най-естествено неговата мисъл и идея. И в повечето случаи го открива в колективното поетическо творчество. В своите фолклорни бележки писателят скицира: „Девица-еребица... зять-сокол..."

Лила и Павлин се срещат в хаджи Генчовата градина след „разваляне" на годежа. В няколко реплики трябва да се предадат силата, искреността и поривът на вълнението:

„ — Лило, птичка моя, ненагледная ты моя!
— Павлин, мой соколе!"[1]

Писателят обаче чувствува, че не е достигнал естествеността на вълнението. Затова в последната редакция прави известни изменения:

„ — Лило, мое пиленце, *моя гургувище!*
— Павлине, мой соколе, *мое сърце*" (т. II, стр. 103, к. м.)

От една страна, Каравелов заменя изкуственото обръщение „ненагледная ты моя" с утвърден образ от народното творчество, синоним на нежност и любов. Но Лила прави опит да се откъсне от патриархалността, да заживее с новото в бита и в морала. И този стремеж се чувствува в поведението ѝ, и в нейната словесна самохарактеристика. За нея вече Павлин е не само идеалният мъж — „сокол" от народното творчество, но и човек, който се е обявил против старите порядки в името на личното щастие. Затова във втората редакция на повестта в нейната реч се забелязват и нови езикови нюанси — тя заговорва и с езика на сантиментално-романтичната младеж от 60-те години на XIX в.

Утвърждаването на Каравелов като писател не отслабва неговите връзки с фолклора. Творческото му развитие говори за обратния процес. В последните редакции на своите разкази и повести той внася допълнения и промени, достига до сполучливи художествени обобщения чрез последователното използуване на изобразителната система на фолклора.

Дончо е хайдутин. В неговата реч трябва да се открояят лексиката и словосъчетанията, характерни за хайдушкия епос. В последната редакция на повестта той говори на своя байрактар Петко: „Това лято ми чукна на вратата триесет и деветата година: осемнайсет години аз съм хайдутин, а десет войвода. Млад бях аз още, като захванах да се разхождам по Стара планина, *да пия вода студена и да лежа под бука зелена...* Преди деветнайсет години, когато аз бях още *младо и зелено* момче, дойде в нашето село кадият по някаква си царска работа и *кундиса* в нашата къща да пренощува" (т. I, стр. 122, к. м.).

Хаджи Генчо е представител на килийната педагогика — той ще се наложи по-убедително като образ, ако разкаже религиозното предание „защо ние не празнуваме сретение на първи Сечка или на „обсечение", а на втори" (т. II, стр. 89).

А представата за приказната сила на Русия може да се почувствува напълно само чрез образността на народния епос — българите вярват, че Русия ще прогони турците „през девет земи в десета, през девет гори зелени и през девет моря дълбоки..." (т. I, стр. 189). Тук „магическата" сила на числата е в зависимост от контекста на преданието. В други случаи обаче числото се свързва със сюжета на някои Каравелови разкази

[1] Страницы из книги страданий болгарского племени, стр. 94.

и повести. Във „Войвода“ писателят говори за трима братя — Продан, Първан и Стоян. Двамата умират — остава най-малкият. Продан се жени за Латинка „три недели от Първановата среща с Хасан“ — нещастието не закъснява. Цено от „Мъченик“ е третият от деветте деца на семейството. Той е даден на майстор, при който престоява три дни. Майсторът го бие по три пъти на ден, Цено бяга от него три пъти. Акцентуването на числото три на много места в повестта създава известни предчувствия, както и в народната приказка — краят на разказа ги потвърждава. Цено е изпратен в Диарбекир, където умира. Разбира се, Каравелов използува магическите числа от фолклора не затова, защото е фаталист — развитието на сюжета и в двете произведения, съдбата на героите се определя от условията, при които живеят. В такъв смисъл тук числото изгубва своята магическа сила и се подчинява на замисъла на автора който аналогизира само външно с народното творчество.

В своите разкази, повести и стихотворения Каравелов, както посочихме вече, обръща особено внимание на сравнението — основа на естетическата система на фолклора. В едни случаи то внася елементи на индивидуализация в речта на разказвача, понякога неговите функции са художествени. В някои разкази и повести обаче то помага на писателя да осъществи своите идейни концепции. В последния вариант на разказите и повестите си Каравелов вмъква много сравнения с битов характер, заменя черковно-религиозните с народни. Например:

I ред.: „Я стою испуганная такая и больше ее потерялась“ (Страницы..., стр. 207).

II ред.: „Аз стоях *като бебер* и мигах *като куче в лапавица* — уплаших се повече и от майка си“ (т. II, стр. 177, к. м.).

I ред.: „Он был такой умный, смышленный, да красавец...“ (Страницы..., стр. 20).

II ред: „Стамен беше умен и разумен, а освен това такъв хубавец, *като китка босилек*!“ (т. I, стр. 77, к. м.).

I ред.: Постойте, деточки мои, погодите, *мои херувимчики*!“ (Страницы..., стр. 164, к. м.).

II ред.: „Почакайте, мои мили дечица, почакайте, мои *соколчета*!“ (т. I, стр. 276, к. м.).

Заменянето на едни сравнения с други или вмъкването на нови води и до обогатяване на езика на автора със специфични народни думи и словосъчетания, обособява неговия повествователен стил. Каравелов се стреми да намали дистанцията между читател и писател — затова той трябва да разказва непредубедено, завладяващо. В първата редакция на „Войвода“ описва по следния начин момента след убийството на Продан и Латинка:

„Родные, соседи и соседки собрались, взяли их на руки и принесли. Одели они молодых и положили их рядышком на стол. Вошли дедушка Кынчо и бабушка Кынчовица, вскрикнули, бросились и обняли свою дочь...

— Сынко, сынко; Затем ли я тебя ростила? Затем ли я за тобою смотрела, как за ангелом моим, чтоб тебя отняли у меня, дитя мое милое! Зачем могила не взяла прежде меня к себе? Продане, сынко, Продане! Чадо мое, посмотри на меня, горемычною, утешь меня! Ты был моя надежда; ты был мне сокровище, и отняли тебя эти проклятые змеи“ (Страницы..., стр. 135—136).

Във втората редакция няма промени в сюжета. Но писателят внася по-голяма индивидуализация в речта на героите:

„Роднини, съседи, приятели, [с една дума — всичкото село дойде след умрелите и всичките *плачеха горчиво*.] Премениха умрелите [в новите им *венчанни дрехи*] и туриха ги наред насред одаята. Дойдоха дядо Кънчо и баба Кънчовица, изреваха, хвърлиха се и прегърнаха своето детенце, [*своето единиче*]...

— Синко, синко! Затова ли съм аз тебе родила? Затова ли съм те гледала и отгледала? Затова ли съм ти се радвала, като на ангел мой, за да те убият, мое мило детенце, [*проклетите изедници*?] Защо гробът [*и черната земя*] не са прибрали по-напред мене, [а оставили са ме да те оплача?] Продане, синко Продане, чедо мое, погледай на старата си майка; утеши сърцето [на твоята *сиромашкиня майчица*,] която те е гледала като очите си! Ти беше всичката моя надежда, ти беше всичкото мое имане и тебе вземаха [из ръцете ми] проклетите кръвопийци“ (т. I, стр. 109, к. м.).

Каравелов търси винаги такива художествени похвати, които изразяват най-точно известни моменти от бита и социалното положение на неговите герои. Никола Табакът е разбунтувал селяните срещу своеволията на политическата власт. Той трябва обаче да ги убеди в правотата на борбата. С тях трябва да се разговаря просто, сърдечно. Простотата на думите да крие мъдростта на живота, на която те се натъкват ежедневно. И той започна разговора: „Не може българинът да живее до тогава, дорде живеят турци в земята му“. Истината е казана смело, открито. Но тя трябва да бъде осъзната от стотиците овчари и земеделци, да се пречупи през погледа и битието им. Затова Никола Табакът продължава: „Не могат *да живеят овцете на онова поле, дека има вълчо леговище*; не могат честните и трудолюбивите хора *да живеят в една къща с всякаква помия и с всякакво гюбре*.“ (к. м.). Сравнението, взето от речта на слушателите, ги връща към всекидневието — те се замислят. Разбудената мисъл вече е в състояние да разбере и смелото обобщение: „И така, доста са били мъки и неволи, доста са ни бесили и безчестили, доста са ни глобили и убивали, доста са ни пили кръвта и турци, и гърци!“ (т. I, стр. 238).

„Записки за България и българите“ показват не само интересите на Каравелов в областта на фолклора и етнографията. Някои места от мемоарите сочат как „се зараждат“ и известни художествени похвати в белетристиката на писателя. Като описва бита в едно българско село например, Каравелов създава социално сравнение, което по-късно използува като фейлетонист и белетрист: „Посред стаята лежеше един *бял козел и преживяше важно и сериозно като пловдивски чорбаджия своята жвачка*“ (т. III, стр. 89, к. м.). Особеностите от бита веднага насочват към аналогии — те раждат и образа. Наистина в известни случаи той е твърде натуралистичен, не е осмислен художествено. Интересно е да се проследи обаче как се развива, след като се установи поводът, който го създава. В раздела „Пловдив“ на „Записките“, като описва как поп Марко от Копривщица угоява своите свини „с просфорки“, Каравелов отново аналогизира: „Трябва да кажеме и това, че даже и черното духовенство, на което черковният устав не позволява да яде месо, живее дотолкова щастливо и наяжда се до такава степен, щото *твърде често усвоява телесните свойства на ония свини, с които се храни*“ (т. III, стр. 109, к. м.). Този образ без особени художествени промени преминава в някои разкази и повести на Каравелов, утвърждава се и в неговите фейлетони. В тях той е мотивиран социално, осмислен е сати-

рически. Въпреки това обаче не се откъсва от натурализма на първоначалното обобщение.

Посочва се, че за оформянето на Каравелов като битописател значение имат Марко Вовчок, Глеб Успенски, Гогол и други руски писатели. Наистина Каравелов се учи от тях, използува някои композиционни и стилови похвати от белетристиката им. Но той дотолкова е завладян и от българското народно творчество, и от бита, че в известни случаи изпада в етнографизъм, прави сюжетни и лирични отклонения, които не винаги са в зависимост от творческите му намерения. У него понякога се забелязва претрупване на образа със сравнения и детайли, взети от фолклора, утежняване на изложението. Тези увлечения се открояват най-вече при превода на разказите на Марко Вовчок. Каравелов не се ограничава със сравненията на писателката, независимо че са от фолклора. Ученикът започва да „коригира“ и да „допълня“ учителя. Ето портретуването на Наталия от „Данило Гурч“ според оригинала и превода:

„А дочка у нее выросла как маков цвет — хороша, свежа, как ягода луговая, весела, словно пташка певучая“

(Сочинения Марка Вовчка, т. первый, Санкт-Петербург, 1870, стр. 169).

„А момиченцето ѝ порасло, *разцъфтяло като лаленце в градина, похубавяло, като* мак на нива, като прясна ягода на полето, а весело като пиленце песнопойченце, *като чучулига*“

(Знание, год. I, бр. 5, 1875, к. м.).

Постоянните епитети в народните песни до такава степен се налагат в писателската практика на Каравелов, че той гледа по всякакъв начин да ги даде с думата, в съчетание с която се употребяват.

„... опустит *глаза* к земле...“ (стр. 108, к. м.).

„... гледа със своите *черни очи* към земята...“ (Свобода, год. II, бр. 2, 1871, к. м.).

„... глядела на атамана *милами карими очами*...“ (стр. 553, к. м.).

„... гледало (момиченцето — б.м.— Д. Л.) на атамана със своите *мили черни очи*...“

(Свобода, год. III, бр. 4, 1872, к. м.)

„волы свернули с дороги и *траву* щиплют“ (стр. 569, к. м.).

„... воловете се отбили от пътя и пасат си *зелена тревица*“ (Свобода, год. III, бр. 14, 1872, к. м.).

Подобни примери от творчеството на българския писател показват как художествените особености на фолклора се утвърждават в естетическата му система, изразяват спецификата на писателския му стил. Каравелов до такава степен е свикнал с определени похвати и обрати от народната песен, че не е в състояние да се отклони от тях и като преводач. В известни случаи това води до едностранчивост в описанието. Тези творчески несполуки на писателя обаче зависят не само от характера на неговото дарование, но и от условията, при които е трябвало да работи. В повечето случаи Каравелов е нямал възможност да обмисля спокойно и задълбочено своите творчески хрумвания, да внася редакционни промени. Според спомени на Каравелови съвременници често пъти той е предавал текста на печатарите, без да има дори възможността да прочете написаното.

Любен Каравелов създаде традиции в българската литература преди всичко със своята белетристика. Той оказа влияние с битовия си реализъм, с насочването на разказа и повестта към съдбата на обикновения човек. Начинът, по който използува похватите на фолклора като белетрист, прави силно впечатление още на съвременника му Илия Блъсков. Не случайно, когато работи над повестта „Пиян баща, убиец на децата си“, последният има за образец произведение като „Българи от старо време“. Блъсков се стреми да усвои художественото майсторство, естествената сила на Каравеловия стил. Затова той прибягва до творчески аналогии, подражава, в известни случаи даже заимствува дословно, и то от онези глави от „Българи от старо време“, където контактът на писателя с народното творчество е най-силен и художествено осмислен. В подобен план въздействува Каравелов и на Тодор Влайков, Михалаки Георгиев и на други писатели, които продължиха и доразвиха народностно-демократичните традиции на възрожденската белетристика.

ЗА ТВОРЧЕСКАТА ИСТОРИЯ НА ЕДНА КАРАВЕЛОВА ПОВЕСТ

Цвета Унджиева

Любен Каравелов се изгражда като писател-белетрист в Русия. Прекарал десет творчески години във великата славянска страна, той се запознава основно с руската и украинската литература, прониква в техния дух, насоки и тенденции, в техния идеен и естетически свят. Тука той изпитва въздействието на автори със световна слава и значение, на произведения, които представляват изключителни художествени постижения. Българският писател има възможност повече от всеки друг да разбере и почувствува кое в братските славянски литератури е най-близко и понятно за нас българите, кои автори и произведения представляват достъпен и ярък образец за нашата едва зараждаща се художествена литература. Несъмнено най-силно въздействие върху неговата белетристика оказват Гогол и Чернишевски, Шевченко и Марко Вовчок. Влиянието на големите руски и украински писатели не може да бъде сведено само до творчески аналогии и паралели, до пряко заимствуване или подражание. В повечето случаи това е влияние на една цялостна идейно-художествена концепция, на идейно-естетическия свят на писателя като цяло. Това е една по-сложна форма на идейно-художествено влияние и колкото тя е по-сложна, толкова е по-скрита.

Българският писател обаче се поддава и на други, по-елементарни форми на литературно въздействие. В работата си върху руската и украинската периодика от XIX в. се натъкнахме на интересни факти. Каравелов несъмнено е следял руските и украинските вестници и списания, запознавал се е с художествените материали, поместени в тях. С особено жив интерес писателят е чел произведенията на разночинското, дълбоко демократично и хуманистично направление в руската и в украинската литература. Периодичните издания са поместили множество разкази и повести от известни или съвсем неизвестни автори, които са се учили от Гогол и Марко Вовчок, от Чернишевски и Херцен, или са им подражавали. Някои от тези творби са били особено близки за нашия писател, будили са у него живи асоциации с българската действителност, помагали са му да си изясни задачите на българската литература. Обхванат изцяло от всепоглъщащото желание да служи на своя народ, да му въздействува в една или друга насока чрез своите произведения, Каравелов не се спира пред възможността да заимствува чужд сюжет, образи, идеи. Засега ни са известни два случая на такова творческо заимствуване в Каравеловата белетристика: при разказа „Мъченик“[1] и повестта „Стана“.

[1] Вж. Д. Лекова, Литературни влияния и национална самобитност, Литературна мисъл, кн. 2, 1964, стр. 129, 130.

Обект на настоящата статия е повестта „Стана“ и нейният руски „първообраз“ — „Домашка“. „Домашка“ е публикувана в руското списание „Беседа“, излизало ежемесечно в Москва през 1871 и 1872 г., издавано и редактирано от С. А. Юрьев. Каравелов е получавал това списание, защото в списъка на книгите, които са се намирали в неговата лична библиотека и които след смъртта му са били предадени в Народната библиотека в София, е отбелязана и „Беседа“. Самите Каравелови книги за съжаление са загубени, безследно изчезнали; запазен е само техният пълен опис, публикуван преди няколко години.[1] „Беседа“ е списание с определени славянофилски тенденции и либерални веяния, твърде разнообразно и богато по своето съдържание. В славянофилски дух е издържана програмната статия на списанието от С. А. Юрьев „В чем наша задача?“ (кн. I, 1871), както и статиите „Мечта ли панславизм?“ от А. С. Будилович, редакционната статия „Несколько слов по вопросу о славянстве“ и др. Непрестанен интерес проявява редакцията на списанието към различните славянски народи и тяхната историческа съдба. В кн. IV на „Беседа“ от 1871 г. М. Дринов публикува статията си „Болгаре и Константинопольская патриархия“. Поместени са и редица други статии за славянството: „Австрия и славяне“ от И. Сливов, „Черногория и черногорцы“ от П. А. Лавровски, „Очерки старой Сербии“ от Ф. М. Бацетич, „Сербия после парижского мира“ от Н. Попов, голямата статия на Н. Костомаров „Историческое значение южнорусского народно-песенного творчества“. В „Беседа“ намират място и разнообразни сведения за английската, италианската, германската и други литератури; отделени са доста страници и на въпросите за възпитанието и образованието; преведени и поместени са глави от съчинението на Иполит Тен „Воспитание в Англии“. Разнообразен е и художественият материал, публикуван в списанието: разказ от Лев Толстой („Бог правду видит, да не скоро скажет“), стихотворение от Ал. Толстой („Боривой“), стихотворения от А. Плещеев и др. „Беседа“ проявява непрекъснат интерес към украинската действителност и изкуство. Със сюжети из живота на украинския народ са повестите „Чаровница“ от Вл. Разковшенко, „Домашка“ и др.

Повестта „Домашка“ е поместена в книга I на „Беседа“ от 1872 г.[2] Подписана е от М. Боголюбцев. Същият автор публикува в първата годишнина на списанието още шест разказа: „Любовь“, „Убийца“, „Месть“, „Утопленники“ (кн. II, 1871, стр. 75—98), „Прыскин шинок“ и „Остап Тряпка“ (кн. VI, 1871, стр. 114—145). Освен разказите М. Боголюбцев отпечатва в „Беседа“ и статията си „Русская сельская техническая промышленность“ (1871, кн. V и VI, стр. 59—71 и 77—83, отд. II), която свидетелствува за неговите интереси, осведоменост и познания в областта на селския бит, занаяти, стопанство.

Всички разкази на Боголюбцев имат един и същ наслов: „Рассказы из жизни южнорусского народа“. Предмет на тези разкази е животът на

---

[1] К. Василев и Б. Тодорова-Петкова, Към историята на Народната библиотека в София (Документи). Библиотеката на Л. Каравелов. Известия на ДБВК. 1957—1958, София, 1959, стр. 482—518.

[2] Рассказы из жизни южнорусского народа. Домашка (быль), посвящено С. П. Бестужевой-Рюминой, Беседа, кн. I, М., 1872, стр. 133—153.

обикновените хора, на обикновените украински селяни. В повечето случаи авторът разказва в първо лице свои преживявания и наблюдения или предава разказите на случайно срещнати селяни по украинските пътища или малки селца. Тази форма на повествование, както и някои образи отвеждат към творчеството на голямата украинска писателка М. Вовчок. Близък в много отношения до женските образи на М. Вовчок е девически чистият и светъл образ на Олеся — украинско селско момиче от разказа „Любовь“ на Боголюбцев. А върху разказа „Остап Тряпка“ вероятно е оказала известно влияние повестта на М. Вовчок „Кармелюк“. Несъмнено обаче Боголюбцев много нещо не е разбирал в творчеството на М. Вовчок: преди всичко социалните конфликти в разказите му не са разкрити така остро и безпощадно; твърде несъвършени са те и в художествено отношение. „Домашка“ безспорно е един от най-интересните и реалистични разкази.

За съжаление нищо не ни е известно за М. Боголюбцев извън сътрудничеството му в „Беседа“. Всичките ни усилия да намерим повече сведения за него завършиха с неуспех. М. Боголюбцев не фигурира като автор на отделна книга в каталозите на Ленинската библиотека в Москва. Името Боголюбцев не е отбелязано и между списъците с псевдоними. Никакви сведения за него няма и в различните справочници, които използува Библиографският отдел за справки към библиотеката. Нищо положително не може да се твърди и за народността на автора. Безспорно е, че той е познавал живота на украинския народ, знаел е вероятно и украински език. Неговите повести, без да блестят с големи художествени достойнства, несъмнено са проникнати с любов към украинския народ, с вяра в неговите сили и бъдеще.

Каравелов е оценил народностния патос на повестта „Домашка“. Тя е събудила у него редица мисли за живота на нашия народ, за съдбата на българката. Не знаем кога той е получил книжка първа на „Беседа“ от 1872 г. и кога е прочел повестта. Несъмнено е едно, че „Домашка“ му е харесала, развълнувала го е и е извикала в неговото съзнание аналогични образи и картини от нашата българска действителност. Така се е породило у нашия писател желанието да заимствува от повестта на Боголюбцев сюжета, централните образи, някои идеи и похвати.

В началото на 1875 г. в първите книжки на списание „Знание“ Л. Каравелов публикува своята повест „Стана“ — родна сестра на повестта „Домашка“. Заимствувайки сюжет, образи, картини, на места подражавайки съвсем пряко на своя образец, българският писател същевременно непрестанно изменя, претворява.

Началото на „Домашка“ е характерно за руската действителност и литература. Авторът, млад офицер, пътува с тройка от станция до станция. Бурната дъждовна нощ се заменя от дивно утро. Благодатна южноруска природа. Сладки, тихи мисли изпълват пътника. В пощенската кола се качва девойка около двадесетгодишна, с добро, обикновено лице. Тя се връща в родното си село. Когато слиза от колата, очите й са тъжни, лицето изразява пълно отчаяние. Кочиящът съветва пътника да вземе на следната станция за свой водач стария Петро, да го почерпи с водка и да го помоли да му разкаже тъжната история на момичето, на Домашка. Живо авторът скицира образа на стария Петро. Тройката лети, а Петро започва своя разказ за Домаха. Завършва встъплението на повестта.

Петро познава добре цялата околност, живописните селца и нерадостния живот на хората. Разказът му е простодушен и безхитростен.

Тройка, пощенски станции, пътник — млад офицер... — в такава рамка не би могла да се побере робската българска действителност. Под заглавието „Стана“ е отбелязано: „Разказ на една млада бабичка“. Разказвачката е Станина съседка, най-близък свидетел и участник в събитията. И това не е случайно — това е обикнат похват не само в Каравеловата белетристика от онова време, който се обяснява с желанието на автора да създаде по-пълна илюзия за реалистична достоверност. Тази илюзия естествено е нужна не на автора, а на читателя. Обикновеният читател у нас, а и не само у нас, не е много далеко от детската непосредственост във възприемането на изкуството, от вечния детски въпрос: „Истина ли е?“.

Стана живее в крайдунавския градец Свищов в хубавата къща на своя баща Петър Лущекът. Бащата умира и въпреки че оставя пълна къща, животът, който очаква вдовицата — майка на няколко деца, — е тежък. Домашка за разлика от Стана е една на майка и баща. След смъртта на заможния баща майката наема ратай и ратайкиня. В украинското село пристига полк, в Домахината къща настаняват хусар. В Станиния дом няма ратаи, в българското село естествено не може да има и хусари. Стана залюбва Герасим — известен пройдоха в градчето. Би могло естествено да не бъде Герасим, а някакъв случаен пътник, чужденец. Очевидно образът на прелъстителя във въображението на Каравелов заема по-голямо място в повествованието, нужен му е като герой, събрал в себе си много кал, нужен му е като антипод на Стана, нужно му е било вероятно Стана — жертвата на Герасим — да убие Герасим. Още в самото начало на повестта писателят набелязва черти от образа на Герасим. Той се е заклел на Стана да я вземе. Той е лъжец и подлец; избягва от града и отива по други места „да лъже други момичета“.

Възприел чуждия сюжет и основен замисъл, Каравелов не се задоволява, както ще видим по-нататък, с ролята на побългарител, който нагажда този сюжет към българската действителност; той свободно изменя, пресъздава по своему образи и картини. Същевременно обаче, запазил в определени граници творческата си самостоятелност, той никак не се спира пред възможността да заеме от чуждото произведение почти дословно цели пасажи, които му харесват.

Първото съвсем близко съответствие между „Домашка“ и „Стана“ откриваме в началото на третата глава на „Стана“. Много близка в двете повести е реакцията на тъй нареченото обществено мнение. Жените одумват Домаха, момичетата я припяват, момците се смеят. Домашка, затворила се в къщи, всичко слуша; майка ѝ от срам също никъде не излиза. И Станината майка не може да излезе на улицата. И на Стана жените и ергените се смеят, а най-много бабичките. А момичетата, като се съберат вечер, питат се: „А де е Стана?“ и припяват бедното момиче. „А Стана всичко слуша, всичко знае... Тежко ѝ беше“ (стр. 186)[1]. „А Домашка все слышит, все знает; тяжко бедной...“ И малко по-нататък друго, доста дълго почти пълно текстуално съвпадение: „От кого, от

[1] Всички цитати от „Стана“ са взети от „Съчинения на Любен Каравелов“, т. VI, 1887, Русе, стр. 181—213.

кого? — думает мать, у Домашки спрашивает, допрашивает... била два раза... молчит Домаха... как стена молчит... Мать до попа, а поп у нас славный был... Прибежала к нему... Так и так, говорит, беда над моей головой стряслась... Ничего, говорит, не пожалею, только мне бы этого подлеца самого открыть... Ну попа мы все знали, человек, у какой разсудительный был... Тут, говорит, убиваться и плакать нечего... дело, говорит, сделано... а лучше подумать как бы рассудительнее в этом случае поступить. Ты, говорит он, не визжи... И так просто, тихо, ко мне Домаху пришли... я, говорит, с нею побеседую... Домаха у попа была... и в виду всех, кто на улице был, такая от него спокойная вышла, что даже удивились все... После этого мать совсем другая стала." (стр. 139). Ето и съответния пасаж от „Стана": „От кого, от де?" — пита бедната майка и плаче с кървави сълзи. Братето така също нападат на бедното момиче и всеки час го разпитват с кого е имала работа и от кого е добила. Няколко пъти я даже и биха. Мълчи Стана, като стена стои и все мълчи... Един ден майката отишла при поп Георги... Така и така, говори, с моето момиче се е случило голямо зло. А поп Георги беше един от ония хора, които умеят и добър съвет да дадат, и да научат, и да утешат. Такива попове са твърде редки"... „Работата е вече станала, грехът е свършен, а ние трябва да помислиме занапред и да помогнеме дето се може и доколкото се може. Ти, казва, не квичи и не бий я. Да си си отваряла очите по-рано... Прати Стана при мене... Аз искам да поговоря с нея сам.

На другия ден Стана отиде при дяда попа, позабави се при него цял час и излезе из къщата му спокойна и без по-напредньото отчаяние. Чуден и разумен беше поп Георги! После тоя ден и братето станаха по-милостиви и по-мекосърдечни..." (стр. 186—187). И по-нататък: Вот родила Домаха... крестить надо... да кто к байструку в кумовья пойдет? — Родня... и та отказывается..." (стр. 139) „Стана роди. Детето трябва да се кръсти. А кой ще да кръсти копеле? Никой не ще, — даже и роднините им се отказаха да кръстят..." (стр. 187). Това е началото на IV глава на „Стана". Само началото съвпада с цитирания текст от „Домашка". Нататък историята на кръщението на детето е съвсем изменена от Каравелов. Изглежда, че на нашия писател не е допаднало шумното кръщене, което устройва добрият свещеник в „Домашка". Той, свещеникът, произнася развълнувано слово, обръща се с призив към препълнената с народ църква и когато никой веднага не откликва на поканата да стане кръстник, той довежда слепия бедняк, който седи до църковните врата, кръщава детето и отново гневно укорява струпалия се любопитен народ. Възможно е Каравелов да е преценил, че подобни шумни сцени не биха били характерни за нашата робска действителност. А може би той е предпочел вместо да описва събитията — да се опита да ги обясни, да даде израз на някои свои нерадостни мисли, породени от събитията.

Станината майка поканва кръстника на Стана, но „честният и благочестивият християнин плюйнал и обърнал гърбът си". Тогава разказвачката-съседка решава да кръсти детето, съветва се с поп Георги и той благославя намерението ѝ. В края на главата, скрит зад разказвачката, Каравелов тъжно разсъждава: „Ако законорожденните изработват своето парче хляб с такива тежки мъки и страдания, то за незаконорожденните светът трябва да бъде вечна тъмница." И малко по-нататък: „Господ обича само

гонимото и нещастното", казваше баща ми. Истина ли е така? Нещо ми се не вярва..." (стр. 188). Каравелов никъде не се отказва от разсъждения, обобщения, дообясняване на събитията. Той е писател мислител, и политик, и агитатор. В „Домашка" — първообраза на „Стана" — почти липсват подобни отклонения. Разказът на Петро е от началото до края разказ за събитията и хората, без авторова намеса, без анализ на събитията, без изводи от тях.

За разлика от „Стана" в „Домашка" разказът на стария Петро се прекъсва на няколко пъти. Пътниците стигат до следната станция, почиват, водят разговор със странични лица. Разказът продължава на брега на реката сред чудна природа, където авторът и старият Петро си почиват. Петро разказва историята на Домаха до деня, в който авторът я е видял и е пътувал с нея до родното й село. За по-нататъшната съдба на Домашка той научава по-късно, когато поема обратния път и отново се среща с Петро.

В Каравеловата повест „Стана" започва нова, V глава: „Расте моето кръщениче и не знае какво го чака... Стана седи по цял ден, мълчи и работи... Ниде не излазя. Срам я беше" (стр. 188).

Продължава разказа си и Петро от „Домашка": „Ну, вот и растет хлопчик..." „Домашка из дому совсем не выходит... Известно, что стыдно..." (стр. 142).

Оттук нататък Каравелов все по-свободно претворява и изменя чуждия сюжет. Хората постепенно забравят Стана и нейното нещастие. С познаване на нашия бит и с живо чувство за хумор писателят разказва за новите „произшествия", които отвличат вниманието на хората. „Но изведнаж всичко се промени изново." Отново в града се появява Герасим. Пред приятели по улици и кафенета той се подиграва, издевателствува над Стана, дори отива „да види жертвите си". Хората отново започват да й се смеят и да я одумват. „Минуват покрай Станината къща и говорят: „След една неделя Стана ще стане учителка, защото Герасим се е главил за учител в Габрово..." Майката и братята все по-жестоко измъчват бедното момиче.

Дотук същата съдба има и Домаха. Различията са външни. Домашка получава писмо и малко пари от хусаря. „Смех еще больше по селу; бабы хохочут, да говорят, что скоро на селе офицерша Домна Гавриловна появится..." Отново започват натякванията на майката; отива тя за съвет чак при брат си и след като се връща, заживяват с Домаха и детето в къщичка на края на селото, по-далече от хората. Един ден двете жени перат на реката, а момченцето играе край тях. Внезапно то пада във водата и се удавя.

Съдбата на Стана е по-сложна и се разгръща в продължение на повече години. Момченцето расте за чудо и приказ. Каравелов разкрива черти от неговия едва оформящ се характер, разказва за хорската завист и ревност към него. По-подробно той описва отношенията между Стана и майка й и братята й, вмъква отделни картини, разговори, цели епизоди. Ето един пример: дълбоко оскърбена и отчаяна, Стана взема детето си и тайно напуска града, иска да отиде да поживее при вуйчо си. Братята я настигат. След остро сблъскване Стана се съгласява да им остави детето. Животът й в Оряхово, при вуйчото, е също тежък и безрадостен. И тук хората научават за миналото и странят от нея като от чумава. Съвсем

измъчена, Стана заминава за Влашко. В това време Станиното момченце расте и расте. За него се грижи кръстницата му — съседката-разказвачка. Стана изпраща от Румъния писъмце и колетче за детето си. Всички тези епизоди — изцяло плод на Каравеловото въображение — несъмнено допринасят за доизясняването на образите, за тяхното по-пълно разкриване.

По различен начин Каравелов вижда и гибелта на момченцето. Стана е далеко. Бабата го завежда край Дунава заедно с децата на съседката-разказвачка. Момченцето пада в реката и се удавя. За всичко това разказвачката научава от хората. Злите езици говорят, че бабата сама е блъснала внучето си. Отново, доста подробно, Каравелов се спира на „обществената реакция" на събитията; „общественото мнение" в малкия градец се превръща в своеобразно действуващо лице в неговата повест. Очевидно нашият писател познава добре патриархално-еснафския дух в нашите малки градчета и умело, с верен психологически усет, ни води през неособено чистите кривулици на общественото мнение.

Следната глава XI започва с дълго авторово отклонение. Каравелов разказва с увлечение за гроздобера по нашите места, за чудните народни песни, които противопоставя на новите „модерни" подражателни песнички. На своите възгледи той придава наивна и простодушна окраска, за да бъдат възприети естествено като мисли на скромната вдовица разказвачка.

Стана се завръща и отива на гробчето на детето си. Тук отново Домашка напомня за съществуването си като Станин „първообраз".

Ето как Домаха преживява погребението на детето: „А Домаха как-то точно сдурела, это ничего не плачет, а только как мертвец, вся зеленая возле него сидит, за ножку его рукою держит, и хоть бы словечко — ничего никому... Что там у нее ни спрашивали, никому не отвечает, молчит; даже старà рассердилась... — Что ты, говорит, онемела, что ли? — Ни, матусю, тихо ответила ей Домаха... Только от нее это и слышали до похорон. Похоронили тут же на бережку, и крестик маленький поставили... Ни, не плакала; стара — так-то плакала..., а Домаха як дурна стояла. Да вот тебе, уже совсем могилу зарыли, а она села возле нее, да руками как грядку и скородит... Отец Андрий сказал: — Уведите несчастную; она очень горем убита... Увели. Но Домашка не унялась; как ночь, так прямо на могилку, как на подушку ляжет на нее головою, да так до самого свету и лежит... И повадилась она ходить на могилку каждую ночь. Ну, стара ничего не говорила сначала, а потом за это самое давай ругать ее... Неизвестно из-за чего старухе это досадно стало..." (стр. 143—144).

Стана се завръща от Влашко и веднага отива на гроба на детето си: „Седна тя на гробът, хвана кръстът и с двете си ръце и мълчи, — не плаче и никому нищо не говори, а лицето ѝ позеленя и устата ѝ побледняха, като у болен човек."... „А де си била до сега?" — я попита постарият ѝ брат. — Да не си онемяла? — каза другият. — Не съм онемяла, — отговори тя тихо и печално... Друга дума ни един от нас не можа да чуе из устата ѝ. Дойде и поп Георги. Неговото лозе беше близо до Станиното. — Земете я и заведете я дома си, каза добрият и умният поп. — Вие твърде добре видите, че тя клетницата е изгубила умът си."... „От тоя ден Стана захвана да ходи всяка вечер на лозето и да спи на гробът под киселицата... Умът ѝ не беше вече ясен. Това се продължи

до Гергьовден. Ни есенните виелици, ни зимните студове, ни пролетната влага, нищо не беше в състояние да я запре и да я накара да нощува в бащината си къща! Чудно е човеческото сърце! Най-напред майка ѝ и братето ѝ ходеха след нея, молеха ѝ се да се върне назад и да не срами повече къщата им, но скоро махнаха с ръката си, оставиха я" (стр. 204—205).

Нататък отново сюжетните линии на двете повести временно се разделят. Стана отново заживява в бащината си къща. Свещеникът прави всичко, за да вразуми хората; той успява да омекоти и отношенията на майката и братята към Стана. Но всички усилия на поп Георги рухват при появата на Герасим в селото. Неговата безскрупулност и нагли подигравки отново и отново подлютяват отворената Станина рана. Стана не може да издържи на нетърпимия морален гнет и отново минава Дунава, отива в Румъния. В Гюргево тя заживява лек живот в някаква кръчма. Напразни остават опитите на вуйчо ѝ и на майка ѝ и братята ѝ да я вразумят и да я върнат. Минават три години. Пръска се слух, че Стана живее в дома на своя годеник — добър умен, богат човек, който я обича и огражда с нежни грижи. Но отново при Стана отиват — този път не Герасим, а майката и братята ѝ, — започват да я хокат, удрят я дори, и Стана, обезумяла, се връща в Свищов. Пристига скоро и добрият влашки българин Стефан и настойчиво иска да прибере Стана и да се ожени за нея. Стана отказва, защото знае, че е болна от нелечима болест. Пристъпите на тежко психическо заболяване често я обхващат.

Съдбата на Домашка се развива по-просто и по-естествено. След удавянето на момченцето, измъчена до крайност от майчините си клетви и укори, Домаха избягва в друго село и става ратайкиня. Там я намира нейният добър вуйчо и успява да я убеди да се върне в бащината къща, като предварително изтръгва обещание от майка ѝ, че ще забрави миналото и ще се отнася добре с дъщеря си. Но майката слуша другия си брат и заедно с него се нахвърля жестоко върху завърналата се Домашка с укори, клетви и бой. Всички в селото жалят Домаха, но от всички най-много я жалее бедният ратай Данило, славен момък, с добра, широка душа. Цяла нощ Данило лови риба, за да занесе дар на Домаха и майка ѝ: „Старà еще спит, а Домаха на берегу в огороде табак поливает, а Даныло челнок полный рыбы домой гонит; челнок гонит, а сам с берега глаз не сводит..." (стр. 149). Данило измайсторява чудесен кръст за гробчето на Домахиното детенце. През нощта Домашка отива на гроба, прегръща и целува кръста и горко плаче. Следва трагичният разговор между Домаха и Данило край гроба — едно от най-силните места в повестта: „Не выдержало сердце у гарного хлопца' он сразу из очерета, да к ней. — Не убивайся, не плачь, голубонька... Что было, то прошло, не воротишь. — Даныло, что ты робишь? — почти вскрикнула Домаха, вскакивая с могилы. — Люблю тебя, Домаха, люблю зазнамо, кто ты така... полюби только, скажи, что за меня, за бесталанного пойдешь... хотя год сроку... буду ждать, только скажи... поверь чистой совести... не обманываю" ...А она только... плачет. Да и Даныло сам не знает, что делает... журится рыбалка... — Слухай, Даныло! — говорит ему Домаха, а слезы так и душат. Все, что про меня рассказывают по селе, то неправда... Я и сама не знала, что сделала, я его не любила.., вот будь я проклята, его не любила... а пропала, сов-

сим пропала, не ведучи, так соби. — Да що мени до того?... Бог с тобою, отвечал он, — я люблю тебя: вот тебе и все. Утерла слезы Домаха. Опять на могилку села. — Сядь, — сказала она. Рядком сели... Долго молчали... — И я тебя, Даныло, полюбила... люблю — повторила она, — да за тебя... от того, что люблю... нет! Ни за тебя, ни за кого на свете не пойду. — Зачем, зачем? — встревожившись и даже вскочив, спрашивает рыбалка. — А за тем,— отвечает грустно Домаха, — что довольно того, что свой век загубила, загубила и того, чьи косточки под нами лежат, Даныло... выучилась горю, не хочу учить другого... Хиба ты святой? Вдруг рассердишься, да попрекнешь... так лучше Даныло, от одной ридной матуси, а то буде от двух... Боже! Боже! — Схватилась она за голову. Молчит рыбалка, только сердце его сильно стучит, и слов-то не находит, бедняга... Горько и ему... — Ну, так прощай, Домаха... видно не доля моя, — сказал Даныло, вставая..." (стр. 151—152).

И Стана търси самота и спокойствие на гроба на детето си, прегръща кръста и плаче тежко и отчаяно. „Не може вече сиромах Стефан да търпи повече... Той се затече, седна при нея и прегърна я. — Не плачи, моя мила гълъбице, не губи здравето си, не отчайвай се! Щото е станало, то се не връща назад... После тия думи, Стефан се изправи пред кръстът и захвана и сам да се моли богу. — Какво правиш ти, Стефане? — извика Стана и погледна нагоре. — Ти се молиш над онзи гроб, който е скрил в себе си моето безчестие и който отдавна вече е погълнал моето щастие! — Аз се моля, аз обичам и аз почитам всичко, щото е твое, щото е мило тебе и щото... Аз те обичам повече от всичко. За мене си ти по-чиста и по-светла от алмазът... — Слушай, Стефане! — каза Стана, а сълзите ѝ не дават да говори. — Аз съм твърде крива, много грешна и достойна за презирание... Аз го не обичах... Аз не обичах Герасима; аз не зная и сама какво се случи с мене; но аз обичах своето нещастно дете... Прости ме, Стефане! Но защо аз ти разказвам моите болки? Аз съм вече изгубена жена..." ..„Аз ще да те обичам и тогава, ако ти да би станала най-лошавата жена на светът."... „Стана отри сълзите си и седна изново на гробът. — Седни до мене — каза тя. Стефан я послуша. — И аз те обичам, мой Стефане, и аз съм готова да дам за тебе... Но какво мога аз да дам за тебе? Какво имам аз да дам за тебе? Аз нямам нищо!... У мене не е останало нищо свето и непокътнато. Върни се във Влашко и заборави ме колкото се може по-скоро. Аз не мога да те направя щастлив; аз не мога да ти дам чисто и непорочно сърце; аз не мога да успокоя съвестта си и да се нарека жена на един честен и добър човек. — Остави всичко настрана... каза Стефан. — Ако съм погубила себе си, ако съм погубила и тогова, чиито кокалци лежат под назе, то не ща губя и другиго... Ако съм аз длъжна да търпя мъки и неволи за своите беззаконни дела, то не трябва да накарвам и тебе да разделяш моите страдания... Ох, и ти не си светец! И ти можеш да се разсърдиш и да ми напомниш някога лошавият живот... Ти си човек и аз съм човек. Остави ме, Стефане! После тия думи Стана се хвана за главата и заплака още по-силно. Стефан замълча, наведе главата си и две едри сълзи потекоха по лицето му. — Ако желаеш доброто ми, то те моля, да ме оставиш и да се върнеш назад. Моето сърце отдавна вече е убито — продължи Стана. — Ако е така, то прощавай — каза Стефан и изправи се. — Из всичко се види,

че аз съм бил излъган. — Не си бил излъган — отговори Стана. — Аз те обичам... Не прави нещастен и себе си и мене... Не забравяй и моята лудост... Кой може да ни каже, какво още може да се случи? Боже мой, боже мой, помогни ми... — Прощавай, Стано! — каза Стефан още веднаж и тръгна към градът" (стр. 215—216).

От цитираните току-що два откъса — съвсем близки, почти идентични по същество — ясно личи как потокът на словото увлича нашия писател и той често пъти излишно удължава картини или диалози, които, ако бяха по-лаконично предадени, биха звучали по-силно и убедително.

В края на повествованието българката Стана отново почти се слива с образа на украинската Домашка.

Една утрин вървели край реката момци: „Идут вербами, совсем к речке подходят, как что-то белое шарах в кусты... Излякались... Подумали, зверина яка... Да их шестеро: чего бояться! — Пойдем, говорят, посмотрим, что за штука? Кинулись, а там, притаившись, Домаха сидит... Да страшная какая! Боже, боже правый! Сказылась!... Ничего не отвечает, только траву рвет, да скаженными очима у вси стороны поводит... Жалко стало хлопцям. — Нужно отвести к матери — решили они, — а тут в лесу или в речке беспременно бедную жизнь покончит. Взяли ее под руки, ведут, не упирается..." (стр. 152). Почти същото описание откриваме в XX глава на „Стана": „Няколко наши младежи отишли край Дунавът да поседят, да се окъпят и да погледат как ловят риба рибарите. Вървят между върбите, приближават се вече до Дунавът, смеят се, шегуват се, — изведнаж слушат, че нещо шущи в храсталакът... Извикали... Тия мислили, че някоя лисица или някой вълк. Но тия били шест души — няма от какво да се боят. — Хайдете да влеземе в храсталакът и да видиме какво е" — казали тия... Влезли, а там седи Стана... В това време тя била и страшна и грозна! Захванали да й говорят, нищо не отговаря, само скубе тревата, гледа безсмислено и иска й се да побегне... На момчетата дожаляло. — Хайдете да я заведеме дома й, защото може да се удави — казали тия и повели я. Върви и не опира се" (стр. 217).

И все пак Стана не е Домашка. Първопричината за Станината трагедия — Герасим е жив, той постоянно напомня за себе си; Стана е пред своята тъжна кончина, а Герасим мърси земята със съществуването си, диша чистия въздух. Настъпва часът на разплатата: „Изведнаж... Насреща им иде Герасим."... Следва остър напрегнат диалог. Стана забива голям нож в корема на Герасим, убива го.

Момците завеждат Стана у дома й. Там заварват старата й майка цяла в кръв. „Когато Стана влезе в стаята, то погледа на майка си тъжно и безсмислено и извика: „Ох, мамо, мамо, защо си ме родила?"... „Вежете я и закарайте я в конакът, каза един. — Какво ще да я вязваш, когато на нея няма нищо друго, освен кожа и кости? — отговори други."... (стр. 218).

Същото страшно зрелище очаква момците и в украинската хата: „У нас, сказали хлопци, от страху дух занялся... а тут вона, Домаха-то, як рванется, да як крикнет: „Матуся!"... И по-нататък: „И чего там вязать-то: кожа одна да кости, — с какой-то горькой иронией прибавил Петро."... (стр. 152).

И в двете повести следва разказът на старата майка, която е само ранена. Признава си старицата, че силно са я дразнили сълзите на дъщеря ѝ, че неудържимо я е хокала и клела. Домахината майка продължава своя тъжен разказ: „Годи, говорит, мамо, лаяться... я не буду. — Чего, говорю, не будешь? И откуда только в эту минуту у меня опять злость взялась... Отойди, говорю будь ты... уж не помню, что я сказала... только меня что-то шибко ударило по голове... Господи! — продолжала она тихо... грешная... грешная я — и замолчала...“ (стр. 153).

Продължава разказа си и Станината майка: „Стига, мамо, стига, каза тя. — Мене е тежко и без твоите хули. Какво съм правила и какво съм ѝ говорила после това, аз не зная, зная само това, че нещо ме удари по гърдите. Господи, боже мой, продължи тя тихо... Грешна съм аз, грешна...“ (стр. 219).

Известни различия, макар и несъществени, има в последните пасажи на двете повести. Затварят полудялата Домаха. Роднини прибират майката. Тя е по-добре, но много се измъчва за дъщеря си. Предстои дело. Къщицата край реката е запечатана.

Каравелов завършва своята повест лаконично. Стана, обхваната от мирна, кротка лудост, е затворена в черковната тъмница. Посещава я майка ѝ, идва да я види и Стефан. Никому не говори. Свила се, мълчи, тялото ѝ изсъхнало като лозева пръчица, не хубава Стана, а жив мъртвец.

Каравелов, за разлика от своя чуждестранен брат по перо, предпочита в края на повестта да угаси кандилцето на страдалческия Станин живот: „Нека ѝ е лека пръст! На връх св. Илия я закопахме... След две недели отиде и майка ѝ след нея...“ (стр. 219).

Подробното, в известен смисъл текстуално сравнение, което направихме дотук между двете повести, показва несъмнено, че Каравелов е заел сюжета от М. Боголюбцев. Еднаква е основната сюжетна линия, едни и същи са главните сюжетни възли. Отклонения има, но колкото и значителни да са, те не изменят основното в развитието на сюжетната линия, нейния общ облик и същност.

Измененията в сюжетната структура на повестта, които внася Каравелов, са свързани с изменения в образите на главните и второстепенни герои. Общо взето, персонажът е същият: Стана — Домаха, майката, детето, прелъстителят, вуйчовците на Стана, добрият момък Стефан — Данило. Стана, за разлика от Домаха, има и братя, но те не се отделят с нито една по-съществена проява от майката.

Различията между Стана и Домашка са твърде съществени, различия не само в жизнената съдба, но, което е по-важно, във вътрешната характеристика на образите. Каравелов усложнява Станината съдба. Два пъти Стана минава Дунава, живее сама във Влашко, в чужда страна; в Гюргево живее „развратен живот“, по думите на Каравелов. Опитите на близките ѝ да я намерят в Гюргевската кръчма завършват с неуспех — Стана избягва в Букурещ. Трябва веднага да отбележим, че този период от живота на Стана настъпва след гибелта на детето ѝ и е несъмнено израз на пълно, безпросветно отчаяние. Но още докато е живо детето, тя живее сама при вуйчо си известно време, а после минава във Влашко и изпраща пари и подаръци за Найденчо. По-подробно са описани отношенията между Стана и заобикалящите я. Каравелов усложнява и тези отношения. И все пак по-сложният и криволичещ жизнен път

на Стана не е главното различие между двата образа. Основното, и то твърде съществено различие, както вече изтъкнахме, произтича от вътрешната характеристика на Стана и Домашка. Домаха, която по думите на автора има обикновено, мило и добро лице, мълчаливо и безропотно носи своя кръст. Крие се от хората, мълчи, търпеливо работи, тихо плаче. Известно време след смъртта на детето си, съвсем измъчена, тя намира сили да избяга от бащиния си дом. В чуждата къща тя работи упорито и безупречно. Ето какво Домашка разказва на своя вуйчо и как обяснява постъпката си: „Что за жизнь у меня дома, дядьку? Маты ругается, попрекает... работаю с утра до ночи... все никак угодить не могу; долго я терпела, да и подумала: если бы маты бидна була, абу нездужала, я б не пошла, но ведь слава Богу, всего довольно“... „А то на, тебе! Накинулась на меня, и без того уже несчастную, и поедом ест как собаку проклятую... Добро бы уж меня одну... — Тут Домаха еще пуще заплакала... — А то за что маленького займае мертвого... Подумала, пускай уж бог милосердный все разберет и за все мои грехи накажет, а нет у меня сил человеческих более терпеть... так и ушла тайком... да вот и живу... все любят...“ (стр. 145).

Все пак вуйчото успява без големи усилия да убеди Домаха да се върне в неприветливата и страшна за нея бащина къща. Могат да се приведат и други моменти от „Домашка“, които рисуват образа на героинята все със същите меки приглушени краски. Домашка е много добра, кротка, плаха. Образът ѝ излъчва девическа чистота и послушание, ограден е със страдалчески ореол.

Каравеловата Стана е друга в самия замисъл на писателя. Още при запознаването на читателя с героинята на повестта се хвърля в очи нейната ярка външност. Очите ѝ са по-хубави от сърнените очи, устните — от трендафила, снагата — от планинския бук, весела е като лястовица, песнопойка като чучулига... В първата половина на повестта и Стана като Домашка безропотно страда, пролива горчиви сълзи, работи от сутрин до вечер, срамува се и бяга от хората. Но зад мълчаливото страдание назрява протест, изостря се наблюдателността, по-смела и дълбока става мисълта. Когато майката жестоко нагрубява детето ѝ, Стана казва: „Мамо, ако съм аз крива пред вазе, то детето ми не ви е направило никакво зло. Бъдете барем вие малко по-милостиви към него. Вие казвате, че гълъбът е божия птица и че господ съветова хората да го хранят, а жално ви е да дадете на унучето си една кора хляб!“... „Въобразете си, че ние двамина сме просяци и че вие ни давате парче хляб за спасението на душата си... Ако кучето, което варди къщата ни е заслужило едно парче хляб, то и аз работя барем що-годе“ (стр. 193)' Протестът все повече и застрашително расте, мисълта става все по-остра и по-смела. Във втората половина на Каравеловата повест Стана разчупва черупката на своя първообраз, захвърля страдалческия ореол, тихото, безропотно мъченичество. Тя избягва заедно с детето си от родния дом. Братята ѝ я настигат и се нахвърлят с остри думи върху нея. Стана им отговаря достойно и сдържано: „Аз искам да сваля от гърбовете ви тежкият кръст, с който съм ви натоварила без вашата воля. Пустете ме да поживея между чужди хора и да потропам по хорските вратници“... „Аз не ща вече да ям вашият хляб и да тъпча вашият двор...“ А когато братята я заплашват, че ще я държат и на сила ще я върнат...

„очите ѝ се наляли с кръв, лицето ѝ побледняло като платно, устните ѝ посинели и тя проговорила твърдо и решително: „Вие не смеете да ме вързвате и да ме водите из градът като мечка. Аз не съм ваша робиня. Само бог е властен над мене...“ ...„Ако вие дръзнете да турите ръка на мене или на моето дете, то аз ще да ви докажа, че и в моите жили не тече вода...“ (стр. 195).

Тези прояви на Каравеловата героиня разкриват нейните вътрешни качества. Стана превъзхожда средата си и има ясно съзнание за това. Тя се съгласява да даде детето на братята си: „Вземете го — отговорила Стана и погледала на братето си така, както гледат умните хора на глупците... — Вземете го, продължала тя, но ако от неговата глава падне и най-малкият косъм, то тежко ви и горко ви“ (стр. 196).

И във вуйчовата си къща Стана не се чувствува добре. Мълвата и тук я огражда със стена от недоверие и презрение. „Не мога да живея и тук... — казва Стана решително и твърдо на вуйчо си. — Аз мислех да ида в някой манастир и да стана калугерка, но по манастирите в сегашните времена е много по-тежко да се успокои човек, нежели по градските крайове. Моята болна душа не могат да излечат ни манастирските молитви, ни дългите пости, ни черните дрехи“ (стр. 196).

Стана решава да отиде далеко, където никой не я познава, да се махне и от хорската злоба, и от братското участие и съчувствие. Напразни са опитите на добрия вуйчо да я задържи, да я утеши и приласкае. „На другият ден тя оставила Оряхово, без да каже на уйка си „сбогом“ и без да го поблагодари за неговият хляб и сол...“ (стр. 197).

Несъмнено Каравелов е замислил своята героиня не като жена — жертва и страдалка. Дори когато стига до дъното на живота, тя протестира; този начин на живот се превръща във форма на протест, в демонстрация на независимата ѝ воля.

Ето как отговаря тя на вуйчовите си сълзи и молби, когато той я намира в Гюргевската кръчма: — „Ако хората нямат милост и ако бог оставя своите деца на такива тежки мъки и неволи, то и аз не ща нито да мисля за тях. Виното е единственото утешение за нещастните и угнетените — говорила тя. — Само виното има сила да изгаси онзи въглен, който гори в тялото ми и който мъчи душата ми... — Греховете се изкупват не с нови лошавини, а с покаяние — казал уйката. — Тия неща са познати само на бога... Само бог може да реши какви са моите грехове: големи ли са или са малки...“ (стр. 208—209).

Още по-твърдо и независимо Стана реагира на нападките и укорите на майка и братя, вече към края на повестта, когато тя живее при Стефан като негова годеница. „Изведнаж очите ѝ се наляха с кръв, лицето ѝ почервеня и тя проговори твърдо и ядовито: — Всяка коза виси за своят собствен крак... Аз съм ви казала стотина пъти да се не грижите за мене. Гледайте своите собствени черги и не плачете по чуждите гробища. Ако вие гледате на мене като на чужд човек, то и аз не търся вашето родство“ (стр. 212).

Каравелов внася в образа на Стана още една извънредно важна и съществена черта. Вътрешното благородство, твърдост, душевна независимост се съчетават с подчертано съзнание за собствено достойнство, с гордост. Много характерно в това отношение е писмото, изпратено от Стана до съседката, която се грижи за Найденчо. „Изпроваждам ти

десет турски жълтици за две години — пише Стана. — Ти трябва да върнеш на братето ми ония пари, които са ти заплатили за него. Аз не желая да хранят чужди хора, — ако и да ми са брате, — детето ми, което се е появило на тоя свят без тяхното благословление. Прегърни Найденча като втора майка. Пращам му малко дрешки. Прости ме" (стр. 198).

Близостта в сюжетите на двете повести, изцяло заимствуваните от „Домашка" епизоди, картини, реплики не са в състояние да „отъждествят", условно казано, образите на главните героини. В никакъв случай не може да считаме Стана за „побългарена" Домаха. Елементите на „побългаряване" са налице несъмнено в цялата повест и при всички образи, доколкото Каравелов естествено отразява нашата българска действителност, нрави, бит, национални особености. Но при изграждането на Станиния образ това е само външната, несъществена страна. Образът на Стана по своя замисъл, по самата си същина е различен. Образът на Стана като авторов замисъл е по-интересен от образа на Домаха. Веднага обаче трябва да направим уговорката — Каравелов не е съумял напълно да реализира своя замисъл. Над цялата Каравелова повест тегне известна прибързаност, недообработеност — недостатък, характерен за много негови творби.

Станиният образ по своята основна идея и същност би могъл да се превърне в остър вик на протест срещу закостенелите патриархални, робски нрави, срещу ретроградността на нашия живот, за прогрес, за свобода на личността и пълно разгръщане на нейните сили и възможности. За съжаление обаче този образ не навсякъде е изграден равностойно художествено. На места той е жизнен и ярък, а другаде се чувствува как писателят го измисля, прибързано му приписва свои възгледи, прави го изкуствен и декларативен.

Образът на Домаха несъмнено е по-обикновен, по-малко интересен. Домашка е чисто и добро селско момиче, нарушило, без само да разбира какво прави, патриархалната нравственост, обичаи, традиция и станало жертва на същия този жесток патриархален бит и нрави. Това е замисълът на Домахиния образ. Осъществлението на образа съответствува на замисъла. Това е цялата Домашка. Стана е друга. По-интересна, побогата, по-сложна по замисъл. За съжаление с много художествени непълноти при осъществяването на замисъла.

Казаното дотук вече е достатъчно, за да направим един важен извод: въпреки че е заимствувал чужд сюжет, Каравелов не е плагиатор, нито е обикновен побългарител. Той е запазил своята творческа индивидуалност. Това може би звучи пресилено, като си припомним как безцеремонно нашият писател преписва цели пасажи от чуждата повест. И въпреки това ние твърдим, че Каравелов не е изгубил своето творческо виждане; той е претворил чуждия материал до необходимата степен, за да можем да приемем повестта му не за обикновено побългаряване, а за самобитно творческо дело, с известни уговорки и в определени граници, наложени от преките заемки на автора. Изграждането на централния образ на героинята е главният аргумент в полза на творческото виждане на Каравелов като автор на повестта „Стана".

Вече посочихме различната трактовка и на други, второстепенни образи в двете повести. Самостоятелен е и образът на Герасим в Каравеловата повест — „един от онези хора, които нямат ни чест, ни съвест,

ни добро име“ по думите на писателя. Действително Герасим от начало до край е човек „без съвест“, подлец, арогантен циник, нравствен изрод. Тази пълна еднолинейност на образа го прави елементарен и безинтересен. Тя ни връща към делението на героите на изцяло положителни и изцяло отрицателни. В образа на Герасим няма нито едно единствено бяло петно. Всяка негова поява на страниците на повестта има трагични последици. Образът му приема злокобни очертания и ни напомня сензационно-сантименталната литература, връща ни към Друмевата традиция.

Станиното детенце расте. Хорската клюка намира друга храна. „Светът е широк и хората са много...“ ...„Но изведнаж всичко се промени изново... Една вечер аз чух, че Герасим се е върнал в градът ни...“ (стр. 188). Умира Найденчо. Стана се връща от Влашко; всяка вечер отива на гроба на детето си, спи там нощ след нощ. И внезапно тя решава отново да се махне, да избяга във Влашко. „Ако остана тук — споделя Стана със съседката-разказвачка, — то дяволът ще да ме накара да направя и друго някое зло. Вчера, когато отивах на гробът, се срещнах с... с Герасима...“ (стр. 205). Или в предпоследната глава: „Изведнаж... насреща им иде Герасим.“ До края на повестта образът на Герасим е издържан в тези тъмни краски. Хусарят от „Домашка“ е само загатнат, съвсем неразвит като образ, писателят изобщо не му е вдъхнал живот.

Последното сравнение, което ще направим съвсем бегло, е сравнението между образите на Стефан и Данило. М. Боголюбцев в този случай има значително предимство. Ратаят Данило е по-ясен и по-жив образ, с интересен социален пълнеж. „Даныло... хлопец славный... да только вот горе — бидный: так в наймытах жил. Трудящий человек был... день деньской на работе, а ночью до рассвета все рыбу ловит... охочий рыбалка был...“ (стр. 148). Именно ратаят Данило, чието единствено богатство са двете му ръце, притежава голямо, любещо сърце, тънка чувствителност, истинско душевно благородство. Той единствен разбира Домаха, искрено я жали и обича. Любовта на бедния ратай Данило към отхвърлената и потъпкана от обществото Домашка има свой смисъл и значение.

Трудно е да се прецени защо Каравелов е избрал за свой герой съвсем друг образ — различен по своето социално съдържание и начин на живот. Образът на Стефан, според нас, е недоизяснен и декларативен. Ето как Каравелов запознава читателя с него: „Добър, млад, богатичък и хубав човечец беше тоя влашки българин.“ В своите чувства и постъпки Стефан почти никак не се отличава от Данило, но лишен от корените, които има украинският ратай и рибар в родното си украинско селце, Стефановият образ изглежда книжен, съчинен.

Впечатлението за своеобразната самобитност на Караveловата повест се подхранва не само от различията във виждането и изграждането на някои образи, но и от цялостния стил на повествованието. М. Боголюбцев е издържал целия разказ на Петро в характерния за обикновения, неграмотен човек от народа стил на пълна безизкуственост, простота; това е разказ за събитията, хората и отношенията между хората, без стремеж да се проникне зад видимостта на събитията и взаимоотношенията, да се направят по-дълбоки социално-политически или философски изводи. Ето един пример от „Домашка“: Петро разказва за кръщението на Домахиното детенце: „...Прежде народ, куда

тебе, сейчас бы из церкви... а тут никто... еще ближе к купели пододвинулись... а возле нее уже старà с слепым Гаврылою стоит, и тот на руках байструка держит... Ну и служил же поп! — Произнес восторженно расказчик. Что же разве особенно как? — невольно задал я вопрос.— Там уж и не знаю, — продолжал Петро, — только и теперь не забыл." ... (стр. 140). Отговорът на Петро („Там уж и не знаю...") е много характерен за стила на разказа — разказ на емоции, в който непосредственото емоционално възприятие е единствено или поне несъмнено доминиращо. За това може би най-хубавите страници от повестта са последните страници — за хубавата и тъжна любов между Домаха и Данило, любов чиста и искрена и жестоко стъпкана от хората, преди още да разцъфне. Тези страници са написани просто, с бликаща непосредственост, емоционалност, лиризъм. Сполучлив, тънък детайл е разказът за измайсторения от Данаило кръст за гробчето на Домахиното момченце.

Разказвайки непосредно и живо за събитията и хората, Петро се стреми да докаже фактичността на своите думи. Той често уверява, че нищо не прибавя от себе си. След като описва как горчиво Домашка плакала на гроба на детето си и прегръщала и целувала изработения от Данило кръст, Петро подчертава: „Сам Даныло рассказывал".

На места в Каравеловия разказ се чувствува влиянието на стила на „Домашка". Но очевидно нашият писател не е могъл и не е поискал да затвори цялото си повествование в черупката на безизкуственост, простодушие, наивитет. Не случайно Каравеловата разказвачка значително се различава от стария Петро. Наричайки я „млада бабичка", Каравелов вероятно иска да подчертае нейната зрелост, житейска мъдрост. Не е случайно и обстоятелството, че събитията в „Стана" се разиграват не в малко затънтено селце, а в будния крайдунавски градец Свищов.

Общественикът, мислителят Каравелов винаги ръководи писателя, художника. А общественикът-мислител иска да сподели с читателя своите мисли откровено и направо. Неговата будна гражданска съвест и горещ темперамент на активен политически деец го изпълват с нетърпеливото желание пряко да внушава, да въздействува. От страниците на „Стана" диша напрегнатата авторова мисъл. Тя се излива в поредица от реторични въпроси или тъжни афоризми, или в сентенции, пълни със злъчна ирония. Ето например как започва глава VI от „Стана": „Боже мой, господи, защо не биват всичките хора еднакви? Защо едни хора се раждат добри и милостиви, а други приличат на бесни копое? Защо едни се раждат да се мъчат, да проливат кървав пот и да търпят всякакви неволи, а други да надуват чубуците си, да се изтягат като бебери и да не мислят за нищо. Аз мисля, че това не е право..." (стр. 190). И така нататък, все в този дух. От същата глава ще дадем други примери на обобщения и разсъдъчни прозрения, проникнати с ирония и сарказъм: Всеки вече знае, че времето излечава даже най-дълбоките рани, но под ясното небе биват и такива болки, които преследоват човекът до надгробната дъска. Нека опази бог всекиго от ония ядовити болки, които се наричат обществено мнение и които почти никога не биват съвсем справедливи. Ако Стана да би се попаднала под ноктите на планинските гадини, то и тие би имали малко по-милостиви сърца, но тя живееше между разумни същества, които се молеха богу, които палеха кандила, които градеха черкови и които се наричаха православни..." (стр. 191). Така неусетно

за читателя, Каравелов внушава свои мисли и възгледи. Събитията, за които се разказва в повестта, съдбите на героите и техните взаимоотношения пораждат у писателя мисли, социално-политически изводи, философски обобщения. Трудно е да се отдели писателят Каравелов от гражданина, общественика, мислителя. Още по-тясна и неразривна е връзката между писателя и публициста Л. Каравелов. С публицистичен патос са пропити честите въпросителни и възклицателни изречения в повествованието, емоционалните обращения и реторични въпроси: „Ех, хора, хора! Вашата нравствена утроба е по-дълготрайна и от вашият живот, защото тя преминува от поколение в поколение и защото никой не смее да ѝ излезе насреща“ (стр. 191). „Или: А знаете ли защо Христос е милвал само децата и защо е говорил, че царството небесно е тяхно? Ако не знаете, то аз ще да ви кажа, че само децата са увардиле образът божи и подобието божие. Ако да не би били децата, то господ бог отдавна вече би запалил нашата земя и направил би я на пепел (стр. 193).

Тези глави и откъси от повестта, в които се чувствува перото на писателя-общественик и публицист, са, струва ми се, по-естествени и близки до Каравеловия писателски натюрел и стил. Понякога обаче Каравелов се стреми да се „принизи“ до нивото на своите герои, да погледне света естествено, непосредствено, наивно като тях. И трябва да кажем, че той не винаги постига това с лекота, че често пъти тези опити имат характер на поза, в която зазвучават сантиментални нотки. Ето няколко отделни изречения, в които се чувствува тази изкуствена сантименталност и преднамерена наивност: „А колко ергенчета, млади и зелени, умни и работни, хубави и гиздави искаха в онова време „хубава Стана“!... Герасим остави градът ни и отиде да лъже другите момичета. Сирота Стана! Натърпя се това бедно момиченце различни мъки“ (стр. 185). Или: „Боже мой, боже мой, защо ли се е родило на светът и това невинно детенце!...“ (стр. 188)... „Сирото детенце!... „Боже мой, бъди по-милостив към нещастните! Не гони ги до надгробната дъска!“ (стр. 209).

Накрая трябва да подчертаем, че въпреки заимствувания сюжет, образи, отделни епизоди и картини, двете повести живеят свой самостоятелен живот. Авторът на „Домашка“ си е поставил скромна задача, която е изпълнил добросъвестно. Той разказва непосредствено, при съвсем опростена композиция, за живота на обикновени селски люде. Неговият разказ е единен и цялостен по своя замисъл, и осъществление, и стил, по своята безпретенциозност. Каравелов усложнява композицията на „Стана“, защото усложнява и образа на главната героиня. Неговият замисъл е по-богат, по интересен. Той се стреми да каже повече неща на читателя, да го доведе до по-дълбоки и интересни мисли. За жалост, обаче, печатът на прибързаност тегне върху повестта. Тя като че ли е написана, преди да отлежи и напълно да узрее в съзнанието на автора. На места в нея има съчинени, изкуствени положения, неубедителни ситуации. Струва ни се, че ако Каравелов би имал време по-спокойно и по-дълбоко да промисли материала за повестта, не би било необходимо изобщо да прави заемки от „Домашка“, би могъл да създаде една самобитна, самостоятелна художествена творба. Възможно е за осъществяването на тази задача да не са му стигнали в дадения момент и творчески сили, творческа инвенция. Може би поради това навсякъде, където

преценява, че даден епизод или отделен пасаж от руския текст напълно прилягат към неговия замисъл, образи, идеи, той ги заема и почти дословно преписва. Най-вероятно е все пак главната причина да се корени в тежките условия, при които Каравелов е работил, както и в огромната и разностранна дейност, погълнала изцяло неговото време, сили, енергия. По-важно от всичко за Каравелов е било да успее да напише продължението на повестта, да успее да издаде вестника навреме, да запълни колоните му. Може би той е имал съзнание за художествените непълноти на своята повест. При онази действителност обаче, при онези жизнени и творчески условия, за нашия писател е имало само един важен, актуален въпрос: ще стигнат ли повестите му до сърцето на читателя; ще стигнат ли до читателя неговите внушения, идеи, мисли, ще го развълнуват ли неговите чувства. Положителният отговор на този въпрос изпълва Каравелов с чувството за осъществен граждански и писателски дълг.

ЗА СТАРОБЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНО-ТЕОРЕТИЧЕСКА МИСЪЛ

Лиляна Грашева

Литературна теория в съвременен смисъл на думата не е съществувала през средните векове и това е една от основните причини, поради които днес е извънредно трудно да се навлезе в същността на средновековния литературен процес. Затруднението става съвсем очевидно, когато се заговори за естетически представи и художествени вкусове у старобългарските писатели. Въпросът — колкото социално-исторически, толкова и психологически — се нуждае от конкретни сведения за интересите на писателите, условията и подбудите за книжовна работа, способите за литературно изображение, т. е. за пътя, изминаван от творческото намерение до готовата вече творба. Освен своеобразните, характерни за средновековието изобщо разбирания за възможностите и значението на отделната човешка индивидуалност, на писателската личност, върху старобългарското литературно наследство са наложили своя отпечатък и тежки исторически условия. Премеждията в живота на българите — двете дълги робства, опустошителните войни, чуждите нашествия, асимилаторската политика на гръцкото духовенство — са унищожили безвъзвратно преки и косвени свидетелства за организацията и развитието на средновековния книжовен живот, както и биографични данни за отделни писатели.

Но до нас са дошли и факти, по които е възможно да се възстановят съществени моменти от „неписаната теория" на средновековната литература. За осведоменост, за специални теоретически интереси свидетелствува например преводът на първото литературно-теоретическо съчинение в страната — трактатът на Георги Хировоск „О образѣхъ". Появата му сред разнообразните четива на големия Симеонов сборник е значително явление в старобългарския литературен живот. Неговият автор е живял най-вероятно през VI в.[1] Познат е като дякон, граматик, преподавател по реторика в Константинополското висше училище, начетен познавач на древни граматици, сам автор на няколко съчинения из областта на граматиката и реториката. Старобългарският превод на трактата е правен не от оригинала, а от гръцка преработка на съчинението от IX в. Според изследването на Ю. Бешарова той се отличава със „силен монашески

[1] Фр. Дворник отнася съществуването му към началото на VIII в., Валц — към IV или V в., а Крумбахер — към VI в. Вж. J. Besharov, Imagery of the Igor'Tale in the Light of Byzantino — Slavic Poetic Theory, Leiden, 1956, стр. 1. Срв. също П. Н. Берков, Очерк развития русской литературоведческой терминологии до начала XIX в., Изв. АН СССР, Серия литературы и языка, т. XXIII, вып. 3, 1964.

дух“[1] подобно на гръцкия си първообраз и за разлика от оригинала и от известните по-късни гръцки преработки на съчинението, които се възвръщат към духа на авторовия текст. От него са отстранени всички примери-илюстрации, заети от класическата литература — нещо, което, общо взето, е свойствено за преминаването от античния дух към духа на средновековието. Но независимо от това трактатът, израснал по начало върху постиженията на античната стилистика, почти във всички случаи онагледява със сполучливи примери теоретичните определения. Той предлага и същевременно тълкува градивния материал за алегорично-метафоричния, иносказателен стил, характерен за византийската литература и усвояван от създаваните по неин образец славянски литератури. Покрай другото трактатът учи как се борави с абстракции и как се опредметяват те, като им се приписват материални свойства.

Ръководството изяснява и подкрепя с примери 29 „творьчьстнн образн“ — тропи и фигури. Стегнатото изложение предполага наличие на предварителни познания и на известен усет за стил и композиция у читателя. А на това едва ли е могъл да разчита съставителят на сборника, ако в началото на X в. в България не са съществували литературни интереси. Подобен извод намира потвърждение и в установения по безспорен начин разцвет на книжовното дело в страната още през началния период от развитието на средновековната българска литература. Бързото й обогатяване с ценни творби, каквито са съчиненията на Константин Преславски, Йоан Екзарх и Черноризец Храбър, каквито са съставените по времето на Симеон сборници, енциклопедии и други преводни и компилативни трудове, е резултат на напрегната просветна дейност. Че литературна традиция вече е съществувала и трактатът на Хировоск е отговарял на назрели потребности, се потвърждава и от една много важна съпоставка: неизвестният български преводач на съчинението, работил още в първите десетилетия на X в., се оказва способен да създаде специална литературно-теоретическа терминология, съответстваща точно на всичките 29 поетически фигури в гръцкия източник, докато на Запад почти до края на XIII в. трудовете по реторика се създават единствено на латински език (изключение правят само Livre dou Tresor на Brunetto Latini и един наръчник по староскандинавска поезия на Snorre Sturleson, в който е направен опит да се означат литературни понятия със старонорвежки думи.[2]

Текстът на трактата, както бе отбелязано вече, е стегнат, освободен от излишни подробности. Това обаче не означава, че е прекалено елементарен. Антономазията (възименнмѣстьство) например се тълкува като израз, който поставя епитетите (прнлогы) или занятията „на две или повече нам познати лица“ вместо собствените им имена, а никъде не се изяснява що е епитет, т. е. той се споменава като нещо познато. Метафората (прѣводъ) се представя чрез нейните четири разновидности според съотношението между категориите одушевеност и неодушевеност, но по същата причина не се пристъпва към допълнителни обяснения на двете разновидности — сѫдоушьнаꙗ и не сѫдоушьнаꙗ (бездоушьнаꙗ). Освен това в съ-

[1] Пос съч., стр. 4.
[2] J. Besharov, пос. съч., стр. 44.

чинението не се разграничават изрично тропите от фигурите. Читателят е трябвало сам да се ориентира във функциите им — да схване, че тропите осъществяват сами семантичната връзка между буквалното и преносното (фигуративното) значение в образа, а фигурите са по-скоро композиционни елементи, създатели и крепители на движението в цялостния текст чрез съкращение, разширение, разни видове инверсия и т. н. Може би не е случайно и най-голямото място, което се отрежда на метафората. Пред нуждаещите се от теоретическо ръководство книжовници и пред любознателните читатели е било необходимо да се изтъкне първостепенната ѝ роля в образното мислене.

Трактатът може да бъде окачествен като особен, предназначен само за посветените „таен език", като система от формули, ясно и остроумно съставена за тези, които са навлезли вече в света на словесните вълшебства. В техните ръце поетическите тропи и фигури стават средство, което раздвижва представи и асоциации, одухотворява, прави невъзможното възможно. В панегиричните жанрове чрез тях се осъществяват ораторският патос, напиращите градации в славословията, изящните и тържествени постройки на синонимните конструкции; в историческите съчинения те създават специфичната смесица от легендарност и историчност, сред която са увековечени прославени или развенчани герои; в повестите и разказите от тях се ражда неизчерпаема фантастика и афористична мъдрост.

Литературното развитие в средновековна България по необходимост е било съпроводено с усвояване на филологически знания. Писмеността на възхождащата, още твърде млада народност се е раждала в творчески мъки, но и в обстановка на високи патриотични пориви, на благородни усилия и истинско дръзновение. Преводът на култови и богослужебни книги, на канонически, догматически, поучителни, исторически и повествователни съчинения, на ораторска проза, на апокрифи и граматически трудове, както и създаването на проникнати от народностен патос оригинални произведения са поглъщали време и напрегнат труд на поколения книжовници.

Блестящата езикова култура на Константин-Кирил, проявена ярко в лексикалните и граматическите достойнства на необикновеното му преводаческо майсторство, му създава име на „нов апостол". Неговото дело, „белязано с несъмнена гениалност"[1], поставя началото на плодотворна традиция. Интерес към проблемите на превода и композиционното оформяне на литературните произведения е засвидетелствувал Йоан Екзарх. През първата половина на XIV в. в Света гора старецът Йоан извършва огромна работа около „изправянето" на богослужебните книги. Под негово ръководство протича дейността на неколцина от учениците му в тая насока. Малко по-късно Евтимий Търновски замисля книжовна реформа, която по същество е опит за теоретическа разработка на езикови въпроси с оглед на приложението им в книжовната практика. Върху езикови и правописни проблеми работи и Константин Костенечки. През цялото средновековие българските книжовници не престават да ценят високо преводаческия труд. Той не само не се схваща като книжовна дей-

[1] К. Мирчев, Константин-Кирил — създател на старобългарския литературен език. Тържествена сесия за 1100-годишнината на славянската писменост, София, 1965, стр. 70.

ност от второ качество, а се издига до степен на особен род съавторство. Житиеписецът на Теодосий Търновски, византийският патриарх Калист, разказва за преводаческото изкуство на Дионисий, ученик на Теодосий. Работата му на преводач е оценена именно като изкуство, като дар, даден от бога („от бога имаше дар да превежда умело и чудно"). Способностите му изтъква и Владислав Граматик. Старецът Йоан, споменатият книжовник от началото на XIV в., превел октоиха на Йоан Дамаскин така сполучливо, че неговият ученик йеромонах Методий му въздава слава като на „втори творец": и того ради вѣчнаа памат Іѡаннѹ стаѓцоу. вторѡмѹ творцоу.[1]

Литературните занимания са затвърдявали познания за езика и усет за неговите изразни възможности, пораждали са размисъл за същността и значението на преводаческото дело. Широката по обем и разностранна в жанрово и тематично отношение литературна продукция е създавала опитни познавачи на езика (славянския и гръцкия), начетени граматици и вещи стилисти.[2]

Данните, за които ще стане дума нататък, са фрагментарни. Тяхното теоретично значение избледнява, ако се разглеждат изолирано една от друга, или дори в съвкупност, но без връзка с общото равнище на средновековната естетика. Обратно, на фона на съвременната им европейска художествена култура те добиват смисъл на отломки от съществували някога естетически концепции.

*

В изследването си „Эстетические воззрения средневековой Армении"[3] А. Адамян се спира специално на формата, в която би трябвало според него да се постави въпросът за естетическите схващания на средновековните писатели. Отговорът му идва след не малко съмнения и колебания (това личи между другото от интересна подробност: в окончателния текст на изследването си авторът е запазил хода на своите разсъждения, изложил е на показ движението на научната мисъл). Проблематично е, гласи заключението му, не съществуването на художествена практика и философско-теоретическа мисъл в древна Армения, а способността на тази теоретическа мисъл да анализира явленията на художествената практика, да открива закономерности в тях, да изработва точни критерии за тяхната оценка и да ги обобщава в стройна художественотеоретична концепция.

Последното съмнение на автора трябва да бъде споделено. Наивно би било да се вярва, че средновековната философия е успявала да обхване многообразните прояви на човешките художествени наклонности, а още по-малко да се добира до техните закономерности. Поради недостатъчна зрелост и пълната си зависимост от теологията — зависимост дори по-голяма, отколкото тази на литературата — теоретичното познание

[1] Й. Иванов, Български старини от Македония, София, 1931, стр. 275.

[2] Вж. Б. Ст. Ангелов, Въпроси на художествеността, поетиката и литературната теория в старобългарската литература, Литературна мисъл, 1965, кн. 6.

[3] А. Адамян, Эстетические воззрения средневековой Армении. Ереван, 1955.

не се превръща в адекватно отражение на художествения опит. Широко известен е например навикът на средновековните богослови да влагат символично значение едва ли не във всяка извивка на мисълта и във всеки детайл на архитектурните паметници. Така проектирането на храмове с олтарна част малко встрани от централната ос на постройката се тълкувало като преднамерено архитектурно решение — символ на разпънатия Христос с наклонена глава към едното рамо. А летописни сведения говорят за някакъв строител на подобен храм, който умрял от мъка и срам, когато установил, че е нарушил строгата симетрия и е изкривил зданието.[1] За ограничените възможности на средновековната теория свидетелствува и друг факт: нейните създатели педантично разграничават висок, среден и нисък стил в литературата, но нямат усет за архаични и нови стилове, защото не долавят тенденциите на развитието в художествения език.

В същност за средновековните представи понятието изкуство не се покрива по съдържание с това, което по-късните епохи разбират под „изящни изкуства". Сред т. нар. седем свободни изкуства — граматика, реторика, диалектика, музика, аритметика, геометрия и астрономия — не се нареждат литературата (поезията) и живописта. Техническото майсторство обаче е равнозначно на изкуство. По-точно: разграничават се три вида изкуства — механични (ниски), които изискват твърда материална основа за работа (архитектура, живопис, скулптура); седемте свободни изкуства, които са по-духовни, подчинени на идеята за порядък и симетрия и се считат по-близки на естетическия идеал; висше изкуство — теологията, което стои най-близко до красотата. А поезията се свързва ту с логиката, ту с реториката. Но и това деление не е общовалидно. Антоний Флорентийски например назовавал други седем вида „изкуство": обработване на вълна, строителство, мореплаване, селско стопанство, лов, медицина и театър. В буквалния си, тясно „теоретичен" смисъл следователно средновековното понятие за изкуство няма много допирни точки с естетиката.

От V до XV в. в Западна Европа не се появяват завършени трактати по естетика. Не правят изключение и Византия, Русия, България, Армения, където също не се създават цялостни теоретични трудове за изкуството. Според наблюденията на изкуствоведа В. Н. Лазарев, правени във връзка с иконописанието, нито у един византийски писател не се среща свързано и логично изложение на теорията на изкуството, защото чисто теологични моменти постоянно се въвличат в разсъжденията им и ги отклоняват в посока на схоластична полемика.[2]

И все пак естетическата мисъл продължава да живее и след залеза на античния свят. Платон, Аристотел, Вергилий оставят трайни следи върху художествения вкус на европейското средновековие; остава една богата естетическа традиция, която трябва да се преосмисли за идеологическите нужди на новата епоха. Тези нужди раждат своите вдъхновени жреци. В ранната християнска епоха — най-старите „черковни отци" Йероним (IV—V в.) и Августин (IV—V в.), след тях — Абеляр (XI—XII в.), Бернард Клервоски (XI—XII в.), Тома Аквински (XIII в.); във Византия — Псевдо-

[1] История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, М., 1962, т. I, стр. 246.
[2] В. Н. Лазарев, История византийской живописи, М., 1947, стр. 274.

Дионисий Ареопагит (V—VI в.), Йоан Дамаскин (VII—VIII в.), Теодор Студит (VIII—IX в.), Фотий (IX в.), Михаил Псел (XI в.); сред славяните — Йоан Екзарх (IX—X в.), Кирил Туровски (XII в.). А това са само най-големите имена в дългата поредица на християнските мислители и апологети. И въпреки че не успяват да се преборят докрай с античния рационализъм и да изкоренят из основи езическата мисловност, усърдните вестители и крепители на християнството узаконяват ново художествено светоусещане, чиито главни философско-теоретически показатели са мистиката и спиритуализмът.

Символичното тълкуване на Христовото възкресение подсказало решението на много етични и естетически проблеми. Смятало се, че божият син, страдал и възкръснал за спасението на човечеството, е ознаменувал победата на духовното над телесното, затова предметите, явленията и човешките прояви започват да се оценяват съобразно с духовното им значение. Античното преклонение пред красотата на човешкото тяло отстъпва пред новия естетически идеал. Стилове и традиции продължават да се изменят, школи и нюанси изчезват, за да отстъпят място на други — остава естетическото господство на духовното начало. Заложено дълбоко в основите на християнската религия, то преминава през вековете, превръща се в естетическа характеристика на средновековната епоха.

Връзката между преходното земно битие и отвъдния свят, населен с духовни същности, се осъществява чрез необикновено богата система от символи. Изобразява се веществено, но като отражение на свръхестественото, като намек за отвъдземното, като мост, който води към „чистите идеи". Средновековната символика не е белег само на художествената практика. Тя е присъща най-напред на християнската философия и от нея преминава върху подчиненото ѝ художествено виждане.

Средновековните философи се вълнуват от вечната загадка за красотата в природата и изкуството, мъчат се да извлекат отговора от своите богословски познания, но често примиряват компромисно теологията с естествените чувствени възприятия на човешката си природа. В други случаи подлагат на разискване същността и предназначението на изкуството, неговата форма, границите, в които е позволено да се движи безнаказано въображението на художника, стигат дори до задълбочено тълкуване на образния израз. Борбата между иконоборци и иконопочитатели във Византия дава тласък на теоретическите диспути и въвлича в пренията много от разпалените привърженици на двете партии. Теорията на иконописанието става арена на остри, страстни спорове.

Средищно място в системата от естетически схващания на средновековието заема представата за красотата като атрибут на божеството. Бог е създател на цялата природа и олицетворява най-съвършената, истинската, неподправената красота. Тази красота е абсолютна и невеществена, следователно и невидима „за телесните очи". Човек може само да се приближи до нея, при това единствено чрез духовно общение. Тя стои по-високо от красотата на сетивния свят, който е божие отражение в определена степен. Красотата на предметите — естествените и създадените от човека (тук се включва и изкуството) — се нарича красота на образа, сянка, подражание.

Свети Франциск например утвърждава, че е предопределен от бога да тъпче с краката си мирската красота, за да знаят хората, че „истинската красота изхожда само от бога"[1]. Блаженият Августин я определя

като „пропорционалност на частите в съчетание с приятно оцветяване“[2]. Според Алберт Велики тя се състои в „изящната пропорционалност“[3], а за Тома Аквински красотата е „съчетание на пълнота, пропорционалност и яркост“[4]. В така очертаната орбита се движат и определенията на византийските философи. С много голямо влияние се ползувало учението на Псевдодионисий Ареопагит за свръхчувствената красота, от която се излъчват всички останали видове на прекрасното. Неговата концепция съдържа, така да се каже, в много чист вид естетическото верую на средновековните философи: произведенията на изкуството се възприемат като образци на красотата дотолкова, доколкото проявяват нейните *предварително определени общи свойства, които им осигуряват и правото да бъдат прекрасни.*

В IV в. приключват споровете около зримото възпроизвеждане на християнския бог. Утвърдителното решение на този зареден с противоречия въпрос преминава през не малко перипетии и костува не една словесна тирада. Не било лесно за ранните християнски мислители, които приемали, че материята може да служи на духа, да убедят скептично настроените си събратя по вяра, а и да преодолеят собствените си съмнения, без да изневерят на догматичното съдържание на религията. Така или иначе надделява убеждението, че със земни средства е възможно да се изобразява невидимият бог; допустимо е за пропагандните цели на християнското учение да се представя нематериалното в материална форма.

По принцип на изкуството започва да се приписва способност да възпроизвежда красотата на оригинала (така мислят Василий Велики, Йоан Дамаскин, Теодор Студит[5]), макар че това не може да бъде осъществено в пълна степен. Във всяка художествена творба остава нещо непостигнато, защото нещо неуловимо има в дъното на всяко явление. Целият творчески акт е насочен към „нещото“: трансцендентно, абсолютно, „чиста идея“ — реално съществуваща, наричана прототип и възприемана като творческа мисъл на бога[6]. Изображението не може да я овещести, да я „хване“ със своите материални средства, но може силно да внушава усещане за нея. Колкото по-властно идеята-прототип завладява психиката на зрителя, читателя, слушателя, толкова по-съвършено е произведението. Умелият художник, твърди Йоан Евхаитски, изобразява не само тялото, но и душата. Това значи: духовният взор на човека трябва да вижда в изображението неговата неизменна духовна същност.

Като описва статуята на императрица Теодора, Прокопий Кесарийски отбелязва, че статуята е много красива, но отстъпва пред красотата на самата императрица, защото „за човешкото изкуство, било то словесен израз или подражание в статуя, е съвършено невъзможно да предаде очарованието на нейната красота“[7]. „Не съм напълно уверен, твърди и Михаил Псел, че изображението е подобно на своя свръхестествен оригинал, но твърдо зная, че смесването на краските отразява природата на

---

[1] К. Гилберт и Г. Кун, История эстетики, М., 1960, стр. 139.
[2], [3], [4] Пак там, стр. 139.
[5] Памятники..., стр. 336—337.
[6] Срв. В. Н. Лазарев, История византийской живописи, стр. 274.
[7] Памятники..., стр. 334.

плътта."[1] „Остатъчните" скептични моменти в убежденията на християнските теоретици създават почвата, върху която се оформя един от най-специфичните изобразителни принципи на средновековната агиография — словесното възпроизвеждане на дистанцията между изобразявания обект и самото изображение посредством мотива за неизреченост, който съпътствува главната тема.

Тайнствената божествена красота налага своя отпечатък върху цялата вселена и се проявява в нейната хармония, в стройността и порядъка на видимия свят. И понеже човекът подражава на художника-бог, длъжен е да съблюдава хармоничното начало в своите творения. Оттук и естетическото значение, което придобива симетрията, формата изобщо. Формата — това е най-характерният признак на красотата. Но бог значи още животворна светлина („баща на светлината" го нарича Йоан Екзарх в пролога към „Небеса"), затова на нея се отрежда специално философско значение — да бъде синоним на красотата. Красотата — сияние на порядъка и истината; лъчезарността — свойство на красотата — така се свързват понятията в естетическата концепция на Августин и Тома Аквински.

Светлината в изкуството има тройно предназначение: да очарова и пленява чувствата, да изразява лъчезарната енергия на твореца, да о б л е к ч а в а п о з н а н и е т о.[2] Яснотата е това за красотата, което е очевидният факт за установяването на истината; яснотата е своего рода сияние; по-очевидното е и по-съвършено. От философията принципът лесно слиза в по-ниските и по-достъпни сфери на теорията — превръща се в едно от основните изисквания, отправени към писателите: ясно, достъпно изложение в името на ползата и познанието.

Художественият образ, разсъждава Йоан Дамаскин, е откровение и показване на скритото. Чрез него се придобива полза, благодеяние и спасение. Чрез него се пожелава хубавото и се възненавижда лошото.[3] Фотий пък съзира „силата на красноречието" в това „да провъзгласява целомъдрие, да бъде общ учител и пръв възпитател, да убеждава и с помощта на родствени понятия ясно да разкрива природата на вещите, а ако има нужда от обяснения, напълно мистически и съвършено да повдига завесата над скритата истина"[4]. Така се ражда формулата „изкуството — библия за неграмотните". Но като се доверяват на познавателната и въздействената природа на художествения образ, морализаторски настроените законодатели в религията и естетиката още в раннохристиянската епоха изразяват неуважението си към светското изкуство — изкуството, което „доставя удоволствие". Изправят ли се лице срещу лице с него, те не изпускат случая да напомнят за съблазнителната му сила. С най-голяма неприязън те се отнасят към театъра като към източник на подозрителни емоции. Когато зрителят съчувствува на грубите и необуздани страсти на актьорите, когато изпитва естетическа наслада от показано убийство, или кражба, или хитро скроена лъжа, той, макар и мислено, се отклонява от основните християнски добродетели и с това нарушава желаното съзвучие между помисли и дела. Така че измислицата в

---

[1] Памятники..., стр. 338—339.
[2] К. Гилберт и Г. Кун, История эстетики, стр. 163.
[3] Памятники..., стр. 336.
[4] Пак там, стр. 338.

изкуството си остава лъжа. А от това, че проживява само два-три часа на сцената, лъжата не става по-добра, следователно подлежи на порицание.

И тъкмо тук, в задълбочения размисъл за непреодолимото обаяние на художествената магия, водени колкото от чувство за отпор, толкова и от любознателност, някои от християнските мислители се домогват до верни прозрения. Много характерен е случаят с Блажения Августин. Запознат отблизо с творенията на класическата древност, изпитал очарованието им, той стига до приемливо тълкуване на илюзията в изкуството. Лъжата, разбира се, е порок и според него. Но трябва да се вижда разликата между умишлената измама и измамата за развлечение. Актьорът не може да разкрие правдата, идеята, ако не се преструва. Той просто е принуден да бъде едновременно и това, което е, и това, което не е. Щом целите му не противоречат на здравата нравственост, лъжата му не е никаква вина. Важното е, подчертава пак философът, да не се смесват лъжата, на която вярват (и тук той сочи манихейската ерес), и „доброволният отказ от неверието", когато се четат литературни произведения.[1]

Трябва да се подчертае, че отстъпката, която видният християнски мислител прави на художествената измислица, се извисява доста над господствуващото мнение за нея като за дяволско творение. Това мнение, както ще бъде показано, споделят и старобългарските писатели. То се вплита органически в представите им за съотношението между действителност и изкуство, отразява се върху художествената структура на литературните произведения. Твърде е възможно субективните убеждения на отделни писатели да са чертаели някакво отклонение от общоприетия възглед, но те не са фиксирани изрично.

*

Със своя „Шестоднев" Йоан Екзарх се включва в основната теоретично-естетическа линия на средновековното християнство.[2] По замисъл и изпълнение това е славословие на творческата божия мощ. Замисълът, естествено, не е стигнал до нас в документален вид — старобългарските писатели и съвременниците им не оставят такъв род документи, — но той се чете в началото на пролога: ...колнко паче нже са кормнтъ мыслымн, на божїа дѣла възнраа н краса са нмн, хотѣлъ бы да бъіша н ннѣ вндѣлн н прнлѣпнлнса нхъ...[3] За него се съди и по „специализираното" жанрово предназначение на популярните в средновековието шестодневи.

Няма друга творба в старата българска литература, в която така отчетливо да се открояват онтологичните представи на творческата личност. От защитата на философските максими, вместени обилно в произведението, се ражда неговият философски патос. Тук религията и естетиката са здраво сплетени — точно така, както са неделими в разсъжденията на авторитетните църковни отци. Писателят се любува на гран-

---

[1] Подробности у Гилберт и Кун, История эстетики..., стр. 145.

[2] Използуваните в статията старобългарски литературни данни са до XV в. включително.

[3] Б. Ангелов и М. Генов, Стара българска литература, С., 1922, стр. 115—116.

диозната картина на материалното битие, сетивата му са широко разтворени за неговото великолепие. Неодушевените предмети, небесните светила, живите твари, най-сетне човекът — най-близкият до бога между всички плътски същества — нищо не е забравено във величествената панорама на всемира. Достойно за удивление е неизчерпаемото разнообразие на действителността, възхита предизвиква съжителството на „противоположни естества", събрани „в един строеж", но от всичко най-изумително е целесъобразното устройство на вселената. Зримата красота отправя мисълта на писателя към създателната сила на бога, неограничена, несконча ема, всемогъща, единствена първопричина на земната хармония — така се оформява „теоретичната" връзка между хармонично устроения свят и невещественатa красота на твореца. Хармонията в света се оказва признак на неговия божествен произход, следствие от премъдрата божия грижа ...самъ творитель бывъ кораблю семоу великоумоу ...самъ же и правитъ и прѣмоудра съсоудь корабль...[1] Философското правило, което следва писателят, гласи: творецът е един, неговата цялост и единство са монолитни и абсолютни; хармонията е богоподобно единство, висш израз на стройността и порядъка в заобикалящия ни свят. Но Екзарх е верен и в подробности на философския „закон": творчеството на бога е творчество-мисъл (у Екзарх: нъ кде и помъисли, то оуже и створи);[2] съотношението между творчеството на бога и не дотам съвършеното творчество на хората е йерархично (и нѣци же соутъ нни творьци, ти бо готовоую вещиню творетъ, нъ се все и ѿ небытиа въ бытие изведе и дасть небыв'шимъ бытие).[3]

Един път създаден, видимият свят застива в своята смислена уредба и неизменно отразява възвишената божествена красота: сего цѣша и земле прѣбываетъ такоже и испръва створена...[4] Дори очевидните за всекиго промени в природата влизат в тон с всеобхватната статична картина, тъй като писателят ги вижда в техния вечен кръговрат (смяна на сезоните, строга периодичност и цикличност във валежите, в плодородието, в движението на небесните тела и т. н.)

Възхитеният поглед на писателя-философ преминава от обект на обект и идва момент, когато трябва да се анализира самото естетическо изживяване. Тук енергично се намесва проповедникът. Колкото и да е обаятелна, красотата на веществения свят не бива да задържа чувствата. От нея съзнанието се насочва нататък, към съзерцание на „невидимите неща" — то все виджще, мы, ѓи мон, хвалимъ творца, иже и такы доброты створилъ и снмъ виднмъимь къ невиднмомоу гредѣмъ.[5] Писателят бърза да поясни: касае се за вътрешен, душевен процес на приближаване към отвъдното — чрез вяра (нъ не шестые нъı естъ трѣбѣ, нъ вѣра).[6]

[1] Б. Ангелов и М. Генов, Стара българска литература, стр. 119.
[2] Пак там, стр. 116.
[3] Пак там, стр. 118. На друго място се отстоява същата мисъл — Бог няма нужда от нищо, а човешките изкуства се нуждаят едно от друго.
[4] Пак там, стр. 117.
[5] Б. Ангелов и М Генов, Стара българска литература, стр. 118.
[6] Пак там.

Така се сключва кръгът на философската концепция — очертани са вече и степените на естетическата наслада.

Към важни изводи насочват представите на старобългарските писатели за качествата на литературното произведение. Преди всичко е нужно да се отбележи, че понятията „художник", „художествен" са били познати и сравнително често употребявани. Няколко интересни случая съдържа Манасиевата хроника. В традиционния встъпителен разказ за сътворението на света четем: дьнь· г. сѣнница же оубо захождааше дьню второмоу, а третїн пакы въсїаваше и пакы хѫдожнник въсѣшждитель прѣмѫдрын дрѣгынмь вънимааше дѣломъ.[1] Всемогъщият творец на вселената тук е получил извънредно сполучливо название, което е подкрепено от поетичните, изпъстрени с живописни подробности картини, прославящи съзидателната му мощ.[2] Пристъпвайки към изложение на еврейската история, хронистът прави кратко отстъпление: и сїа оубw іакоже бъістъ възможно съписашѫ сѧ словомъ въ кратцѣ и извѣстнѣ. іакоже мн сѧ мнит подобает же іакоже мнѣ и хѫдожьства не имам въспомѣнѫти въ малѣ и вещен елинъскынх и ѧзыкъ подати еврewм.[3] Макар и косвено, чрез отрицание, тук се загатва за художествената дарба, която трябва да притежава разказвачът.

Друг нюанс в значението на същото понятие, но пак тясно свързан с основното съдържание, което се влага в него, разкрива обширното повествование за император Михаил III: прѣхытрын въ философохъ львъ добролюбивомоу мнханлоу родителю и царю страненъ създѣла съсѫдъ зрѣцала имже подаваше видѣти царевн на въсѧ часы по срѣдѣ жившоу емоу царскынхъ домов, аще нѣгде наученааше сѧ что ново в арапѣхъ или въ сирѣхъ. творящоу же мїханлоу нѣкогда колесничноe оурнстанїе сирскыа воискы нашествїе wт нѣкоего възвѣщено бъістъ емоу с ташкынмъ и многынмъ и крѣпкынмъ стръмленїемъ. еже оуслышавъ мїханлъ и оубоав сѧ да не народъ wт слышанїа възмѫщенъ бывъ позорище разорит сѧ, абїе хѫдожьство оно повелѣ съкроушити. w горе прельсти его, w горе оумоврѣдню. оувы, оувы, каково скровище погоубн грькwмъ уловѣкъ скврън"ножителенъ пїанница и обыадникъ.[4]

Ясно е, че хѫдожьство отговаря на идеята за изкусно направено изделие, отличаващо се с „прелест", достойно да бъде назовано „съкровище".

Бележката в края на Лондонското четириевангелие от 1356 г. описва между другото външния вид на тази великолепна творба на старобъл-

---

[1] J. Bogdan, Cronika lui Constantin Manasses, 1922, стр. 2.

[2] Индексът към изданието на J. Bogdan свързва хѫдожнникъ с гр. τεχνίτης — художник, специалист, майстор, познавач.

[3] J. Bogdan, Cronica ... стр. 32. В индекса на хѫдожьство съответствува гр. τέχνη — изкуство, художество, художествена способност, дарба, умение.

[4] Пак там, стр. 178. Индексът сочи в случая като гръцко съответствие μηχάνημα — изкуствено съоръжение; добро, умно приспособление, изобретение.

гарското изкуство. Благодарение на „божественото си желание“ „благоверният“, „христолюбивият“, „боговенчаният“ самодържец Иван Александър сего нзьвноу златымн дъскамн покова н вьнатъкдоу животворнымн wбразы вкунымн н того славныхъ оученнкъ шары светлымн н златомъ живописцы хждожнѣ оукраснвь на ѕтвръжденне своемоу чртвоу.[1]

Няколко от възторжените оценки за писателското майсторство на Евтимий Търновски принадлежат на Константин Костенечки. За него Евтимий е „велик“, „най-голям“ художник. Єѵдѡ́мїе же въ ты҃ стра́нь хѕдо́жнѣ́ншїн бы҃. ѵаще бо҃ н҃ мнwsн мнwжа́ншн въ словѣ ѡ҃ бжтвнѣмь оуученїн стра́хѕ навнш҃е нъ не въ пнсмене҃ wснова́нїа· и҃ако҃ wнь;[2]

н како въ свонньство въсе прїи́деть, по сем скажем. нбо аще н не съвръшень художнньк сен сы, понеже не постнгох велнкаго wного хѕдожнька словѣкынх пнсмень wценачелнька гл҃ю тръновскаго кѵ҃ єѵдѡмїа.[3] В третата глава на своя граматически трактат Константин Костенечки споделя мнение за преимуществата на славянския книжовен език и същевременно подчертава необходимостта от точност и прецизност в „божествените писания“: внждоу н єзыкь сь художнь н добрь по въсемоу якоже аще н кон нньк паче же въ разоумѣ улутва вещше нь въ бжтвныхъ пнсменех нетъщанїе доволно.[4]

Пак К. Костенечки в своето „Сказание“ развива мисълта за славянската писменост като дъщеря на гръцката и за нуждата да се следват „знаещите“, „начетените“, „умеещите“. За тях отново е употребено същото название — художнщн.[5]

Във връзка с превеждането на Дионисий Ареопагит книжовникът Исай изрично определя отношението си към гръцкия език, наричайки го „премъдър“ и „художествен“: греческы бѡ҃ ѩзыкъ ово вбо ѡ҃ бга҃ нсперва хѕдоженъ н пространъ, бы҃ ово҃ н ѡ҃ разлнчны҃ по времене҃ любомоудрець оухыщренъ бысть нашѣ словенскы ѩзыкъ ѡ҃ бга҃ добрѣ сътворенъ бы҃... нъ оуланшенїемъ любооученїа любоутвы слова моужен хытростн якож҃ wнъ не оудостонса.[6]

---

[1] Б. Ангелов и М. Генов, Стара българска литература, стр. 456.

[2] В. Ягич, Рассуждения южнославянской и русской старины о церковнославянском языке, Исследования по русскому языку, издание Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук, т. I, Спб., 1895, стр. 391.

[3] Б. Ангелов и М. Генов, Стара българска литература, стр. 531.

[4] Пак там, стр. 534.

[5] К. Радченко, Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием. Киев, 1898, стр. 185.

[6] Пак там, стр. 333.

Тук се натъкваме и на синонимните съответствия на „художествен“ и „художественост“ — оухыщренъ, хытрость. (В „Шестоднева“ на Йоан Екзарх хытрость се употребява в същия смисъл.)

За „умеещите добре, художествено да се справят с писменото изкуство“ говори и Владислав Граматик в обширното послесловие към сборника си от 1469 г. Сїе оубѡ повелѣнїе ꙗко велнко соуще и паче моее снлы и нашь оумь къ семоу по лѣпотѣ еже оудобрнти се писменною добротою, не довлѣе наѵетн нс прьва, вьстезах се, трепеште коупно и бое се величьства наѵнанїихъ, нижѣ бѡ бѣше ꙗко вь истнноу таковое дѣло нже сѣлѡ добрѣ оумѣющтихъ писателное проходнти худождство и благонскоуствоующтихъ вь вьсемь, а не наше.[1]

Освен споменаването на „писателное художьство“ заслужава внимание и изразът по лѣпотѣ еже оудобрнти се писменною добротою („да го украси, както подобава, благоприлично“). Очевидно имат се пред вид определени изисквания, способност да се постигне „благоизкусно“, т. е. художествено изложение. И тази мисъл на писателя не е изолиран случай в средновековния книжовен живот. За нейното „терминологично“ значение свидетелствуват почти еднаквите определения в две от произведенията на Евтимий Търновски. В увода към житието на Иван Рилски той сочи като особено важно качество на творбата нейната изчерпателност. Писателите са длъжни „да не пропущат нищо от онова, което е полезно“. Евтимий преценява изпълнението на задачата си с увереност, че е съумял да надхвърли постигнатото от своите съвременници, защото те са писали за светеца „не хытрѣ нѣкако и̂ гржбѣ“, докато той се е старал да разказва за всичко „по лѣпотѣ ꙗкоже клоуно̆ мо е̂стъ“[2]. Житието на Иларион Мъгленски е съчинено не по лѣпотѣ, обаче по возможномоу[3], тъй като, изяснява писателят, не са се намерили достатъчно данни.

Преводачът на Манасиевата хроника е запазил почти дословно предговора-посвещение към нея. Предназначен от летописеца, както и цялата хроника, за севастократорица Ирина — снахата на император Мануил I Комнин, любителка и покровителка на книжнината, в ръцете на българския преводач той се превръща в посвещение на Иван Александър. Измененията са незначителни. Маниерът на автора и сдържано ласкателните му думи към неговата покровителка са били напълно подходящи като обръщение към българския владетел. За него именно е това „леснопрегледно и разбираемо писание, което ясно поучава за древните деяния“ — Добросъставленоу тебѣ и нзвѣстноу писанню нзложено бытн ꙗсно сказоующее древнѣа словеса[4]. Тук отново се загатва за норми, на които

---

[1] G. Daničić, Rukopis Vladislava Gramatika, pisan godine 1469, Starine, кн. I, 1876, стр. 47.

[2] Й. Иванов, Жития на св. Иван Рилски, София, 1936, стр. 60.

[3] П. Динеков, Стара българска литература, ч. II, С., 1953, с. 66.

[4] J. Bogdan, Cronika, стр. 1.

трябва да отговаря повествованието. „Добросъставлено“ — ще рече преди всичко ясно, достъпно, разбираемо, но още и „право“, „истинолюбно“, както се разбира от следващите мисли на книжовника: мнозѣмъ напнсавшнм же и лѣтопнсавшнмъ и потъщавшнм сѧ оубw нзрецн правѣ и нстнн” йолюбнѣ дроуг же съ дроугомъ несануно сїа съпнсавшемъ, мы прѣдтекше мнащїнх сѧ болшнмн вѣдѣтн, нзвѣсто и паче н[с]тнньствовати.[1]

Такова е предпочитанието на автора (към него се присъединява и преводачът) — ясен, достъпен и съобразен с истината текст. Именно затова се осъждат литературните вкусове на някои писатели, които насищат съчиненията си с ласкателства и хвалебствия, без да имат пред очи нужната мярка: и сїа оубw зде мн и до сего да прѣстанѫтъ, да не како подхъвно възмънят сѧ нѣкоторънмъ слово и помъслъ оставлъше, дроугаа вслъшати потекѫтъ.[2]

Изискванията да се пише художествено — благоизкусно, достъпно, истинолюбно и т. н. — са общи, с широк периметър на действие. Както личи от примерите, те са главното в „теоретическата“ осведоменост и на летописеца, и на агиографа, и на съставителя на сборници. Всеки жанр обаче има и свой начин на изграждане, специален ключ към присъщата единствено на него поетична атмосфера. Ето как вижда жанровия облик на „Слово за пренасяне мощите на Климент Римски“ сам неговият високо надарен автор. Да припомним, че „Словото“ е една от най-прочувствените творби в старобългарската литература. Изпаднал в дълбок религиозен екстаз, поетът поднася цялото си красноречие в дар на светеца. Редуват се възродителни, „висски“ чувства на благоговейно преклонение и „духовно озарение“, на ликуване и наслаждение. В преливащите се родствени емоции за момент се мярва гордо удовлетворение от възможностите ни човешката „словесна природа“ („нека поради словесната си природа да въздадем със слово достойна хвала“), но истинска основа на лиричната настроение е радостта. Радостта е емоционалният център в „sermo declao matorius“, радостта е основен мотив и в повествователно оформената „brevis historia“. Тъкмо затова привличат вниманието встъпителните авторови думи: „Какво задоволство има в намирането мощите на славния между светците Климент и в разказванията (за него) по радостен начин чрез висока беседа“ — въ обретенїе мощнн сватыхъ славнаго Кланмента н радостным образомь авленїа нхъ высокою бесѣдою како убо сытость благовернымь духовнымь и любащнмь послъшанїе еще же и добрымь званїемь обѣдникомь небеснаго и сладкаго словесе въ мысленѣмь велелѣпнн простретн еже и подаванїе! каково радостно нзвѣщанїе.[3]

В строги жанрови рамки „се разполага“ и аргументацията на проповедника. В зората на българската писменост, когато заедно с нравствените начала на новата религия е трябвало да се култивира възприемчивост и към формалните особености на християнската книжнина, Климент

---

[1] J. Bogdan, стр. 1.
[2] Пак там.
[3] Ал. Теодоров-Балан, Кирил и Методий, св. II, 1934, стр. 123.

Охридски находчиво се възползува от особеностите на средновековната жанрова „номенклатура". Той съставя проповед-образец, която само с една промяна в началното изречение (вмъкване името на чествувания светец) се е приспособявала за различни празници. Каква по-ясна илюстрация от тази на нормативността в средновековното писмено изкуство и на ролята на жанровия признак! От една страна — предварително установена обредност в изпълнението на творбата, а от друга — жизнено необходимо съдържание, което може да заживее само в строго регламентирана форма.

Между преките изявления на старобългарските писатели най-изобилни са сведенията, които очертават особената роля на „истината" в литературната творба. Тя направо се издига на естетически пиедестал. Почетното ѝ място в литературните концепции на средновековието произтича от своеобразното ѝ сборно възприемане като норма и цел, средство и критерий. Същевременно обаче тя функционира като естетически норматив със стеснено понятийно значение — само в пределите на достоверното, и то в смисъл на действително случилото се, исторически потвърденото.

Обикновено средновековният писател защищава някакво догматично начало, превръща го в свой идеал, в своя гледна точка и се старае на всяка цена да го наложи на читателя, без да събуди у него неверие и да даде повод за скептични разсъждения. Творецът се е сраснал със своите идеални представи за живота, затвърдил е в съзнанието си мисъл за тяхната правота. Дидактизмът в произведенията му произтича от непоколебимата увереност, че изобразяваното е действителност. Но дидактизмът не е достатъчен, за да приобщи читателя към авторовата теза. Възниква необходимост от допълнителен способ, който ще спечели окончателно всеки страничен слушател. Достоверността на разказваните случки трябва да се „докаже" — и писателят се насочва към материал, чиято достоверност е „доказуема". Той отхвърля помощта на творческото си въображение, ограничава се в сферата на действително случилото се, подбира героите си измежду историческите личности, които са негови съвременници или са живели преди него, но съществуването им в миналото е потвърдено, „проверено е" по някакъв начин. Касае се за извънредно специфичен принцип — безрезервното отхвърляне на художествената измислица. Дори и в случаите, когато падат всички прегради пред въображението и художествената измислица става основен градивен елемент в разказа, средновековният писател остава верен на своя принцип — в удобния момент той посочва, че всички чудновати произшествия и фантастични явления са видени или научени от някого.[1]

В името на „истината" се изричат страховити проклятия срещу съчинителите на апокрифи. Ако не са осенени от нейния спасителен дух, книгите са „лъженаписани" и „неизправени" и са обречени на огън. Когато съставят обвинителния си акт, каноницитe призовават „истината", когато прогласяват суровата присъда — пак „истината" е тяхно основание. Върху най-често споменавания в индексите автор на апокрифи — поп Йеремия, се сипят хули и анатеми, защото той „лъже" и „бае": „Ако байет Ере-

[1] Моменти с такъв характер, извлечени от творби на т. нар. официален дял на старобългарската литература (жития, летописи, белетристика), привеждам в статията „Към въпроса за творческия облик на старобългарския писател", сп. Литературна мисъл, 1964, кн. 5.

мия поп болгарский"; „сия солгал Йеремия поп..."; „Как Христос плугом орал, то Еремия поп болгарский изолгал"; „тоже Йеремия что си изолга".

В съзнанието на съдниците-ортодокси белязаните със знак на истинност писания са антипод на лишените от истинност лъжливи басни. Но и създателите на отречената литература търсят истината и я намират много често извън ограничителните предписания на официалната църква. Гореща вяра в правотата на изображението е присъща и на техните творби. А защитата на замисъла се осъществява по същия начин — като му се припише достоверност. Пак се цитират първоизточници, търсят се доказателства, явяват се свидетели. Така разказът за сътворението и края на света в „Тайната книга" е поверен на Иоан, един от дванайсетте Христови ученици, а фантастичното описание на седемте небеса е вложено в устата на пророци и праведници („Откровение Варухово", „Видение Исаево", апокрифа за Енох). „Теоретическата" позиция тук се оказва обща. Различията, колкото и да са съществени по якога, са вместени в единна естетическа традиция.

Естетическият авторитет на истината в средновековната литература изтласква художествената измислица из арсенала на законните изобразителни средства. А когато се прибягва до нея — защото е невъзможно да съществува художествено творчество без творческото въображение на автора — тя се представя като нещо, в което не само читателите, но и сам писателят вярва.

Достоверното изображение е цел и на средновековния живописец. За съжаление, не са запазени български книжовни паметници с конкретни сведения по този въпрос. На помощ идват няколко староруски писмени известия.[1] Житието на Александър Ошевенски, писано в 1567 г., разказва как иконописецът Симеон изографисал образа на светеца, след като изслушал твърде подробното описание на Никифор Филипов — „самовидец Александра". Подобен случай съобщава неизвестният автор на житието на Ефросин Псковски (житието е съставено към 1510 г.): рисунка, правена под непосредствени впечатления „от натура", дава материал на друг художник да създаде иконата на светеца. Историята на трето изображение е запазена в документи на Кирило-Белозерския манастир. Според преданието иконата на чудотвореца Кирил била направена от натура. Едно допълнително изображение върху вътрешната страна на вратичката на кивота, в който се затваря иконата, показва самото й създаване — Кирил позира пред иконописеца. Надписът гласи: „Деонис|нн| напис|аша| свіатаго кирила зри на свіатаго.

Не е трудно да се схване смисловата близост на тези сведения с изредените дотук данни из литературни творби. По-интересно е друго: как да се свърже „документално" засвидетелстваният стремеж да се рисува „от натура" с действителните постижения на средновековните художници. Характерът на средновековните иконни изображения е добре известен. Всеки знае от лични впечатления, че като правило човешките образи в тях са твърде условни съответствия на възможните действителни прототипове, че те са много повече дематериализирани, отколкото

[1] Данните са изнесени у Ю. Н. Дмитриев, О творчестве древнерусского художника, ТОДРЛ, т. XV, 1958.

съобразени с реалните модели, защото предназначението им е да насочват зрителя към отвъдматериалното, свръхземното, ирационалното, към света на „чистите идеи". Обяснението на това видимо противоречие според нас води към една парадоксална, но много съществена особеност на средновековното изкуство (включително и литературата). В теоретическите представи на средновековните писатели и живописци жизнената правда се отъждествява с буквалната достоверност. Художествената им практика обаче, чието призвание е да популяризира християнската догматика и християнската нравственост, да утвърждава авторовите идеални представи за живота и хората, т. е. да защищава една правда, която далеч няма пълно жизнено покритие — не изхожда от непосредственото наблюдение на действителността. На практика художникът не търси адекватни изображения на живота и хората, нито пък изцяло осмисля подбрания за изображение материал чрез жизнените си впечатления. Изходен момент за него са догмата и идеалът, и понеже вярва в тях безпрекословно, художникът ги възприема като абсолютна правда. Така че, от една страна, чистосърдечно се изповядва преданост към автентичното, фактически вярното и реалното, а, от друга страна, стоящите пред литературата задачи диктуват изобразителна система, която по принцип не е предназначена да улавя и възпроизвежда живия образ на действителността. В същност първите две от цитираните сведения сами показват добре как ограничено се схваща ролята на живия модел в художественото му пресъздаване. Първата рисунка е правена по описание, втората — чрез посредничеството на някаква скица. А по този начин, естествено, може да се постигне само много обща, много относителна прилика — но достатъчна, за да напомня за исторически съществувалите лица.

*

Несъмнено е, че художествената култура на най-значителните старобългарски писатели не трябва да се свежда до стереотипните посочвания за божественото предназначение на книжовната работа и за безсилието на човешкото перо. Макар и да не схващат литературния труд като средство за всестранна творческа изява и да не познават всички възможности на образната мисъл за претворяване на многоликия живот и субективния човешки мир, те пристъпват към литературните си занимания с определена вътрешна настроеност, с ясни представи за обществената роля на книжовните творения, с твърде богат запас от филологически познания. Особено важно е да се подчертае, че теоретичната им подготовка — дори и засвидетелствувана в непълния си вид, в който я познаваме днес — ги поставя на равнището на съвременната им европейска естетическа мисъл. В някои отношения, както бе споменато, средновековна България даже изпреварва в литературното си развитие Запада. Впрочем, най-добро потвърждение на това са цяла редица старобългарски литературни творби, съхранили патриотичното вдъхновение и високото писателско умение на своите създатели.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ · ИЗВЕСТИЯ НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА
КНИГА XVIII—XIX

КЪМ ВЪПРОСА ЗА МЯСТОТО НА „АБАГАРА“ В СТАРАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

Божидар Райков

Книгата на Филип Станиславов, известна под названието „Абагар“ принадлежи към най-интересните явления в литературния живот у нас през XVII в. Славата ѝ на първо печатно произведение с новобългарски езикови елементи, компилативното съдържание и връзката ѝ с католическата пропаганда в България са причина за твърде живия научен интерес, проявяван към нея. На „Абагара“ по различен повод са се спирали мнозина наши и чужди учени — В. Копитар, К. Иречек, А. Лескин, М. Попруженко, К. Кузмински, А. Теодоров-Балан, В. Пундев, Б. Пенев. Благодарение на този оправдан интерес бяха разяснени редица моменти, свързани както със съдържанието и езика на книгата, така и с живота и дейността на нейния автор.[1] Въпреки това някои въпроси останаха недостатъчно осветлени — преди всичко въпросите за връзката на „Абагара“ с предшествуващата го българска книжнина и за разпространението и влиянието на Станиславовата книга. Тяхното разрешаване би спомогнало да се види и определи по-точно мястото на първата печатна книга в нашата стара литература.

Пръв от българските учени насочи вниманието си към „Абагара“ А. Теодоров-Балан, но поради недостиг на фактически материал не успя да съзре истинската му стойност. През 1892 г., във връзка със своите библиографски проучвания, той писа: „Българският „Абагар“ на Станиславов е издание съвсем единично, без всяка органическа връзка с една книжовна деятелност у българите.“[2] От своето становище Балан не се отказа и по-късно. В монографията си за Софроний Врачански той подчерта: „Подобно на искра в пустиня се вяска в 1651 г. чудна печатна книжица „Абагар“ от Рим, вече доста българска по език, и загасва без диря и сетнина.“[3]

По-нататък почти всички, които писаха върху „Абагара“, подкрепяха в общи линии изказаното от Балан мнение. Така за първата българска печатна книга се създаде погрешното впечатление, че тя стои съвсем

[1] Подробен преглед на литературата върху „Абагара“ вж. у В. Пундев, Сборникът „Абагар“ от епископ Филип Станиславов, Годишник на Народната библиотека в Пловдив, 1924 г., София, 1926, стр. 325 сл.

[2] Ал. Теодоров-Балан, Български книгопис. Дял първи, СбНУН., IX, 1892, Прилож., стр. 9.

[3] А. Теодоров-Балан, Софроний Врачански, София, 1906, стр. 60.

изолирана, встрани от общото литературно развитие. Фактът, че Станиславовият молитвеник бе предназначен за затворената среда на българите-павликяни, стана причина изворите на никополския епископ да бъдат търсени едностранчиво, а влиянието на неговия скромен сборник — недооценено.

Някои нови данни обаче днес позволяват да се твърди, че първата българска печатна книга се включва закономерно в литературния живот през XVII в. За да се види по-ясно връзката на „Абагара" със съществуващата до него книжовна традиция, трябва да се проследи по-подробно отношението му към предхождащата го апокрифна литература и връзката му с някои издания на южнославянските печатари от шестнадесетото столетие.

Централно място в книгата на Станиславов заема известният новозаветен апокриф за едеския цар Авгар. В. Пундев, като се опираше на изследванията на Е. Добшуц, изтъкна изключително широкото разпространение на апокрифа през средновековието. Той отбеляза наличието на сирийски, гръцки, латински, немски, френски, английски и славянски текстове на легендата. „В развитието на легендата у византийците — писа Пундев — се явява отделно предаване и разпространение на Абгаровото писмо към IX—X век, като вече и на самото писмо се приписва чудодейната сила да лекува. То става амулет..."[1] От Византия апокрифът ще да е преминал у южните славяни, запазвайки и сред тях характера си на талисман. Кога точно е станало това, е трудно да се определи, тъй като легендата е стигнала до нас в по-късни преписи.[2]

Но няма съмнение, че в края на XIV в. е съществувала вече дълга традиция да се носят муски с Авгаровото послание, поради което апокрифът е включен в Киприановия индекс на забранените книги. В един препис на индекса, запазен в ръкописен сборник от XVI в., след като се изреждат еретическите „богомилските книги", се отправя забрана и към тези, които „носят авгарево посланье на шен"[3].

За голямата популярност на легендата между българи и сърби говори нейното включване в първите славянски печатни книги от XVI в. В основаната през 1519 г. славянска печатница във Венеция сръбските първопечатници Божидар Вукович и синът му Виценцо освен най-необходимите богослужебни книги печатат и малки сборници с твърде интересно и разнообразно съдържание. За тях, в първото издание на Молитвослова от 1521 г., Б. Вукович, след като заявява, че печата за сърби и българи, отбелязва: „И другыѣ книгы сьписахъ помьньшїнми словесн, нже вь пути ходештнмь, оудобь носнма бывають."[4] (Сръбският учен Стоян Новакович ги нарича „сборници за пътници.)"[5] В тях съставителите

---

[1] В. Пундев, пос. съч., стр. 329.

[2] Един текст на апокрифа по ръкопис от XVI в. издаде Н. С. Тихонравов, Памятники отреченной русской литературы, т. II, Москва, 1863, стр. 11—17.

[3] А. Горский и К. Невоструев, Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки, отд. II, 3, Москва, 1862, стр. 600—601. Срв. Б. Ст. Ангелов, Списъкът на забранените книги в старобългарската литература, Известия на Института за българска литература, кн. I, 1952, стр. 139.

[4] И. Каратаев, Описание славянорусских книг, напечатанных кириловскими буквами, т. I, С 1491 по 1652, Санктпетербург, 1883, стр. 53.

[5] С. Новаковић, Божидара Вуковића зборници за путнике, Гласник Српског ученог друштва, књига XLV, стр. 129—167.

включват без съмнение най-разпространените и търсени съчинения. В различните издания на Молитвослова, в които прави впечатление съжителството на канонични и отречени от църквата произведения, намираме поместени житието на Георги Кападокийски, Евтимиевото житие на Петка Търновска и няколко апокрифа. Апокрифите, за които става дума, са следните:

а) Епистолиа Авгара цара, послана Ананиемь брьзоходцемь къ господу богу нашему Исусу Христу.

б) Отписание господа нашего Исуса Христа, послана Ананиемь брьзоходцемь кь Авгару цару вь градь Едескы.

в) Чудо о свѣтем убрусе господны и о керемиди и о чудесемь бывшиимь о немъ.

г) А се имена господня числомъ ОВ. Да еже ихь имать и носить съ собою чьстно от въсакого зла избавлен будеть.

д) А се имена прѣсвѣтие Богородице числомь ОВ.

е) Слово светаго Павла апостола о исходѣ душевнѣмь.[1]

Както се вижда, на легендата за цар Авгар е отделено най-голямо място. Че тя е била любимо четиво на средновековния читател, говори красноречиво нейното поместване не само в първото издание на Молитвослова от 1521 г., но и във всичките му следващи препечатки — от 1527, 1536, 1547 и 1560 г. Намираме я и в Часословеца на българския печатар Яков Крайков от 1566 г.[2]

В послесловието на своя молитвеник, който нарича „Абагар", Филип Станиславов изрично отбелязва, че е събирал материали от различни книги, подобно на пчела, която събира мед. Тази важна бележка дълго бе разглеждана едностранчиво. Съпоставки и паралели се правеха предимно с католическата книжнина, като най-често молитвите от Станиславовото издание се сравняваха с молитвеника „Rituale romanum" (1640 г.) на хърватския католически духовник В. Кашич. Пръв Боян Пенев обърна внимание на връзката на „Абагара" с изданията на Вукович, като съпостави текстовете на апокрифите, споменати по-горе, с тези у Станиславов.[3] Той доказа по убедителен начин, че никополският епископ е използувал някое от многобройните издания на Молитвослова. При това трябва да се има пред вид, че от сборниците на Вукович Станиславов е взел не само текста на легендата за цар Авгар, но и останалите два апокрифа — „Седемдесетте и две имена на господа" и „Седемдесетте и две имена на Богородица".

Явно е, че „Абагарът" на Филип Станиславов е продължение на една съществуваща традиция в южнославянските литератури. Включването на апокрифи в него се обяснява със самата същност на еретическите схващания на павликяните. Както вярно отбелязва Н. Милев, „пред невъзможността да изкорени издъно ереста, българското католическо духовенство, с одобрението и съгласието на Propaganda fide и на папата, е водило опортюнистична политика, като е оста-

[1] Издаде ги Stojan Novaković, Apokrifi iz štampanih zbornika Božidara Vukovića, Starine, kn. XVI, 1884, стр. 57—66.

[2] П. Атанасов, Начало на българското книгопечатане, София, 1959, стр. 88.

[3] Б. Пенев, История на новата българска литература, т. I, София, 1930, стр. 287—292.

вяло в упражнение на култа доста широко място на обичая"[1]. Впрочем подобна политика, по същите причини, не е чужда и на православната църква. Но никополският епископ е преминал допустимата от Конгрегацията граница, поради което в края на сборника му не намираме обичайната бележка, сочеща я като издател.

Казаното дотук налага извода, че „Абагарът", в който са поместени най-разпространените и широко популярни сред цялото християнско население апокрифи, не е останал достояние само на павликяните. Пък и за тогавашния читател е било трудно да схване тенденциите на католицизма, вложени в Станиславовата книга, още повече че на печатното слово се е гледало с голямо доверие.

До неотдавна за влиянието на първата българска печатна книга не се знаеше почти нищо. През 1931 г. сръбският учен Никола Радойчич публикува интересна статия, озаглавена „Српски Абагар"[2]. В Люблянската държавна библиотека авторът открил две плочи с изрязан върху тях текст и гравюри. По своето съдържание и външно оформление тези фрагменти се приближават много до книгата на Филип Станиславов. И в тях намираме познатите апокрифни и ортодоксални текстове: „Похвала на честния кръст", „Седемдесетте и две имена на Богородица". И тук, както в Станиславовия сборник, са поместени изображенията на Архангел Михаил, св. Никола, св. Георги и св. Димитър. Подобно на никополския епископ, създателят на люблянските плочи е използувал сборниците на Божидар Вукович. В Люблянските фрагменти апокрифът за цар Авгар не е запазен, но няма съмнение, че е бил включен. На гърба на втората плоча се намира гравюра, озаглавена „Образ нерукотворенїй" и изобразяваща ангел, който държи в ръцете си кърпа с образа на Христос. Тъй като всички запазени гравюри са свързани със съответствуващ им текст, с пълно право може да се предполага, че изгубената следваща плоча е съдържала въпросния апокриф. Текстът на Люблянските плочи е разположен в четири тесни колони, разделени с вертикални линии, по които отпечатъците са били изрязани и носени като свитък-талисман, предпазващ от бедствия.

Люблянският абагар, според Радойчич, е бил предназначен за православните християни. Поради очевидната близост, която съществува между него и „Абагара" на Филип Станиславов, авторът изказва предположение, че книгата на никополския епископ се е появила като реакция от страна на католиците срещу православните сборници на Вукович и Люблянските плочи. Това твърдение не е убедително. Трудно е да се обясни в такъв случай включването на едни и същи произведения. При това Люблянските фрагменти не са датирани. Радойчич ги отнася към края на XVI или началото на XVII в., като аргументира датировката си с липсата на русизми в текстовете. Езиковият критерий обаче тук не може да бъде сигурен. Сам Радойчич изтъква, че неизвестният съставител на Люблянските плочи заимствува готови текстове от сборниците на Вукович, а в тях липсват всякакви русизми. По-правилно е да се приеме един по-късен произход. Някои палеографски особености сочат по-ново време — края на XVII или началото на XVIII в. Орнаментираните инициали, които се срещат в Люб

[1] Н. Милев, Католишката пропаганда в България през XVII век, София, 1914, стр. 47.

[2] Н. Радојчић, Српски Абагар, Сп. Etnolog, IV, 2, 1931, стр. 187—211.

лянския фрагмент, не биха могли да бъдат отнесени към началото на XVII в., още по-малко към XVI в. Подобни начални се срещат в славянските печатни книги едва в края на XVII в., а са най-характерни за първите десетилетия на XVIII в.[1] С право такъв опитен познавач на славянската ръкописна и печатна традиция като В. Мошин отнася Люблянския абагар към XVIII в.[2] При това положение е налице вече обратната зависимост — създателят на Люблянските плочи е заимствувал от Станиславов идеята за своята книга, като, разбира се, е поместил в нея само текстове, предназначени за православните християни.

Съставителят на Люблянските плочи не е единственият последовател на Станиславов. В своя опис на славянските ръкописи, съхранявани в библиотеката на Югославянската академия в Загреб, В. Мошин съобщава за една друга плоча, близка по съдържание и оформление до Станиславовия и Люблянския абагар. Този интересен паметник е описан под № 182/сигн. Ćir. fragm. 22)[3]. Загребският фрагмент, въпреки откъслечния си характер, заслужава да бъде разгледан по-подробно, още повече че досега не е привличан в научното дирене върху „Абагара". Фрагментът представлява дървена плоча с размери 36,5 × 14 см. Текстът е изрязан от двете страни на плочата и е разположен в четири колони (по две от всяка страна). Колоните са номерирани с буквени цифри а̏і, в̏і, г̏і и д̏і. Явно е, че се касае за част от по-голям паметник. Ако след четиринадесетата колона не е следвало нищо, запазеният фрагмент е бил предшествуван от десет колони текст. И в Загребския абагар намираме същата любопитна смесица от апокрифни и канонични елементи, позната от Станиславовия и Люблянския молитвеник. Съдържа молитвата „Забрана на дявола" и тропар на св. Димитър. Между текстовете са разположени изображения на светии и два печата. Запазени са следните гравюри:

Сты̏ Козма ї Дамїань врачи немїтни [sic!].

Сты̏ архїстратигъ архаг̏гль Мнха[н]ль.

Сты̏ Дїмїтрїе.

Ста̏ преподобна Петка.

Сїа печат ѿ магнїа и мольнїе.

Сїа п чат ѿ грома.

Гравюрите показват почти пълно покритие с тези в Празничния миней (Съборник) от 1538 г. на Б. Вукович. Тук обаче изпълнението е твърде несръчно. По-интересни са печатите, изпъстрени с криптограми и „маги-

---

[1] Подобни инициали с растителни мотиви вж. напр. у А. Зернова, Орнаментика книг московской печати кирилловского шрифта 1677—1750. (Атлас), Москва, 1963, стр. 152—153, № 867—902, все от началото на XVIII в.

Подобни начални сравни и в някои румънски издания на богослужебни книги от последната четвърт на XVII в., представени факсимилно у I. Bianu şi N. Hodoş, Bibliografia românéscă veche 1508—1520, t. I, Bucureşti, 1903, стр. 211 и 233.

[2] V. Mošin, Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije, I dio. Opis rukopisa, Zagreb, 1955, стр. 237.

[3] V. Mošin, пос. съч., стр. 237.

чески букви". Такива печати срещу „магия, болести, женска злоба и вампири" се срещат често в апокрифните ръкописни молитвеници.[1]

Понеже Загребският фрагмент е непознат и тъй като не е издаван досега, текстът му се предава тук изцяло.[2]

В славѣ твою и единороднаго сина твоего и стго и животворещаго дха и нѣна и прсно и вь вѣкы вѣком аминь.

Зьпрѣщение.

Запрещаѣть тебѣ гь, дїаволе, силою чьстнаго и животворещаго кста, да не имашн власти нн на чемѣ сего дома и раба бжїа. И вьсемѣ его домѣ нн на чемѣ- нн на жнтѣ, нн ѣ виноградѣ, нн ѣ говедн, нн ѣ овца, нн ѣ коза, нн ѣ конн, нн ѣ свина, нн ѣ чемѣ сего дома да не имашн власти вь вѣкы аминь.

Сїю мнтвѣ дь еже имать носнит сь собою чьстно, ѡ васакого зла избавлень бѣдеть.

Запрѣшаю тн, дїаволе, рождьством Хвнмь, нже вь Витлееме и крще-нїемь гнмь, нже ѡ Иоана вь Иордани. Запрѣщаю тн, дїаволе, сретенїемь га ба и спса нашего Іс Ха и благовещенїемь и вьскресенїемь стго прднаго Лазара и цветоносїемь и вьскресенїемь Хвнм и нбса его вьзнесенїем. Запрещаю тн, дїаволе, пресстою и прѣбсвеною влдчнцею нашею Бцею и прсно двою Мрїею. Запрещаю тн, дїаволе, чьстнм пророком и преднтечем крнтелемь Іоанном. Запрещаю тн, дїаволе, великнмь архгглом Мнханломь и Гаврилом и вьсемн агглн и архангглы и вьсемн силамн нбнымн. Запрещаю тн, дїаволе, стымь великомченнком Геѡргїемь, Дїмнтьрнемь, Прокопїемь, Стефаномь, Ѳеѡдором и вьсѣмн бжїмн великомченнцн. Запрещаю тн, дїаволе, патрнарсн Авраамомь, Исакомь, Іаковом и вьсѣмн бжїмн патрнарсн. Запрѣщаю тн, дїаволе, стнтелемь Николаемь, Василїемь, Грїгорїемь Бгословомь, Іоаномь Златоустнмь. Запрѣщаю тн, дїаволе, стою Петкою и сто Неделею, нхже мтвамн вась мнрь стонть. Запрѣщаю тн дїаволе, сѣло страшнїмь и ужаснїмь хвнмь са словомь и на землю его пришествнемь, егоже трепещѣть всачасака. Запрещаю тн, дїаволе, великїмь градомь Іерусалимом, под нимже вьсн праведнн почивають и васы дхсн лѣкавн огнемь опалають. Запрѣщаю тн, дїаволе, васемн частнїнми и страш-

[1] Вж. например апокрифните молитвеници № 273 и 646, съхранявани в Софийската народна библиотека, Б. Цонев, Опис I, стр. 174; Опис II, стр. 165.

[2] Текстът се предава с осъвременяване на пунктуацията.

нимн мѣстн хвнмн. Запрѣщаю тн, дїаволе, частнимь н животворѣщнмь крстомь, нже есть васемь бѣсом прогоннтель. Н дхсн нечастнвн да погнбнѫть н разндѫть се ѡ раба бжїа[1]... бѫдщаго вѣка амннь. Сїа нмена да сѫ на помощь н на здравне рабѫ бжїемѫ н вьсемѫ домѫ его.

[Следва гравюрата „Св. Димитър".]

Велнка ѡбрете тебе вь бедахь помощнїка вьселенная, страстотрьпче, нзнкы побеждающа, нако оубо Лїевѫ ннзложн грьдїню н на сѫдїщн жкрепн Не[с]тора, тако сте ха ба мн даровати намь велїю мсть. Да е на помощь рабѫ бжїемѫ.

[Следва гравюрата „Св. Петка Епиватска"]

Прпод[о]бна мати Петко, помозн рабѫ бжїемѫ н вьсемѫ домѫ его.

Загребският абагар също не е датиран. Въз основа на палеографски анализ и съпоставка с Люблянските фрагменти В. Мошин заключава: Ipak po tipu slova i po pravopisu spadaju u isto doba — XVIII v."[2]

За мястото, където е създаден, можем само да гадаем. Примитивната техника сочи някой сръбски или български манастир, книжовни средища, в които най-често са работени малки ксилографирани книги.

Докато за Станиславовия „Абагар" може да се твърди, че е издаден предимно за целите на католическата пропаганда в България, Загребският и Люблянският са били предназначени преди всичко за най-бедните православни маси, за които са били недостъпни скъпите печатни и ръкописни книги. Тези непретенциозни амулети са задоволявали скромните духовни нужди на изстрадалото християнско население, което е виждало в тях, по думите на Н. Радойчич, „мила верска утеха и сигурна одбрана од невоља живота, које су заиста биле многобројне и горке"[3].

Казаното дотук не изчерпва значението на Станиславовия молитвеник. Руският учен К. Кузмински, който пръв издаде пълния текст на книгата, писа, че тя със своите гравюри „не е лишена от значение в областта на иконографията".[4] Тази страна на „Абагара" още не е изследвана, но неговите гравюри с простата си и ясна композиция не ще да са останали съвсем незабелязани. Така например в книгата на задарския католически архиепископ Матия Караман (1700—1760), озаглавена „Бѫкварь славенскїй писмены преподобнагѡ Кнрнлла славѧномъ епнскопа напечатанъ" (1738 г.) и издадена от Конгрегацията в Рим с паралелен кирилски и глаголически текст, е използувана като встъпителна гравюра „Коронясването на Богородица" от Станиславовия молитвеник.

Радойчич бе напълно прав, като писа преди тридесет години, че проучването на българския „Абагар" още не е завършено. Със сигурност

[1] Оставено е място за името на лицето, което ще носи муската.

[2] V. Mošin, пос. съч., стр. 237. Вж. също изследването на Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига XV—XVII века, Београд, 1958, стр. 185, където авторът отнася Загребските плочи към втората половина на XVII в. и споменава още един сръбски Абагар, който рязал на дърво през 1677 г. поп Илия Видранович.

[3] Н. Радојчић, пос. съч., стр. 197.

[4] К. Кузьминский, О сборнике молитв, известном под названием „Абагар", Москва, 1906, стр. 8.

днес може да се твърди едно — първата българска печатна книга, имаща здрава връзка с предшествуващата я южнославянска книжовна традиция, се включва органически в литературния живот на южните славяни през XVIII век. По своето съдържание „Абагарът“ на Филип Станиславов възхожда изцяло към старата българска литература. Без да надценяваме нито книгата, нито нейния съставител, в чието лице М. Попруженко виждаше „първия деятел в литературното възраждане на българския народ“[1], можем спокойно да считаме, че първата българска печатна книга не остава „без диря и сетнина“, а чертае скромна бразда в духовния живот на народа през годините на робството.

[1] М. Г. Попруженко, Абагар (Из истории возрождения болгарского народа), Известия ОРЯС, т. X, 1905, кн. 4, стр. 258.

III. СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ

ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА И СОЦИАЛНА ПЕДАГОГИКА
За литературно-критическото наследство на Горки

Иван Цветков

Литературно-критическото наследство на Максим Горки най-малко се поддава на канонизиране, ако подхождаме към него със задачите на обективен изследовател, историк на художествената мисъл, а не с предварителната цел да съставяме христоматия от незиблеми догми и максими, да го превърнем в катехизис за съвременната литература. Не бива да забравяме, че това са изказвания на художник, който в повечето случаи изхожда от собствения си противоречив опит, от своите пристрастия и симпатии, напълно естествени за една художническа натура. Освен това той не всякога се е грижел да развие напълно и последователно своите възгледи, а се е връщал по няколко пъти към една и съща тема, уточнявал е гледището си, продължавал е да търси най-верния отговор. Но това, което един истински художник никога не може да очаква и да пожелае на себе си — пожелават го и го вършат другите вместо него. Те го превръщат в монумент, в мумия, а мислите му — в непоклатим кодекс и по този начин нанасят най-голям ущърб на делото му. В техните уста той започва да звучи плоско и натрапчиво и може да бъде напълно дискредитиран като социален проповедник и литературен теоретик. Така се раждат легенди и предразсъдъци, които дават повод на някои да помислят, че Горки е остарял, че той е опроверган не само като пророк на бъдещето, но и като естетическа доктрина, като литературна традиция. Изглежда, че Максим Горки е предвиждал подобна ситуация, предчувствувал е снизходителната усмивка на „мъдрите гимназисти“ и затова никога не е надценявал литературно-критическата си дейност, не е гледал на себе си като на творец на завършена теория, която не подлежи на оспорване и уточняване.

Току-що написал първите си разкази и очерки, младият Максим Горки е загрижен за своето идейно и естетическо самоопределение. В съзнанието му се впиват ужасни и терзаещи въпроси, сред които най-мъчителният и настойчивият е: За кого и защо да пиша? От 1896 г., когато в „Самарски вестник“ се появява първата му по-обширна статия „Пол

Верлен и декадентите", до 1936 г., когато излиза една от последните му програмни статии — „За формализма" — цели четири десетилетия той по различен начин, с различен успех търси отговорите на този въпрос. От това съвсем не произтича, че той цял живот е търсил и нищо не е намерил. Въпросът е, че той не се е задоволявал от лесното намиране и колкото по-категорични изглеждат първите му отговори, колкото и всеобемащи и убедителни да са те — Горки е съзнавал, че животът постоянно налага тяхното уточняване. Ето, той написва разказа „Читател" и му се струва, че е намерил търсения отговор: „Целта на литературата е да помага на човека да разбере самия себе си, да издигне вярата му в себе си и да развие у него стремежа към истината, да се бори с пошлостта у хората, да умее да открива хубавото у тях, да възбужда в душите им срам, гняв, мъжество, да прави всичко, за да станат хората благородни и силни и да могат да одухотворят живота си със свещения дух на красотата..." Изобщо задачата на литературата е да облагородява човека. Тук особено любопитни и важни са думите „да прави всичко", защото те са зърното на отговора, те издават стремежа на младия писател да разширява до безкрай социалната функция на литературата. Горки живее с благоговейния трепет на просветителя пред литературата и, бих казал, с наивната вяра в нейното всемогъщество. Това просветителско отношение към литературата остава почти непроменено до края на живота му, то ляга в основата на многобройните му размишления и съждения за социалистическия реализъм, от него произтичат редица последствия в естетическата му теория — както положителни, така и отрицателни.

*

На литературно-критическото поприще Горки встъпва със силна закваска от материалистическата естетика на Чернишевски. Неговите първи учители в литературата са също писатели от 60-те — 80-те години: Помяловски, Успенски, Короленко. От тях той възприема и наследява граничещото с утилитаризма схващане за литературата и оня пример на обществено служене, на апостолско обричане, който превръщаше руския писател в светец, в личност с неугасващ ореол. Освен това революционното пробуждане през 90-те години, сепването и раздвижването след мрачните и безпросветни 80-и години, първите акции на пролетариата го изпълват с бодра вяра и оптимизъм, внушават му усещане за настъпването на героично време. Той е човек, който от ранно детство е разкъсвал обръча на еснафщината, разрушавал е препятствия, преодолявал е съпротивата на стария погубващ всичко светло живот. У него се формира светоусещането на борец, който постоянно е изправен срещу дебнещия го враг. Когато става писател, той разбира, че води тази борба със словото, и затова по-късно заявява: „Аз съм свикнал да гледам на литературата като на революционно дело. Всеки път, когато говоря за литературата, аз като че ли влизам в бой."

Както е известно, XIX в. в Русия и особено 60-те години създадоха представата за руския писател като учител в живота, а за художествената литература като за учебник. Под тяхно влияние се формира и възгледът на Горки за педагогическата цел на изкуството, за възпламеняващата сила на литературата, която сепва и събужда спящите, звучи при-

зивно, като тревожен камбанен звън. В края на една епоха, изпълнена с песимизъм, безпътица, нитчеански аморализъм, пасивност, умора и естетизъм, той идва със самочувствието на глашатай и пророк на нови истини.

Първата статия, в която Горки стига до по-широка концепция за изкуството, до единна критико-философска идея, е „Разрушение на личността". Основната й мисъл е изразена още в първите редове: „Народът е не само сила, която създава всички материални ценности, но е и единствен и неизчерпаем източник на духовни ценности, пръв по време, красота и гениалност на творчеството философ и поет, който е създал всички велики поеми, всички трагедии на земята и най-великата от тях — историята на световната култура." Народът е творец на митовете и епоса. Само с гигантската сила на колектива, с мощта на колективното мислене можем да си обясним ненадминатата до днес дълбока красота на митовете и епоса, родена върху пълната хармония на идея с форма. Индивидуалното творчество не е създало нищо, което би могло да се сравни с „Илиада" или „Калевала". Индивидуалният гений не е създал нито едно художествено обобщение, корените на което да не са в народните приказки и легенди. Само митологията и епосът можеха да създадат обобщения и символи като Прометей, Херкулес, Иля Муромец и др.

Всичко това би изглеждало като възхвала на творческите сили на руския народ в момент, когато той е разгромен, преследван, затварян и разстрелван, когато голяма част от буржоазната интелигенция му обръща гръб и започва да пее погребални песни, ако не беше твърдението, че в областта на духовното творчество личността е играла консервативна роля. Въставайки срещу индивидуализма, изтъквайки колектива като източник на живи творчески сили, Горки преминава в крайност, която можем да си обясним само с увлечението му от философията на А. Богданов за колективния опит, тъй наречената философия на колективизма. Тази философия разглежда народа като роево начало, неразчленено, недиференцирано, без рязко разграничение и индивидуалности. Горки е преживял едно от най-големите си разочарования от интелигенцията, усъмнил се е в нейната роля като създател на духовната култура. Пред него се рисува картината на отчайваща деградация. Той иска да реабилитира народа, народното мислене, народната психология. Статията му се превръща в опит да даде кратка история на културата, на художественото мислене. Нейното подзаглавие е: „От Прометея до хулигана". С това заглавие е напечатана на български език. Смисълът му гласи: погледнете какъв път е извървяло художественото творчество от гениалния символ Прометей, този богоборец, рожба на могъщата народна фантазия, до четирикраки същества като Санин от Арцибашев, до хулигана, плод на изтощено и извратено въображение. Личността има една велика творческа задача: да организира колективния опит във формата на идеи, хипотези, теории, да не се откъсва от цялостната психическа сила, от колективната душа на света, в каквато се превръща пролетариатът. Тя няма право да се занимава със своята драма, със загадката на личния си живот и да говори за мъчителната си самота. Дори легендата за д-р Фауст Горки тълкува като желание на народа да покаже духовното безсилие на личността, да се надсмее над жаждата й за наслаждение и опита й да познае непознаваемото. Горки смята, че в наше време личността е умъртвила в гърдите си източника на бодрост и творчество — чувството за органична връзка

с народа, и това я обрича на безсилие и деградация, поражда тенденцията към социален аморализъм и нихилизъм. В литературата се разгръща процес на снижаване и стесняване на художествените типове, отразяващ духовното обедняване и общия упадък на интелекта. В упадък е социалната етика и самият тип на руския писател. Посредственост, безумци и палячовци — такива са повечето съвременни писатели. Главната причина за всички тези процеси е еснафщината, буржоазният строй — това бездънно и ненаситно тресавище, което поглъща в своята тиня гения и изкуството.

Въпреки погрешните теории за колективния опит и колективната психика, статията на Горки е призив за връщане към традициите на класическата руска литература, към святото време на XIX в., към звъна на мощните камбани, които тръбят за красота, бодрост и правда в живота. Цялата статия е надежда и вяра в общочовешкия празник на разума и красотата, вяра, че ще настъпи времето на действително свободното изкуство.

Тази статия не стои настрана от общите търсения и размисли на Горки за социалната функция на литературата. Тя е предизвикана от стремежа да се възстанови тази функция, от тревогата, че след разгрома от 1905 г. по-голямата част от руските писатели са напуснали обществената си роля.

Горки е по своему последователен както в жизнения си път, така и в жизнената си философия, в литературните си възгледи и дори в своите противоречия и колебания. Първото му най-силно впечатление в живота, което изиграва определяща роля за самосъзнанието му, е страшният океан на еснафството, който е залял целия живот с пошлост, егоизъм, зверски нрави и оловни мерзости. Вместо да превие гръб, той се съпротивява. Той идва на тоя свят, за да не се съгласява с него — както заявява по-късно. Неговият път е борбата. Тази борба с еснафщината, с буржоазната пошлост става главната му цел в живота и в литературата. Тя определя творческия му път и творческите му предпочитания. Откриването на руския босяк като социален тип не е случайно — именно той не приема еснафския ред. Горки написва легендите за смелите и независими хора, за гордите и неподкупни души, които презират ценностите на буржоазния живот. Той иска да възвиси духовно читателя, да го ободри, да му внуши идеята за активно отношение към живота, хората и природата. Затова осмива безделието и песимизма, затова е склонен да приеме дори красивата измама само за да спаси вярата в бъдещето. Основната идея за активно отношение към живота, хората и природата има своето историческо и философско обяснение и своето по-конкретно развитие. Активно отношение към природата значи труд. И той създава цяла етика и естетика, основани върху труда като източник на всички ценности. С тази идея за активно отношение към живота са свързани и постоянните му размишления за романтизма.

Почти в същото време Горки пише статията „За писателите самоуци", в която обосновава своето гледище за активно отношение към живота, за нуждата от бодри песни и от нов тип човек — бодър по дух, жаден за култура и действие. „Нашите национални недъзи — фатализъм и мистицизъм — пише Горки, — са зараза, проникнала в кръвта ни заедно с монголската кръв, болест, подсилена от онези осакатявания, които са

нанесли на душата на руския народ мъчителните векове от неговата история, пълна с неизчерпаеми ужаси.“ Свидетелства за това според него има и във фолклора. Нещастието на руския характер е пасивното отношение към живота, песимизмът и фатализмът — този дар на Изтока. Песимизмът се е превърнал в светоусещане, в органичен порок, тъй като за руския народ действителността не е плод на познанието му и резултат на действията му, а нещо враждебно, приемащо едни или други форми независимо от човешката воля. Ето откъде произтича особеното национално основание за литературата да буди и зове към действие, да усилва интелектуалната енергия, да възбужда социални емоции, да тласка към самопознание — изобщо да облагородява и да превъзпитава. Щом като главната задача е да се измени този свят, да се погребе еснафският ред, литературата трябва да прави всичко, за да ускори този процес. Затова още в 1900 г. той се обръща към читателя: „Какви жизнени емоции пробуждам в душата ви, която толкова прилича на изтъркан парцал, какви подвизи в полза на живота смятате да извършите вие под влияние на тези мои писания?“ Горки явно бърза, той е нетърпелив и затова се хвърли в обятията на романтизма. Той иска да съкрати разстоянието между слово и дело и дори, ако може, да заличи разликата между тях — по-скоро всяко слово да стане дело. Затова избира активния романтизъм като средство да се усили волята на човека към живот и да се възбуди у него бунт против обкръжаващата го действителност. Активният романтизъм възпява патоса на творчеството, дързостта на волята и разума и всички ония революционни качества, с които е надарен руският работник-революционер. Той създава цяла теория за отношението на тия хора към света, като посочва четири форми на това отношение според степента на активност: 1) *светоусещане* — пасивно възприемане на действителността като нещо непреодолимо, като верига от противодействие за растежа и развитието на човека; 2) *светосъзерцание* — равнодушно и обективно настроение, характерно за ситите хора, които имат осигурена безопасност и спокойствие; 3) *светоглед* — система от рационални възгледи, от книжни разбирания, почерпени в семейството, училището и от книгите, но чужди на всякакво действие; 4) *светоразбиране* — качество, което притежава най-драматичният герой на неговото вроме, човекът на новото човечество, освободеният пролетариат. Той се стреми да изучи и разбере света, за да го овладее и измени, да го пригоди към своите изисквания. Човекът на светоразбирането според Горки е дързък, силен и голям; той е надраснал околната среда, разгадал е тайните на природата и има самочувствието на пълен господар на живота. Той трябва да стане главен герой на новото изкуство, на новия романтизъм, който проповядва социален героизъм, културно-революционен ентусиазъм и творчество на нови форми на живота.

В тази теория не е трудно да се открие известна хронология, своеобразно осмисляне на човешката история, на пътя, извървян от безпомощния дивак до съвременния човек. Но тук по-важна е мисълта на Горки за нуждата от нов епос, от романтично извисяване над живота. Горки чисто по художнически е почувствувал онова, което Маркс и Енгелс са говорили за предисторията и историята на човечеството. Не случайно през 30-те години той пише: „Сега аз пиша в същото настроение, което в утринната зора на културата е карало хората да създават не-

увяхващи поеми и легенди.“ Той се чувствува нещо като Омир на новия социалистически свят, като певец на първия ден от истинската свобода на човечеството. За новата действителност в Съветския съюз Горки пише само с думите: приказно, фантастично, дивно, изумително, надминаващо и най-чудесните легенди, приличащо на последствията от геологически процеси. Тази действителност не може да се обхване от частични синтези. Тя се нуждае от широки платна и обобщение в образи. Но със средствата на стария реализъм не може да се осигури синтетично изображение на най-характерните явления от новата действителност, да се предаде монументалният й характер. Така Горки стига до мисълта за обединяване на реализма и романтизма в нещо трето, способно да изобрази героичния съвременник с по-ярки краски и да заговори за него с по-висок тон. Литературата трябва да се превърне в мощен възбудител на революционна енергия и да покаже как революцията освобождава човека не само социално и физически, но и емоционално и интелектуално. Обаче върху качеството на това обединяване и сливане на реализма с романтизма оказват отрицателно влияние някои погрешни възгледи на Горки за стария реализъм. Той преувеличава песимизма на литературата от XIX в. и песимистичното съзнание на личността за нетрайността на нейното социално битие. Като романтик той борави с резките контрасти и често прави схематични обобщения. А това засяга самите основи на приемствеността с класическата руска литература. Освен това има и други неща, които се превръщат в устойчив предразсъдък в естетическите възгледи на Горки. Това е сложният въпрос за отношението на литературата към жизнената правда, драматичната дилема за отразяване на хубавото и лошото в живота. Горки разсъждава примерно така: щом като цялата руска история е пълна с мрачни събития, които са осакатявали руския национален характер, вкарвали са в кръвта му отровата на фатализма и квиетизма, трябва ли сега да се връщаме отново към тази стара истина, от която тъй бързо се отдалечаваме, трябва ли да се подчертават тъмните страни в живота? Истината е и добра, и лоша, тя е пъстричка и не може да ни задоволи напълно, защото едната ивица е светла — и това е хубаво, а другата е тъмна — и това е неприятно. Дори такъв голям писател може да се изправи пред несъществуваща дилема: коя истина ни е нужна? Горки преувеличава бързината, с която изчезва старото. И, напротив, в желанието си да ускори процесите, да приближи победата, към която се стреми, той проповядва: Ако някой писател обагри действителността (т. е. истината, която стои пред нас като цел) по-ярко, за да предаде собственото си страстно желание да изрази тази правда, своето нетърпение да види колкото се може по-скоро прекрасното в живота, това ще бъде напълно естествено. Този съвет крие опасности, защото открива възможност да се украсява делничният живот и напрежение с книжни цветя и води към естетика на миражите, от която ние се освобождаваме.

В много от изказванията на Горки често пъти е трудно да се отдели погрешното от правилното. Понякога става дума за нюанси и по-рядко за определени тенденции. Повечето или почти всички тези тенденции са плод на субективния жизнен опит и субективното виждане на Горки. Те са по-скоро изводи от собствения му живот, наблюдения и практика. Минал през море от страдания, станал свидетел на милиони човешки драми и трагедии, той лесно достига до мисълта, че да отразяваш само

отрицателните страни в живота значи да не пренасяш никаква полза — ще убиеш у гладните стремежа към съпротива и ще ги лишиш от надеждата за по-хубаво бъдеще. А той не желае да увеличава разочарованието у хората. Горки е съзнавал субективния характер на тези възгледи, едностранчивостта на своето светоусещане. На едно място той признава: „Очевидно аз съм създаден от природата да търся хубавото и положителното, а не отрицателното... Аз виждам задачата на моята дейност в необходимостта да откривам у човека хубавото, истински човешкото, а не зоологическото, животинското. Защото животинското се изживява, а човешкото расте... Човекът е създаден, за да върви напред и нагоре...“

Естествено, в едно сатирично произведение като „Мъртви души“ например няма да намери уроци по мъжество или открити призиви към творчество в живота. В него гордите думи, окрилящи душата, са вопъл и отчаян порив, потъващ сред картините на всеобщо разложение и озверяване. Но ако сатирата увеличаваше само нашето разочарование от живота, тя едва ли би имала право на съществуване. Горки не е прав, когато поставя под съмнение възпитателното значение на творчеството на Гогол. Възпитанието е много по-сложен и многообразен процес — той не се изчерпва с бодрите призиви за творчество. Човек стига до истината и по други пътища. Често той трябва да надникне в бездните на миналото, да усети адския огън, който е обгарял търсачите и страстотерпците, и да почувствува цялата трагедия на предшествуващите поколения. Старото възкръсва понякога в неочаквани форми и може да погълне крехкото ново. Времето след смъртта на Горки показа колко бавно се изживява зоологическото и животинското и през какви танталови мъки минава истински човешкото. Място за безграничен социален оптимизъм няма. На нашето време е по-близка онази естетика, която не различава правдата по пъстрите ѝ ивици, а я вижда единна и неделима с тъмните и светли страни, колкото и горчива да е тя. Социалната педагогика на Горки не предвиди много неща. Тя беше толкова избързала напред, че имаше опасност да се откъсне от трагедиите на нашето време. За нея беше твърде характерно например следното противоречие: в началото на 30-те години Горки твърди, че знанието няма нужда от вяра в него, защото то е непрекъснат процес на изследване и ако се превърне във вярване, значи свършило е. Само след една-две години той променя възгледа си. Сега той гласи, че там, където властвува пролетариатът, където всичко се твори от неговата могъща ръка, няма място за вражда между знанието и вярата. Там вярването е резултат на човешкото познание — човекът е познал силата на своя разум и това вярване създава герои, но не създава и няма да създаде богове. Сега по-добре можем да съдим за разликата между знание и вярване, за опасността от превръщането на първото във второто. Всяко вярване създава богове и митове, а това няма нищо общо с научното светоразбиране на съвременния социалистически човек.

В литературно-критическите изказвания на Горки присъствува един неудържим порив към бъдещето, към онази героична трета действителност, която отново ще роди херкулесовци и прометеевци, едно благородно нетърпение по-скоро да се измени светът. На това нетърпение Горки подчинява всички задачи на литературата. Като романтик той преувеличава нейната социална педагогика, прякото ѝ незабавно въздействие. Той е нещо като първи просветител на социалистическия строй, с абсолютна

вяра в разума на човека и човешкия прогрес. В неговата вяра има нещо първично, младенческо, непомрачено от никакви съмнения. Горки не познава скептицизма на западните писатели, техните разочарования. Дори най-близкият до него западен хуманист и романтик Ромен Ролан забелязва в съветския живот тревожни симптоми, които Горки, завладян от своя социален романтизъм, не е почувствувал или поне не е писал за тях. След една среща със съветски работнички Ромен Ролан записва в дневника си: ...„Всичко това завършва, както и разказът на парашутистката, с обязателния припев (recitativo obligato) в чест на краля, в чест на „великите другари" и Сталин — нещо, което в такива разкази ми доставя най-малко удоволствие, защото намирисва на официална команда. Но заедно с това, когато виждам увлечението и разпалеността на тези млади разказвачки, не мога да разбера коя от тези възхвали идва направо от душата и коя е по команда. Сигурно това е обикновен обред..."

Със своите изказвания, напълно обясними и искрени, Горки създаваше инерцията да се вижда само дивното и фантастичното, изумителното. Социалното зрение на хората ставаше безпомощно да забележи навреме как от засадата се прокрадва зловещото старо, как надвисват облаците на трагични събития. За Горки, изглежда, не съществуваше проблемът, който измъчваше Ромен Ролан в драмата му „Робеспиер": народ, който безогледно доверява съдбата си на „добрия пастир", постепенно губи съзнанието за своята сила и отговорност.

Разбира се, литературно-критическите статии, речи и доклади, които в жанрово отношение варират от социално-философския и социално-исторически трактат до обикновеното публицистично изказване, не могат да изчерпят естетическите възгледи на художник като Горки. Той мисли главно в образи и най-силните естетически аргументи се съдържат преди преди всичко в художествените му произведения. В малко от тях взема превес социалната педагогика. В пиеси като „Егор Буличов и другите", в романи като „Детство", „Сред хората", „Моите университети" той си остава в руслото на най-добрите реалистични традиции. В тях социалистическият реализъм не украсява нищо и не дели истината на половини.

*

Споровете за литературната критика у нас — наука или изкуство е тя — имаха този недостатък, че се водеха върху плоскост, която най-малко дава възможност да се стигне до правилен отговор. Разговорът се въртеше около един литературно-критически жанр — портрета, който се намира на границата между изкуството и науката и клони повече към изкуството. Портретът е своеобразен естетически хибрид, съчетание на двата начина на мислене. А диапазонът на литературно-критическата изява е широк: от строго логичното, концептуално мислене до образно есеистичното, което прелива неусетно в изкуството. От това зависят и жанровете: от естетико-теоретичния трактат до есето и портрета. Предимствата и примамливостта на портрета идват от възможността да се използуват достойнствата и на двата начина на мислене, от по-голямата свобода на мисълта и въображението, която предоставя той, от неговата синтетичност. В това ни убеждават и гениалните очерки-портрети на Максим Горки за някои руски писатели — най-крупната, най-своеобразната

и най-безспорната част от литературно-критическото му наследство. Тези портрети са звено, момент от постоянните му размисли за руската история и руската революция и преди всичко за мястото и значението на руската литература и руския писател. В първото си социално-историческо изследване „Разрушение на личността" той разглежда литературата и като спасителен бряг, и като най-светлото съзнание на руския гений, което може да избави от отчаяние и резигнация в годините след поражението от 1905 г. „В историята на развитието на европейската литература — пише Горки — нашата млада литература е изумителен феномен... Нито една западна литература не е възниквала за живот с такава сила и бързина, с такъв мощен ослепителен блясък на таланта. Никой в Европа не е създал такива, признати от целия свят книги, никой не е създавал толкова дивни красоти при такива неописуемо тежки условия. ...Никъде още в продължение на по-малко от 100 години не се е появявало такова ярко съзвездие от велики имена, както в Русия, и никъде не е имало такова изобилие от писатели-мъченици, както у нас.

Нашата литература е нашата гордост, най-хубавото нещо, което сме създали като нация. В нея се съдържа цялата наша философия, в нея са отразени велики пориви на духа. В този чуден, приказно бързо изграден храм и до днес ярко пламтят умове с огромна красота и сила, сърце със свята чистота — умовете и сърцата на истински художници. И като осветляват искрено и честно онова, което са преживели и разбрали, те всички казват: ние изградихме храма на руското изкуство с мълчаливата помощ на народа, народът ни вдъхновяваше, обичайте го!"

Литературните портрети на Горки ни запознават именно с тези велики пориви на духа, разказват ни за чистите сърца и ярко пламтящите умове в храма на руската литература. В какво е тяхното своеобразие и тяхната прелест? Защо не ни дразни тяхната фрагментираност и привидна незавършеност, липсата на подробен анализ на живота и творчеството, на строга социална характеристика? Защото те компенсират тази липса с живите, непосредни впечатления от срещи и разговори, с художествения запис на мислите и размишленията на самите писатели. Луначарски казва, че у нас остава усещането за лично запознаване. Сякаш Горки е откраднал за нас най-интимните мигове от живота на тези светци и пророци, когато те се чувствуват като насаме със себе си, когато размишляват на глас. Всяка среща, всеки досег с тях е изпълнен с личните преживявания на самия Горки — те са етапи от неговата духовна биография. Горки не се стреми към цялостни художествени изследвания, към всеобемащ синтетически портрет, към философско-критичен анализ. Той не пише трактати, а извайва живи образи, не възстановява цели епохи, както прави Стефан Цвайг. Не води тъжба с несправедливите съдии на печалния предтеча на днешната психотерапия Месмер, не изправя гръцки статуи, за да възкреси изваяния от мрамор юношески образ на последния ефеб на немското елинство Хьолдерлин, не ни прави свидетели на загадъчния бяг към пропастта на Хенрих фон Клайст, не разказва за изкусните мистификации на Анри Бейл. У Горки всичко изглежда като случайни капризи на паметта или отделни разхвърлени записки. Но само изглежда. В същност от няколко срещи и разговори, от няколко записани мисли на глас, от впечатлението за отделни моменти се създава усещането за живия образ,

живата личност на един или друг писател, за онези черти от духовния му облик, които са ни най-близки.

Един от първите светци и подвижници, с които се среща младият Горки, е писателят Каронин-Петропавловски. Срещата става през есента на 1885 г. — време на тежки преживявания и болезнени впечатления за Горки, дори време на отчаяние. Той мъчително търси опора в живота, практически идеал, и го намира в толстоевската земеделска колония — примамка за уморените идеалисти и отчаяни народолюбци. В това настроение се формира и представата му за руския писател, красивия приказен образ: суров глашатай на истината, самотен сред хората, необичан от никого, с несъкрушима сила за съпротива срещу враговете на справедливостта, и макар че враговете усърдно замразяват душата му, тя е неизтощимо пламенна и докато е жив, той запалва светлини в тъмнината. В този образ има нещо болезнено, крайно, романтично преувеличено, юношеско. Той внушава трепет и свято преклонение, особено след разочарованието на Горки от фалшивия народник Маненков. Затова той, като вярващ пред изповед, почуква тихичко на вратата на писателя. И още при първата среща рухва съчиненият от юношеската фантазия образ. Пред него застава човек в своята прозаична делничност, без нимб около главата си, а с гальовен и уморен поглед, с необикновено светли, проникващи в душата му очи. От чисто психологическо естество са твърде важни наблюденията на Горки за външността на Каронин: „Пред мене застана висок човек в чехли на боси крака, в старичко кафяво сако, облечено върху риза *не по-хубава от моята*, на яката на ризата едно копче беше скъсано. Панталоните му са измачкани, опънати на коленете и също *не по-хубави от моите*, дългата му коса беше разрошена, вероятно *като моята*“ (к. м. — Ив. Ц.). Приказната фантастична представа изчезва, космичната дистанция е премахната, младият писател вижда човек *като себе си*. Без тази констатация едва ли би започнал по-късно интимен разговор между тях, едва ли би било възможно душевното сближение. От цялата външност на този тънък, слаб, малко прегърбен, с вдлъбнати гърди човек, от голямото му измъчено лице и разсеяния поглед на светлосивите му очи лъха нещо апостолско и свято. Пред нас е един от страдалците на руската земя, преследван, заточван, влачещ полугладно съществуване, често пъти изоставен от всички и болен, принуждаван да продава дрехите си за копейки. Този човек изрича думи, които удрят направо в сърцето на младия Горки: „На света няма нищо по-скъпо от мисълта. Тя е начало и край на цялото битие, причина и следствие, движеща сила и крайна цел. Кой можа да ме накара да се откажа от нея? Хората са прекрасни само дотолкова, доколкото е вложена в тях тази световна сила. Ако светът е загърнат още в мрак, то е само затова, защото мисълта не го е осветила; ако по-голямата част от хората са подли, то е само затова, че мисълта не ги е освободила още от безумие.“ Има вътрешна смислова връзка между представата за запалващия в мрака светлини писател и думите на Каронин за светещата мисъл.

В същност, срещат се двама съвсем различни в духовното си развитие хора: единият — пламенен юноша, пленен изцяло от своята фантазия, живеещ в приказния свят на своите мечти, а другият — умен, умъдрен от живота революционер, преживял юношеските илюзии и идеалните представи, чужд на безсмислените преувеличения. Реалистът Каронин

развява буйните сънища на романтика Пешков, учи го да гледа на живота и на предназначението си спокойно и сериозно. В този тих и мек, с болезнен вид човек има такава твърдост в убежденията, такива проницателни наблюдения и красиви мъдри мисли, които ни учудват с философската си и жизнена дълбочина. Някакво тъжно признание, тиха скръб и горчива ирония се крият в думите му: „Руският писател винаги иска да напише нещо като евангелие, книга, обърната към целия свят.“ И спомняйки си, че поводът за тях е „Червеното цвете“ от Гаршин, той го нарича свято дете. Но там е работата, че и самият Каронин е един от творците на свещеното писание за руския мужик, искрено вярващ в безграничната сила на народа — сила, способна да твори чудеса. Той обаче е чужд на фанатичната и сляпа вяра на другите писатели-народници, заразени от славянофилската мистика. Той знае, че има мужик и мужик, че мужикът тепърва трябва да стане разумен човек.

За лайтмотив на целия очерк-портрет биха могли да служат думите: „удивително светъл беше този човек“. Младият Горки е бил щастлив да срещне този човек, погълнат от търсенето на правдата-справедливост, живеещ в постоянна тревога за съдбата на народа си, който пред „живея“ предпочита „работя“, и пред думата човек предпочита думата „народ“.

Първият очерк за Короленко, който е по-скоро прелюдия към истинския му портрет, има повече автобиографичен характер и започва с печалната ирония за едно от пътуванията на Горки от Царицин до Нижни Новгород. От сточната гара на Москва до Нижни той пътува с товарен вагон в компанията на осем черказки вола, които трябва редовно да храни. Разказът за това не много приятно пътешествие завършва с горчивата ирония: „тридесет и четири часа прекарах с воловете, наивно мислейки, че никога вече в живота си няма да срещна по-груби скотове от тези.“ Тази въздишка, тези настроения са подхранени от високото романтично настроение на младия Горки. В редове, пълни със самоирония, той разказва как се е готвел да изуми цялото човечество с поемата „Песента на стария дъб“. И тук отново среща Каронин-Петропавловски. Но сега светлият образ на мъдрия разночинец е помръкнал. Той е изстрадал и изморен, очите му гледат загрижено, мъчителният размисъл го прави неуверен, разсеян и предпазлив. Макар сърдечната симпатия на Горки да преминава неусетно в остро чувство на състрадание, ако вникнем подълбоко, ще разберем благородството на този чист и искрен борец, който отговаря:

— Може би е така, а може би не е така...

— Допускам, но не съм уверен, че това е именно така. Не знам, не умея да го кажа.

В тези отговори има не само предпазливост. В тях има и благороден педагогически такт, желание на умния човек да не натрапва своите отговори на студентите и гимназистите, да не казва повече от това, което знае. Но освен всичко друго този профил на Каронин е въведен като контраст на първото впечатление от Короленко — здравият набит мужик с ясен и спокоен поглед, с мека и приятна реч. Той с нищо не прилича на сърдечно милия, покосен от болестта Каронин и на мрачния народник Сведенцов-Иванович, който с категоричността и бруталността на книжник и доктринер съветва Горки: „Разказът трябва да удари читателя по душата като с тояга, та читателят да почувствува какъв скот е!“ И ето,

Институт за литература БИБЛИОТ

пред обърканията и уморения от натрапчиви съветници Горки застава спокоен, ласкав и усмихващ се човек, излъчващ хармония и душевно здраве. Горки веднага намира най-точния образ, който става лайтмотив, в портрета на Короленко — образа на волжския лоцман с набита широкоплеща фигура, със зоркия поглед на умните очи и с благородното спокойствие, присъщо на хора, наблюдаващи живота като движение по криволичещото течение на реката между скрити плитчини и камъни. Тази черта на уверения в своя път лоцман доминира и обединява всички впечатления и спомени на Горки за Короленко. Тя е психологически оправдана. През това „време на Короленко“ — десетилетието от 1886 до 1896 г. — младият неопитен Горки е понесен от водовъртежа на разнообразни идейни течения: толстоистки утопии за земеделски селища, народнически теории, индивидуализъм, марксизъм. Време, когато хората не си изработват идеите, а ги избират. Време на идеен кипеж и на бърза смяна на идеите — най-опасно за търсещия своя път млад човек. А Горки през това време търси своя път на писател, търси формата, в която да излее напиращите впечатления от тежкия и пъстър живот, от дългогодишните скитания. За него Короленко е щастливото пристанище, спокойното сияние, което уталожва бурята в душата му. Короленко е преди всичко първият литературен учител на Горки, който деликатно, с поразителен душевен такт насочва ненамерилия себе си талант, помага му да изживее романтичните бълнувания. По това време Короленко е централна фигура в културния и обществен живот на Нижни Новгород. Той не само привлича като магнит симпатиите и враждата на хората. Неговата обществена дейност му създава име на народен застъпник, за него се носят легенди като за митическа личност. Горки рисува пъстрата картина на това идейно разноречие и брожение, на този хор от най-различни гласове, на похвали и хули към големия писател, на скептични съжаления и плебейска пренебрежителност, на открита омраза и почти религиозно преклонение. Зад това идейно разноречие стои фантастично пъстрият руски живот по това време с поклонници на Пол Бурже и Хенрих Сенкеевич, с индивидуалисти и терористи, с чудаци и безделници, със залязващи народници и толстоисти. Сред този хаос от мнения, изпълнен с тревога и недоумение, изпитващ душевен глад, жаден за разумно дело и за подвиг, Горки среща своя учител Короленко. Той не прилича на знаещия всички истини за живота религиозен проповедник, чужд е на сухите логически построения на геометричните квадрати, защото влага във всичко сърцето на хуманиста и под повърхността на живота търси безбройните и странно преплетени криви линии на човешките съдби. Защото в мекия, замислен тон на плавната му реч струи живата вяра на човека, който знае какво трябва да се прави: „Упорито, без да се щадите, без да щадите никого и нищо, внасяйте в живота справедливост — ето как мисля аз.“ В облика на Короленко Горки постоянно подчертава впечатлението за увереност и здраве, бодрото и весело сияние на спокойните му очи, усещането за душевната независимост на този човек. Добродушното сияние на веселите му очи разсейва привичната представа за наставника и учителя, разрушава тягостната дистанция между учителя и ученика.

Наистина, само във вълшебното огледало на Горкиевото изкуство може да се огледа така пълно с най-неочакваните си живи черти този неотразимо обаятелен човек. Очарованието от неговия облик не намалява

и тогава, когато узнаваме, че той е привърженик на черната легална дейност, която ще разклати здравия зъб на самодържавието. Малко са хората като Короленко, които изпитват най-голямата радост на земята — радостта за човека. „Аз чувствувах — пише Горки — обаятелната искреност на тази радост и се любувах на човека, който говори за литературата като за жена, която е обикнал със спокойна и крепка любов, завинаги. Незабравимо приятно ми беше този час с този лоцман и аз мълчаливо следях очите му — в тях сияеше толкова много мила радост за човека". Този облик е безкрайно далеч от натрапчивия поглед на строгите жреци и сектанти, които се разполагат в чуждата душа като на панаирджийски спектакъл и бързат да я утъпчат и изравнят според своите теории.

Последните страници на Горкиевия портрет са обагрени с други тонове. В тях нахлува тъжният хумор, душевната тревога и смут, нервното напрежение на разтревожения от новото време хуманист. Лоцманът е изгубил предишното си спокойствие и увереност, потресен е от възродения нихилизъм и не вижда сили, които могат да съборят самодържавието. Марксизмът му изглежда прекалено сух, опростяващ явленията, свеждащ всичко до фаталната историческа необходимост. Въпреки това от редките срещи с него у младия Горки остава образът на великия хуманист с непресъхваща жажда за правда и справедливост, на човека, който „се отдава на делото на справедливостта с онова рядко цялостно напрежение, в което чувството и разумът, хармонично съчетани, се извисяват до дълбока религиозна страст". В няколко обобщаващи пасажа, които предават главното впечатление на Горки от Короленко, сумират и подчертават основните черти в облика му, виждаме фигурата на този неуморим борец, страстно влюбен в красотата, търсещ нейните осезаеми форми, предсказал вулканичния взрив на народния протест, дългоочакваното разсъмване в „света Русия".

*

Първите редове от портрета на Чехов ни включват в непринуден и като че ли случайно започнал разказ при някаква случайна среща, без предварителни обяснения, без встъпление. И веднага ни правят участници в най-интимните беседи между двама писатели, ставаме неволни свидетели на задушевните размишления и изповеди на Чехов. Първото нещо, което забелязваме в облика на Чехов, е „меката, мила усмивка", която неотразимо ни привлича към него и възбужда особено остро внимание към думите му. Тази „мека и мила усмивка" ще присъствува при всички срещи на Горки с Чехов. Тя не е избягнала от вниманието нито на Томас Ман, нито на Боян Пенев — изобщо на всички, които са се опитвали да нарисуват портрета му и да надникнат във вътрешния му свят. Първата мисъл, която веднага ни потапя в атмосферата на руския писател-просветител и пламенен идеалист, е мисълта за широкото образование на народа. Без него, казва Чехов, „държавата ще рухне като къща, изградена с лошо изпечени тухли". Но постепенно зад меката, мила усмивка избухват негодувания и гняв, презрително отвращение от гаврата с човешката личност, от невежеството и произвола на всички, които ругаят и унижават бедния руски учител. Те лесно преливат в тъй характерното

за руския интелигент самообвинение и завършват с дълбоката тъжна въздишка: „Колко нелепа и непохватна страна е тази наша Русия.“ В дълбоката тъга, която покрива славните му очи, има толкова неподкупна и неотразима обич към родината, колкото няма да намерим нито в една шумна екзалтация. И колко естествен е преходът у Чехов от разпалените мечти, от фантастичните картини на въображението към мрачната меланхолия и тънкия скептицизъм на човек, който знае в каква действителност живее. От патетичните висини в кратък миг на самозабрава той се спуска в охлаждащото всекидневие, в света на тържествуващата нелепост. Тази ирония над съкровените надежди може да нанася неизлечими рани. Затова неговият скептицизъм често пъти стига до границите на тихо отчаяние и безизходица, без да я преминава обаче.

Така, още в първия етюд, който би могъл да играе ролята на експозиция в портрета на Чехов, наблюдаваме развитието на Горкиевата мисъл, изкуството му да ни повежда от случайните реплики на разговора към трайни черти в облика на събеседника си, към скритите дълбини на душевния му живот. Тук е предимството и вълшебството на художественото изображение пред логическото изследване: в него преходите са неуловими, а изводите се налагат от само себе си. Този етюд съдържа в умален вид структурата на целия портрет — през многобройните срещи, разговори, наблюдения Горки ни води към сумиращото впечатление и главната мисъл, преобладаваща в представата му за писателя. Този маниер ни напомня едно признание на самия Чехов: „Повестта, както и сцената, си има своите условия. Така например моят усет ми подсказва, че във финала на повестта или разказа аз трябва изкуствено да концентрирам у читателя впечатлението от цялата повест и затова трябва, макар и накратко, съвсем мъничко да спомена за онова, за което съм говорил преди това.“

Такова сумиращо впечатление в портрета на Чехов е изумителната картина на пошлостта и сивият безцветен хаос на еснафското всекидневие. Творчеството на Чехов Горки сравнява с впечатлението от тъжен есенен ден, когато въздухът е прозрачен и рязко се очертават голите дървета, малките къщи и сивите хора. Всичко е застинало в някакво странно безсилие и самота: сините небесни далечини са пустинни, пътищата — утъпкани, улиците — криви, къщите — тесни и мръсни и в тях се задъхват от скука и леност мънички жалки хорица. И покрай цялата тази скучна и сива тълпа минава внимателният Чехов, поглежда с тъжна усмивка и с тон на мек, но дълбок упрек, с безнадеждна скръб на лицето и с красив искрен глас казва: „Отвратително живеете, господа!“

Почти всеки разговор на Чехов завършва с някой тъжен афоризъм и разкрива нова черта в облика му. Разговорът с провинциалния учител завършва с афоризма: „В Русия честният човек прилича на коминочистач, с когото гувернантките плашат малките деца...“ Пред насилващия се в показна ученост учител блясва усмивката на Чехов, потрепват бръчките му на слепоочията и дълбокият мек глас започва да реди обикновени ясни, близки до живота думи, които връщат събеседника му в естественото състояние. Пред него хората се държат естествено, правдиво, охотно смъкват от себе си пъстрите премени от книжни фрази и модни думи, с които руският човек обича да се украсява, за да се покаже европеец. Така узнаваме вътрешно свободния, независим като Короленко писател,

който не може да понася пауновите пера и гръмките книжни фрази, който владее изкуството да открива и разобличава пошлостта и в най-безобидните, и в най-отблъскващите прояви. Той преследва нищожното и смешното, което много често се разпорежда със съдбите на хората, защото е обзет от желанието да види хората обикновени, красиви, хармонични.

Поразителен по своето богатство на психологическо разкритие е портретът, който създава Горки! Той насочва обектива ту към едно, ту към друго душевно състояние на Чехов, за да ни избави от всяка едностранчива представа за него. Не, той не е само мек и деликатен, той не спира до меката, мила усмивка, до тънката насмешка и пълния с безнадеждност упрек. Неговите тъжни очи могат да стават сурови и пронизващи, могат да се изпълват с хладно презрение, но понеже той е Чехов, най-често то преминава в съжаление. Той не е Гогол или Щедрин, не размахва ювеналовския бич, не е гръмовержец. Дори когато разкрива трагичните и мрачни шеги на пошлостта и описва мерзостите в живота, най-характерната му душевна реакция е меката усмивка на хумориста, горчивият упрек, тихата и дълбока въздишка на състрадание към хората, които не умеят да защитят човешкото си достойнство. И в часовете на меланхолия и ипохондрия, в редките мигове на отчаяние от хората, пак не го напуска страстната влюбеност в истинския, светлия живот, мечтата му, че след двеста-триста години животът ще стане по-хубав и отново ще разцъфне неговата вишнева градина. Ето защо Горки прави признанието: „Хубаво е да си спомняш за такъв човек; изведнъж в живота ти се връща бодростта, отново влиза в него ясният смисъл."

Във всички свои литературни портрети и особено в този на Чехов Горки вътрешно се прекланя пред душевната независимост на руския писател, пред упоритостта, с която той се брани от посегателствата върху личната му свобода. Целомъдреният и скромен Чехов може да бъде непристъпен и непоклатим, когато засегнат живата му вяра, най-святото в живота му. Той изпитва безкрайно вътрешно отвращение от всякакво насилие и невежество, от агресивния идеен деспотизъм, от всяка деградация на идеята до йезуитство. Веднъж той е бил потресен от грубото доктринерство на Писарев и го нарекъл воюващ испански монах от средновековието. В каква ярост е трябвало да изпадне Чехов, за да каже „Човек може да оскотее не от идеите на Писарев, които той няма, а от грубия му тон. Отношението му към Татяна и по-специално към нейното мило писмо, което аз нежно обичам, ми изглежда просто омерзително. От тази критика се разнася миризмата на нахален, придирчив прокурор."

За нас е ясна голямата разлика в темпераментите и в целия вътрешен свят на писателя и критика, разликата в епохите. Уродливата руска действителност е пораждала не само плебейския екстремизъм на Писарев, но и адските конвулсии на Достоевски, и потресаващите парадокси на Лев Толстой. Но не можем да не приемем патоса на Чехов, насочен срещу душевната грубост и слепота, срещу всяка идея, която се отдалечава от голямата и топла обич към човека. Без тази чеховска обич към човека и най-пламенният борец може да се превърне във воюващ испански монах.

Всеки литературен портрет у Горки има своята тоналност, своята определяща атмосфера. Ако при Каронин-Петропавловски тя е юношеският трепет пред първия срещнат писател, при Короленко — дълбокото пре-

клонение пред литературния съветник и учител, при Чехов — сърдечната симпатия към милия му облик, то в портрета на Толстой преобладава възхищението и изумлението от колосалната творческа мощ на човека, чието величие може да се сравни само с величието на природата.

В своите мемоари Константин Федин разказва как е чел първото издание на Горкиевите спомени за Толстой. Изведнъж туй усетил, че пие на малки глътки изгарящо питие, от което започнал да се упойва и да вижда като на сън в стаята си двама души. Без да забележат присъствието му, те повели необикновено разпокъсан, пъстър и ту страшен, ту заразително весел разговор, който предизвиквал в душата на Федин и възторг, и объркване. Сините, съвсем млади очи на единия от тях гледали с обич и искали да проникнат в невижданото чудо — в онзи другия, сухия и пъргавия човек, обрасъл с побелели коси и приличащ на руски бог. Впечатлението от това четене Федин нарича най-ослепителния и вълнуващ сън, който е виждал. По-осезателно от всякога той усетил вълшебството на изкуството и ако в онази минута го запитали дали е виждал живия Толстой, той без колебание щял да отговори: „Да, виждах го. Той идва при мен заедно с младия Горки..."

Портретът на Толстой наистина е един разпокъсан и пъстър разговор. Той е изграден от фрагменти, кратки записи, размишления и мисли, казани на глас. Тази форма най-добре предава резките обрати, капризите и парадоксите в мисленето на Толстой. Нито един литературен портрет не напомня толкова силно легендата за бедния златар, който от малки стърготини изваял златната роза. Разговорите на Толстой не се подчиняват на никакъв предварителен план и никой не може да предвиди какъв ще бъде следващият въпрос на капризния гений. Неговата натура е противоречива, двойствена, многообразна, разпокъсвана и бунтуваща се срещу непроницаемите тайни на живота. За ключ към необичайния портрет на Толстой могат да служат следните думи: „Не искам да виждам Толстой като светец, искам той да си остане грешник." Горки иска да развее толстоистката легенда за светеца Толстой. Защото светецът предполага иконописен лик и житие за блажения болярин граф Толстой. А Горки е привлечен и изумен от живата, греховна личност на езичника и мужика, от изумителната като чудо на природата натура, блъскаща се между крайностите: буйна жизнеспособност и влюбеност в могъщия поток на живота, от една страна, и постоянен страх от смъртта, бунт срещу несправедливия закон на природата, от друга; буйна чувственост и монашески аскетизъм; създател на нова вяра и сам невярващ в своето учение, отегчен от усърдните си последователи; въплъщение на вулканичен, незнаещ граница протест и на смайваща с мъртвилото си азиатска пасивност. В тази натура си дават среща най-фантастичните противоречия на уродливия руски живот за цяло хилядолетие. В нея философиите и светоусещанията на Изтока и Запада са се преплели в някакво причудливо явление. Толстой е ту смешен и малък като гном, ту велик исполин и богоподобен. Той е ту жесток рационалист, ту скептик по отношение на мисълта; ту магьосник и отшелник, ту мислител, за когото всички въпроси са решени и той ревниво пази отговорите им от другите. Постоянни теми в разговорите му са бог, мужикът и жената. Странните му отношения с бога Горки характеризира кратко и образно: „Те са като две мечки в една бърлога" — трудно могат да се помирят. За жената може да говори

грубо като мужик и след това да въстава срещу унизителните пориви на плътта. За него мужикът е образец на трезво отношение към живота, на естествено изразяване на чувствата. Изобщо Толстой е безкрайно разнообразен, сложен и противоречив. В неговите остри очички, под мъхнатите вежди свети непоносимо пронизващо огънче, което иска да проникне там, където никой не е проникнал. Той е прекрасен във всичко, защото е гений, защото е най-удивителният човек, защото целият е някаква дръзка, буйна игра на духовни сили, странно съчетание на упоритата душа на протопопа Авакум и на чаадаевския скептицизъм, на бунтар и на скептик. Човек, който винаги поразява и превзема хората със суровата прямота на своята мисъл и с неукротимото търсене на правдата.

Кулминация в портрета на Толстой е картината с морския бряг — най-естествения фон за тази грандиозна личност. Сред огромните напукани камъни, затрупани с водорасли, малката му ъгловата фигурка сама заприличва на древен оживял камък, който знае всички начала и цели и който мисли кога и какъв ще бъде краят на земните камъни и треви, на морската трева, и на човека, и на целия свят, от камъка до слънцето. Той се е слял с морето и с всичко наоколо. В замислената неподвижност на стареца Горки усеща нещо пророческо и чародейско, забило корени в тъмнината под него и извисило връх в синята пустиня на небето. Рече ли, той би могъл да властвува над природата, да я накара да оживее, да зашуми и да заговори на различни гласове. Това усещане предизвиква възторг и ужас и прави съвсем понятна последната фраза от Горкиевия портрет, изразяваща основното впечатление от личността на Толстой: „Този човек е богоподобен!“ Такъв е и смисълът на думите за всеобемащия човек, за човека на човечеството. Изумен до такава степен от Толстой, човек наистина би могъл да ридае, когато спре да бие най-звучната камбана в руската литература.

*

Последният от големите литературни портрети на Горки възкресява историята на една „дружба-вражда“, на отношенията между двама съвсем противоположни художници — Горки и Леонид Андреев. Всяка тяхна среща е спор, който никога не свършва със съгласие. Ако единият се надсмива на приятеля си, че цял живот търкалял сизифовския камък на оптимизма, другият няма да изпусне случай да иронизира над страхотиите и кошмарите, с които изпълва своите произведения Андреев. След всеки спор дружбата им охладява, постепенно нещо се скъсва, тя преминава във вражда и въпреки това усещаме нежното приятелско съчувствие, с което е нарисуван портретът на Андреев, болката за този блуден син, разпъван от своя вътрешен ад и правещ херостратовски усилия, както казва Луначарски, да надене черен абажур дори на слънцето.

Двойнствено е още първото впечатление на Горки от Андреев. След прочитането на разказа „Бергамот и Гараска“ той усеща и здравия полъх на талант, и скритата усмивчица на недоверие към фактите. Тази невинна усмивчица на младия талант засега ражда само забавни скептични афоризми, но по-късно ще изчезне от мрачния и измъчен поглед на обзетия от краен песимизъм писател. На първата среща, която слага началото на сърдечна дружба, Горки забелязва напрегнатия поглед на тъмните очи и

възбудената реч на Андреев. Всяка нова сцена и разговор разкриват пред нас психологическия облик на художника, разкъсван и разполовяван от трагични противоречия. Надарен с рядко чувствителна интуиция и плодовита фантазия, които с невероятна бързина създават изненадващи картини, той е в постоянно душевно напрежение и възбуда, сякаш е обгарян от вътрешен огън. Той носи в себе си трагедията на декадента, на уродливо развития талант. Той се блъска между бреговете на своите кошмари, между пълното неверие в разума и мисълта и редките приливи на бодро творческо настроение. Интуицията му е апарат за най-тъмните ъгли на човешката психика, за всички движения на подсъзнателното. Такова е неговото проклятие, неговата орисия: сам да изгаря в адските огньове, които запалва със сляпа неудържимост. Има наистина нещо страшно в разширените зеници на тъмните му очи — те говорят за непрекъснатото внимание на духа му към най-острите и мъчителни тайни на живота. Все по-редките избухвания на детска жизненост, буйно веселие и неизчерпаемо остроумие, когато е готов да пише шилеровски химни, стихват удавени от пълния скептицизъм. Резките и бързи колебания в настроенията му издават болезнена натура, която върви по ръба на пропастта и всеки миг може да полети в нея.

Напрегнатите спорове между Горки и Андреев засягат същността на мирогледа им. Първият боготвори човешката мисъл — някога затова беше обикнал Каронин-Петропавловски. Вторият смята мисълта за „лоша шега на дявола с човека", за нещо измамно и враждебно. За първия човекът е победител дори когато е смъртно ранен и умиращ. За втория той е обречен на смъртта и цял живот ходи в нейните окови.

В портрета на Андреев у Горки преобладава тъжната размисъл за постепенно угасващия талант, за хазартния ездач към тресавището на безумието, за нещастния в своята трагична безпомощност приятел. От живите сцени и възбудени разговори израства многообразната личност на Андреев с нейните полети и страшни конвулсии, с гибелната й съсредоточеност върху проблема за смъртта. За Горки враждата на Андреев и декадентските му теории отстъпват пред спомена за „човека с рядка оригиналност, рядък талант и с достатъчно мъжество в своите търсения на истината". Така разказвачът на спомените остава верен на своето уважение и нежна влюбеност в личността на руския писател.

*

Литературните портрети на Максим Горки са най-хубавата история на руската литература, която някога е писал той. История, свободна от влиянието на доктринерски увлечения, като лекциите му в Каприйския университет, от едностранчиви възприятия. Те са върхът на Горки като литературен критик, неговите шедьоври, надминаващи по блясъка на изпълнението много от художествените му произведения. В тях Горки е повече в стихията си на обективен художник, в сферата на най-живи и обективни впечатления и преживявания, в досег с „най-ярките звезди на бледите небеса на Русия". Затова в тях са казани много повече истини за руската литература и руския писател и дори за руската история и руския живот, отколкото в литературно-критичните му статии и трактати, където социалният педагог доста често взема връх над критика-художник.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ · ИЗВЕСТИЯ НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА
КНИГА XVIII—XIX, 1966

ДВА ЕТЮДА ЗА ТОЛСТОЙ

Тончо Жечев

Пред портретите на Толстой изпитвам затруднение. Мъчно мога да си го представя млад. Поискам ли да извикам във въображението си живия му образ, неизменно се появява белобрадият библейски старец, с несъразмерно разширени ноздри върху обширно руско лице, с изпитателно строг поглед, който и на портретите се издържа трудно, с ръце като корени. Става ти страшно сам с него, с безкрайната сериозност на човека, който сякаш носи земята на плещите си. Навярно вярващите така се чувствуват пред своя бог, пред онзи, който знае всичките им тайни. Изпитвам инстинктивна нужда да се върна към портретите му от младини, към нещо по-ведро, не така измъчено. Искам да си представя живо младия граф, прахосник, проиграл на карти имение, хусар и безделник. Пред очите ми застават само мъртвите снимки и портрети. Бил ли е той млад и безгрижен?

Обратно впечатление оставя четенето му. В неговия почерк има нещо непоправимо детско, като у истинския и роден поет и в белобрадия старец е останало да живее едно любопитно дете. Тези прости думи и прозрачни редове извират от свеж, пресен извор. В тях трепти някаква безкрайна детска радост и наслада от многообразието на живота, непосредственост и впечатлителност, постепенно разрастващи се до лавина, до могъщ прилив на живот и жизнена енергия. Сега имам впечатление, че той още не е живял достатъчно, не е загубил способността да се учудва на всичко, не може да разбере и приеме условностите на живота, привичните за средния човек неща. Той непрекъснато и дотегливо продължава да пита, да пита за неща, за които никой освен децата и будалите не питат. Той открива тайни там, където трезви хора не намират нищо. Той усеща първозданността на света, сякаш се е родил с него и ще умре с него. Както никой усеща красотата и разнообразието на творението, чувствува злите шеги на дявола с него и като същинско дете си въобразява накрая, че всичко може да се прекрои, да се създаде отново, да се размести и прерди.

В семейството на Толстой, по патриархалному огромно, съставено все от трезви и умни хора, знаещи интереса си, неведнъж са помисляли да установят попечителство над него като над луд или недорасъл човек. Когато в края на живота си, на 82-годишна възраст, Толстой бяга от гнездото, с което е свързан животът и споменът му, той се спасява от хората, които гледат като детинщини на всички мъки, изгарящи душата му. Той мисли как да се спаси от преследването им, а на гарата си купува билет за мястото, където бяга. И на ум не му минава, че София Андре-

евна най-напред ще се справи на билетното гише. За него остана непостижима обикновената логика на жена му, на хората около него. Онова, което бе ясно, разбиращо се от само себе си за всички, за него е ужас и тъмнина.

Трудно се съчетават тези два образа на Толстой — мъдрец и дете. Но когато търпеливо и постепенно вникваме в душата на един от най-сложните хора, тъпкали земята ни, срещаме трудности и мъчнотии, пред които раздвоеното впечатление се прояснява и оправдава, дори ни се струва естествено.

НЕОЧАКВАНИТЕ ПАРАДОКСИ НА ЛЕВ ТОЛСТОЙ

„Неочаквани", защото Толстой не е парадоксален. И от него могат да се съберат една книжка сентенции, но ще бъдат бледи, нарочно простофилски, съдържащи не толкова блестящи афористични истини, колкото притчи и нравоучения. Всяка негова истинска мисъл, подсказана от сърцето и опита, е по същество епична. В нейно доказателство му е необходимо да приведе земята, небето, бога, дявола. Необходими са му необозримите пространства на „Война и мир", на „Ана Каренина", необходим му е целият свят, той трябва да обхване всичко. Парадоксите му са от друг род.

Младият Толстой записва в още младия като него дневник: „Всички истини са парадокси. Преките изводи на разума са погрешни, нелепите изводи на опита — безпогрешни." В светлината на целия му тежък и горчив опит тази мисъл може да се преведе по друг начин — най-неразумна е мъдростта. Защото мъдростта, ако е истинска и човешка, извира не толкова от съмнителните изводи на разума, колкото от странните и често мистериозни обстоятелства на жизнения опит, от страстите човешки. Разумът е, който ни е подсказал — око за око, зъб за зъб. А трябва да му противопоставим точно онова, за което разумът никога не би се досетил, тъй като е неразумно — любовта и всеопрощението. Така отнасяме нещата там, където жалките изводи на разума са без значение и сила, където трябва да се призоват нови сили и други понятия, където разумът е детрониран цар и верен слуга на по-високи цели, които сам е бил неспособен да издигне. Парадоксът, т. е. мъдростта, може да вмести в себе си разума, докато истински мъдрото може да е неразумно, защото очите на разума продължават да бъдат ледено студени. И ако под парадокси разбираме не блестящата игра на разума, а мъдростта като поезия на опита, то нашата тема за парадоксите на Толстой ще бъде оправдана. Защото ще търси да открие мъдрост дори и зад нелепостите и уродствата на неговия разум. Такива трябваше да бъдат парадоксите на Толстой — мъдри, дори и когато са неразумни, „безпогрешни като нелепите изводи на опита" и грешни като изводи на логиката.

Чистокръвен аристократ, барин, колосално образован, Толстой направи свой култ от простия и невежествен народ, народа от преди греха на познанието, неизкушен и девствен. Той замести реалния, съществуващ в в Русия народ, с народа, какъвто си го представяше, недокоснат от петровските реформи, патриархален и неразслоен като в доисторическите времена. След колосални педагогически приготовления и подготовки той

стигна до парадокса, че не трябва да учи селските деца да пишат, а трябва той да се учи от тях. Така беше във всичко. На 20 май 1862 г., след дълга обиколка из Европа, той записва в дневника си: „Мисълта за нелепостта на прогреса ме преследва.“ В същата година жена му записва в своя дневник: „Той ми е гаден със своя народ.“ Обожествяването на народа произхождаше от мисълта, която го преследва, той е неговият тъмен лес, където бяга от нея.

Великият разкол в руското общество след времената на Петър Велики минаваше през сърцето му. Така можеше да обожествява народа само една интелигенция, която се чувства уединена, която сама не се чувствува народ. Най-съвестната интелигенция, каквато един народ е имал, беше готова да запълни с труповете си пропастите на разкола, откритите се бездни между дворянството и руския народ. Толстой имаше нравствен и духовен кураж да презре общоприетите схващания на своя век за прогреса, за науката и да търси по-древни духовни традиции. В неговия глас можем да чуем гласа на допетровска Русия, гласа на угнетената стомилионна маса на страната, нейните вярвания, съмнения и представи. Не напразно Ленин казваше, че преди този граф истински мужик в литературата не е имало.

В едно свое писмо до Херцен след лондонските им срещи Толстой пише: „Истината — quand même (без оглед на нищо — б. а.), която в наше време е възможна само за жителя на Сатурн, долетял на земята, или за руския човек...“ — Толстой очевидно има пред вид един от героите на Волтер, прилетял от Сатурн на нашата грешна земя, с изумени очи наблюдаващ тъжните ни порядки, пълен с презрение към нашите привички и нашия ред. Този Гурон, наречен „Простодушният“, е истинският и непрекъснат стремеж на Толстой. Защото само той, според него, може да каже истината за нас без оглед на нищо. Както виждаме, той приравнява руския човек от това време с долетелия от Сатурн, той иска да гледа на света с очите на този *незасегнат* от цивилизацията руски човек. Само с тези нови очи той смята, че може да преоткрие света и човека.

Без да принадлежи към нито едно движение в Русия, Толстой психологически е близък на народниците. В друга сфера, в областта на духовното, той проявяваше тяхното безстрашие. И неговият подход към народа, въпреки всичките си принципи, беше от катастрофално чувство за безпочвеност. Неговата разправа в областта на морала и културата напомня отчаянието на терориста. В „Детство“ Толстой разказва за една игра, която са играли като деца, подсказана навярно от „Тристрам Шенди“ — едно от децата трябва да отиде в ъгъла на стаята и в никакъв случай да не мисли за бяла мечка. Разбира се, това не се отдава никому. Такава „бяла мечка“ на целия му живот беше народът. Тя е толкова натрапчива, че приема уродливи форми.

Нейният парадокс се заключава в това — при постоянна мисъл за народа Толстой не беше демократ в приетия смисъл. Защото той ценеше не творческата народна сила, а пасивносъзерцателната, религиозна и артистична стихия у народа. Неговото неудовлетворение от настоящето, духовната му отчужденост от съвременността и близката перспектива, показана от европейския опит, бяха огромни, велики, постоянно усилваха идеализацията на миналото. В неговото духовно битие народът си остана

Платон Каратаев. Той го направи съдия на всичко — театър, художество, музика, нравственост, църква, държава.

И остана аристократически отчужден към демократическите идеи. Друго нещо го вълнуваше в народа. За него той бе олицетворение на естеството, на непомътения поглед за нещата, в неговите суеверия откриваше поетически поглед за света и верен нравствен инстинкт. Той търсеше божествената пълнота на истината и изпитваше отвращение към субективните и суетни оценки на хора, поколения, дори на цял век. Интересуваше го не това, което има цена във времето, а ценното за вечността, съхраненото от народа във вечността. Трябва да допуснем, че постоянната му мисъл за народа е играла далеч не последна роля в религиозния му обрат и драма. Защото какво е неговата религиозна драма, ако не последно и пределно усилие, порив към приобщаване. Но същата мисъл, от която произхожда това усилие, непрекъснато хвърля една сянка върху него, едно уродливо петно и не е неговата съвест, която няма да го чувствува. Както княз Нехлюдов, той натрапчиво преследва своята Катюша, „но в хубавите ѝ разногледи и подигравателни очи усеща въпрос“ — нима след като се наслаждава с мене на този свят, искаш да ме запазиш и за онзи?

*

Това, което абсолютно отсъствува в неговите парадокси, е безспорно диалектиката. Толстой изпитва аристократична неприязън към двете лица на истината, естетически бунт към средното решение, погнуса от истината, ако тя не е абсолютна. Според него само абсолютното заслужава нашия стремеж, нашите човешки усилия. Това го сближава с Фауст. Но тук е и едно от многобройните противоречия на натурата му. Като художник той възкресява живота неподражаемо, в цялата му пълнота и историчност, с цялата диалектика на движението му. А мисълта му познава и признава само крайните, абсолютни точки, където изчезва всяко движение и всичко умира.

В ума му всяко противоречие приема чудовищна форма и всички съединителни мостове между нещата са разрушени. В своята беседа пред любителите на руската словесност през 1859 г той се придържа, противно на цялата руска традиция и собствен опит, към принципа „изкуство за изкуството“, отрича всякакви опити за тенденциозни идеи, отказва каквото и да е нравствено предназначение за изкуството. След двадесет години, когато у него постепенно взема връх моралистът, със същата решителност, с която пренебрегва морала в изкуството, той ще отрече изкуството заради морала. И този, който познава отчасти духовното му развитие, ще отмине крещящото противоречие, дори ще разбере, че в същност Толстой ни най-малко не си противоречи. Защото на дъното ще усети единността и ужасната му непроменяемост. Да отречеш напълно морала заради изкуството е, разбира се, диаметрално противоположно на това, да отречеш изкуството заради морала. Но в основата на това отричане остава непроменено това, че в изкуството никога не си усещал моралния елемент, както и в моралното учение красотата. „Колкото повече се отдаваме на красотата — пише той, — толкова повече се отдалечаваме от доброто.“ Това бе страшна вражда срещу средните буржоазни истини,

срещу кръвосмесителните идеи, страхотна вражда с дребнобуржоазните илюзии еднакво сладко да ядем от земния и от небесния хляб.

Колкото жизнерадостно, ведро и слънчево е в изкуството на Толстой, толкова потискащо, мрачно, страшно е в неговата мисъл. Всичко, което може да се нарече негово изкуство, е свързано с най-светлото, дневно и слънчево в Русия, с Пушкиновата ведрост и лекота, с гоголевската пъстрота, с петербургската култура. Но още в „Детство" намираме тъмни отблясъци на мистика, втренчено спиране на погледа в някоя черна точка, зад която е пустотата, откъдето започва някакъв непонятен и друг свят, навяващ ужас. С годините това се усилва, докато религиозният превратв началото на 1881 г. го сроди с черна Русия, с гоголевските гърчове, с мъртвите домове, с Оптина пустиня, Троицко-Сергеевската лавра; Русия на бледите аскети-старци, на калужките губернаторши, на византийския полумрак, на месианството и източната нирвана, на зашеметяващите крайности. Ако от тази страна погледнем живота на този галеник на съдбата, ще открием ад, ще видим адските отблясъци на пещта, в която Гогол гори книгите си, полярния мраз на Семьоновския площад, където Достоевски чака изпълнението на смъртната си присъда, демоните, които не дават покой на младия Лермонтов.

Парадоксалността на неговата натура направи нещо крайно своеобразно от неговия религиозен живот. Той е пак диаметрално противоположен, пълно отрицание на неговия живот и свят като художник. Колкото разнообразен и жизнен е единият, толкова скучен и мъртъв е другият. Неговата религиозна етика неотвратимо се стреми към смъртта и в края на краищата в мъртвото намира пълна реализация. В „Крайцерова соната", едно от най-безнадеждните произведения на миналия век и едно от най-чисто построените му художествени произведения върху морална идея, се отрече размножаването, проповядва се с отчаяние прекратяване съществуването на човечеството. Както като художник позна само земната красота, така в християнството видя само нравствената страна. Чисто личната човешка драма на Христа за него остана чужда. Той позна само строгостта на моралното възмездие, на нормата. Неговият религиозен свят е съмнително религиозен, безблагодатен, без лица и живот, без цвят и и озарения. В него красотата се явява само като дявол. Достоевски е несъмнено по-религиозен, въпреки кошмарните си съмнения. Той стоеше по-близо до пророческата страна на християнството, за него в религиозния мир имаше и естетика, от която Толстой напълно лишава религията. И Достоевски не си противоречи, когато извиква — красотата ще спаси света.

У Толстой всякога са живели и бог, и дявол. В години на дълбока религиозна криза той започва и весело написва повестта „Дявол", която старателно крие от жена си, зашита в креслото. Тя е напечатана едва в посмъртните му издания. Моралистичната идея на повестта не може да скрие силната и естествена завист към дявола, към Степанида, към това безмисловно и здраво животно с магнетични бели прасци, което може да живее и приема жизнените наслади без нито едно угризение. В дневника си на 30 април 1890 г., размишлявайки за повестта, Толстой отбелязва. „Пред самоубийството — раздвоение: искам или не искам? Не искам, виждам целия ужас и изведнъж тя в червен сукман и всичко е забравено. Кой иска, кой не иска? Страдание в раздвоението и оттам отчаяние и самоубийство."

Нищо не позна и нищо не му се даде по-трудно от това раздвоение, толкова страшно, че той никога не можа да съгради мост между едната си и другата половина, а и никога не можа пълновластно да настани в душата си едно от двете начала. Затова с отчаян нихилизъм той прогонва ту едното, ту другото, безвъзвратно, без компромис и остатък, а у него си оставаха и двете. Той призоваваше своя бог само в отчаяние от от своя дявол. Той събираше всичките разпилени остатъци от детска вяра само в тъжните дни на пълно безверие, поднесени му от живота. Така най-пълнокръвният и жизнен руски писател стигна до пълен и отчаян квиетизъм, до отрицание на живота в името на аскетския морал. Той противопостави абсолютно и безнадеждно тялото на духа, временното на вечното. Тези противопоставяния приеха чудовищни форми. Оттук вече няма накъде.

За него въпросите стояха само — или... или... Когато утвърждава телесния и земен живот, той му отрича духовни, нравствени и християнски начала. Когато признава духовните начала, той им отрича телесно и земно битие. Както казахме — на дъното на този нихилизъм винаги стои едно и също нещо. Защото, който принципиално отрича възможността за морални устои в началата на земния живот, той принципиално е отрекъл правата на земно въплъщение за истинската духовност и нравственост.

Навярно тук има значение една чисто човешка страна на нещата. Всички, които са познавали и наблюдавали Толстой, отбелязват неговата упоритост, неговата обладаност от демона на противоречието. Фет дори казва, че той е вбесявал опонентите си. Толстой е подхвърлял на съмнение абсолютно всяко общоприето правило, всяко общоприето мнение. При това в случая употребявам термина „общоприето“ в особено значение. Към него причислявам и това, което е било приемано житейски и по навик от самия Толстой. Но в минути на спор, размишление или прозрение той смята за най-съмнително именно общоприетото. Ето четете: „Обикновено смятат, че най-закостенели консерватори са старците, а новатори са младите хора. Това съвсем не е право. Най-закостенели консерватори са младите хора..., които искат да живеят, но които не мислят и нямат време да помислят как трябва да живеят и поради това си избират за образец живота, който е бил по-рано.“ И всякога е така, кога по-слабо, кога с ярост: „Истински душевно болни без друго са ония, които виждат в другите хора признаци на лудост, а не ги виждат в себе си.“ Пред него често разперваш ръце от изумление, възхита, негодувание и не ти остава друго освен да повториш думите на Тургенев: „Странен човек е той, друг такъв не съм срещал...“

*

Както още Плеханов бе отбелязал, пълното противопоставяне на „вечно“ и „временно“, на „дух“ и „тяло“ неизбежно води до извода, че щастието на човека и човечеството не зависи от никакви външни причини, нито може да се постигне чрез промяна на външните обстоятелства. Крехкият младежки песимизъм на Толстой, очевиден още в „Детство“, постепенно се затвърди като мрачно убеждение, а зад неговите ужасяващо прости и принудително кротки проповеди вее отчаянието на анархиста

При абсолютното противопоставяне на основните начала в човешкия живот външните обстоятелства и причини всякога изглеждат от „временен“ характер, т. е. промяната им не носи трайно разрешение на човешките въпроси. Толстой винаги е подчертавал това, когато е трябвало да разграничава своите убеждения, своите диагнози на обществените заболявания и средства за лечение от революционните учения за живота. Неговите гледища върху общественото развитие са надисторически или просто антиисторически, доколкото противопоставят абсолютно временното, т. е. историческото битие, на вечното битие. И същевременно като художник Толстой чувствува и познава само историческия човек, само безкрайно разнообразния живот на конкретната материя, само абсолютната достоверност и правдивост в познатите ни форми на живот, психология и етика.

Мислителят Толстой гледа на революционерите като на деца, които не знаят какво ще бъде след революцията, не знаят, че ще останат неразрешимите въпроси на смъртта, любовта, вярата. Техният оптимизъм му изглежда детски и наивен, тъй като в неговите очи промяната на външното битие само изостря въпросите на вечното битие. В сравнение с тях неговата мисъл е безкрайно песимистична. Не случайно Толстой е импонирал и импонира на марксистите и революционерите предимно като художник, при пълна неприемливост за нас на неговото учение за живота. Въпреки неговия интелектуален песимизъм, като художник той даде най-силните аргументи за оптимистичния поглед върху живота, предяви най-неопровержимите искания на човешката природа, съкрушителните аргументи в полза на този живот и правото на хуманизма, правото на човека и тук да устрои сносен живот за творчество и радост. Целият негов огромен свят диша, живее и се надява на земно щастие и никой колкото Толстой не е усещал как той се разминава и ще се разминава с евангелските истини. В същност той смята безнадеждно да се поучава — не, този живот е само идол на печал, а наградата е в другия, а проповядваше тъкмо това.

Каквито и реакционни мисли да са обладавали Толстой, като художник той се сроди с руската революция. Той разораваше почвата за нейните семена. Оптимистичният и действен поглед за живота почерпи от него само онези аргументи, които му трябваха, целенасочено и „едностранчиво“ като действието. И ако между мисловната нагласа и възпитание на Ленин и Толстой съществува непроходима пропаст, то между художника Толстой и революционното учение на Ленин има връзка. Революционерите от своя страна възприеха като гениална сериозност художественото дело на Толстой, а като детско бръщолевене евангелската му проповед. Близка им беше неговата жизненост. Те можеха с пренебрежение да махнат на пророчествата. За тях стана важно само пълното и безкомпромисно отрицание на всички стари начала на живота у Толстой — държава, семейство, брак, собственост и т. н.

Реалистът Толстой видя и нарисува цяла събудена за живот Русия, но романтикът Толстой си представяше, че ще оглави това шествие с иконата на Христа и с елейни слова. Но шествието стана шествие на иконоборци, оттам изскочиха богохулници, „антихристи“, безбожници, които искат на земята своето щастие. Тях вече не ги интересува, че като отрича всички стари начала, той иска предварително да отрече и новите като

съдбоносни неудачи и напразни надежди. От него ще почерпят аргументи срещу него. Защото ще се ужасяват от мисълта, че Ана Каренина вечно ще бъде разкъсвана от колелата на влака, няма да вярват, че съдбата на Наташа Ростова е малкото семейно щастие, че Иван Илич така ще си мре марцина и т. н., и т. н. Те ще променят света.

Парадоксалността на Толстоевата натура го доведе до несъпротивлението на злото. Историята му поднесе най-неочаквания парадокс — у него откриха не по-малко аргументи в полза на противоположната парола — война на злото, през кръв и жертви да променим този ужасен ред на нещата. Някога Толстой се беше надсмял над крал Лир, но в широк и символичен смисъл изигра неговата роля в собственото си семейство и руското общество.

*

В началото на 1861 г., дните когато се обявява реформата за премахване на крепостното право, Толстой е бил при Александър Херцен в Лондон и по-късно си е спомнял неговите думи: „Ако хората поискат, вместо да спасяват света, да спасят себе си, вместо да освобождават човечеството, да освободят себе си — колко много биха направили за спасението на света и освобождаване на човечеството.“ Очевидци разказват, че в дълбока старост, една вечер в Ясна Поляна, Толстой заплакал, когато чул да четат следните думи на Херцен: „Нашият живот — това е постоянно бягство от себе си, сякаш угризения на съвестта ни преследват и плашат. Едва човек стъпи на крака, започва да крещи, за да не слуша гласовете, раздаващи се отвътре. Тъжно му е — бяга да се разсее; няма какво да прави — измисля си занятие; от ненавист към самотата той се сближава с всички, всичко чете, интересува се от чужди работи, жени се на бърза ръка. Комуто и този живот не се отдаде, напива се с всичко на света: вино, нумизматика, карти, надбягвания, жени, благодеяния, впуща се в мистицизъм, отива при йезуитите, натоварва се с чудовищни работи, и те му се виждат все пак по-леки, отколкото онази заплашваща истина, дремеща вътре в него. В този страх да изследваш, за да не откриеш безсмислието на изследваното, в тази изкуствена претовареност, в тези фалшиви нещастия, усложнявайки всяка крачка по измислени пътища, ние преминаваме в просъница живота и умираме сред зловония от нелепости и глупости, без да дойдем на себе си.“

Тези мисли на Херцен са пълни с резигнация и отчаяние, те са казани в дни на ужас от прозата на буржазния живот, от израждането на хуманизма в пошъл позитивизъм. Тук блестящият руски богоборец говори слова, под които биха се подписали и фанатиците на руското православие. Най-звучната камбана на руското западничество призова към връщане при най-древните основи на руската общинност.

Не е известно дали Херцен, преди да каже думите от приведения цитат, е чел „Из записките на княз Нехлюдов. Люцерн“. Но мислите удивително съвпадат. В този разказ можем да забележим ярките следи на Толстоевата религиозна мисъл, онова обръщане към всемирния дух, което по мисълта на Ленин предвещава реакционната му проповед. Този разказ е написан по време на второто пътуване на Толстой в чужбина през 1857 г. Сюжетът е подсказан от истинска случка, станала с Толстой в

Швейцария, а заключителните мисли, от срещата му въобще със западната цивилизация. Ето някои от тези мисли: „Защо този безчовечен факт, невъзможен в никое село — немско, френско или италианско, е възможен тук, където цивилизацията, свободата и равенството са доведени до висша степен, където се събират пътешественици, най-цивилизовани хора от най-цивилизованите нации? Защо тези зрели, хуманни хора, способни по принцип на всякакво честно, хуманно дело, нямат човешко сърдечно чувство, за да извършат лично те добро дело? Защо тези хора в своите палати, митинги и сдружения се грижат горещо за състоянието на безбрачните китайци в Индия, за разпространението на християнството и образованието в Африка, за създаване на сдружения за поправянето на цялото човечество, а не намират в душата си простото първично чувство на човека към човека? Нима това чувство им липсва и неговото място са заели високомерието, честолюбието и користта, ръководещи тези хора в техните палати, митинги и сдружения? Нима разширяването на разумното, себелюбиво сдружение на хората, което наричат цивилизация, унищожава и противоречи на нуждата от инстинктивно и проникнато с любов сдружение? И нима това е равенството, за което е пролята толкова невинна кръв и са извършени толкова престъпления? Нима народите като децата могат да бъдат щастливи само от звука на думата равенство?“ Тук всяко изречение е въпрос и недоумение.

При тези въпроси започва непроходимият водораздел между революционерите и консерваторите, между хуманизма в неговото традиционно разбиране и обществения песимизъм, между атеизма и религиозната идея за самоусъвършенстването като спасителен път, между християнина и революционера. Аз нарочно приведох паралелно думите на Толстой и на Херцен, за да се види, че повратът към религията у Толстой в същност не е от мистическо естество. Нещо повече, строго погледнато, религиозните елементи в душата му изобщо са твърде слаби, той няма типичната религиозна нагласа, съмненията никога не са го изоставяли. Неговият път към бога започна с въпросите, с които завършваше пътя си чуждият на мистиката атеист Херцен. Изворът на Толстоевата религиозност е атеистичен. Или, с други думи казано — неговата религиозност е отчаяние на атеист.

Хуманизмът е бременен с революционност. Защото от неговата идея за човека, за справедливостта, за равенството има само една крачка до активния хуманизъм, който иска да осъществи тази идея в живота дори с цената на кръв, борби и жертви. Разочарованието от плодовете на хуманизма и революцията, от цивилизацията, пред каквото разочарование виждаме Толстой в „Люцерн“, е бременно с религиозност, както и въобще всеки обществен песимизъм. Защото от песимизма по отношение на обществения прогрес и надеждите за щастие при промяната на външните условия на живот за хората има само една крачка до религиозните идеи. Те се явяват тогава, когато човек насочи поглед към въпросите, които нямат разрешение и в идеално устроеното общество. Откъсването от социалистическото движение на ред руски интелектуалци в края на миналия век започна също оттук — те поставиха ударението върху въпросите за личното нравствено усъвършенстване пред въпросите за общественото устройство. Това е началото на всички религиозни блуждаения,

не всякога идентични с мистиката, дори често, както при Толстой, в основата си рационалистически.

Парадоксите на Лев Толтой вървяха към своя естествен край. Най-страшното в религиозната му драма беше несъединимостта между неговия хуманизъм и обществен песимизъм. Той не беше безразличен към страданията на хората в нашия свят. С отчаяние виждаше всички несъвършенства на обществото, които изкълчват хората. Покърташе го всеки пиян, гладен, болен, всяко раждане и всяка смърт. Не можеше да разбере никаква власт над човека, а беззаконията, смъртните присъди, каторгата, нещастията и неудачите, разлени като море по широката земя, му навяваха ужас. Потомствен аристократ, той чувствуваше отговорност за всичко това. Хуманист по възпитание, той страдаше за всичко това. Нещо повече — сам искаше да помогне, дори допусна, че нравствената проповед може да преобрази света. А беше дълбок скептик за всяка човешка утопия. Стана нещо като стена на плача. Към Ясна поляна се стичаха корабокрушенци от цяла Русия, от Индия, Китай и Америка, искаха съветите му, наричаха го учител на живота. Не, неговото положение беше непоносимо, разбирам защо до последния ден животът му е изглеждал мъчение.

Защото той в същност не вярваше, че може да помогне някому. Нали и той, този, комуто помагам, ще умре? — ето немия въпрос, който не слиза от устата му. Значи моята помощ е нищожна, временна в сравнение с помощта, от която се нуждаят хората. Той се раздира между постоянния и неизкореним песимизъм и властната хуманистична идея, повелика от която не знае. В търсене на положително решение той отива към най-древните религии, към нирвана и първобитното християнство. Неговият обществен песимизъм, несъгласуван с хуманистичните традиции, в които е възпитан, го отвеждат към онези идеи на източните религии и християнството, които отричат живота. В религиите му импонира само пасивното начало, идеализираното минало, примитивните начала на живота, съвършено опростените потребности на ума.

По-строго погледнато, неговата социална и нравствена утопия е царство на смъртта, на пълната неподвижност, спиране на всяко развитие, онова царство, където всичко е смърт и затова нищо не напомня за нея. В религиозното си съзнание той иска да изтреби творчески човешкото начало у себе си и човека. И затова човешкото начало остава у него само като исконно езическо, недосегнато от духа, отчуждено от религиозната му половина. Религиозната му трагедия е крайно поучителна. Неговото религиозно творчество е съмнително и негативно. Езическото му творчество безспорно и живо. Но и тук, и там той оголи цялата лъжа на израждащия се традиционен хуманизъм, без да може да намери разрешение на проблема поради своя обществен песимизъм. Проблемите на хуманизма не намираха място и в неговото религиозно учение, тъй като в него изобщо отсъствуваха собствено проблемите на хуманизма. Живи и страшни са парадоксите на неговия живот и търсения и пълна неудачата за положителни решения.

*

Когато биографът на Толстой Павел Бюрюков му е показвал събрани материали за неговата биография, Толстой го посъветвал по-често да се обръща към художествените произведения. Това звучи странно. Наглед

нищо не е така чуждо на автобиографизма, както произведенията на големия епичен дух. В изкуството на Толстой сякаш намираме целия свят, но без него. На пръв поглед няма нищо по-естествено да допуснеш — в неговото изкуство се разказва за света, а неговата биография е в спомени на съвременници, документи, самопризнания, известни факти от житието му. Така всичко е по-ясно, спокойно.

Ако на изкуството му се погледне като на биографичен извор, става страшно. Изведнъж разбираш жена му — „четиридесет и осем години преживях с него и така не разбрах що за човек е той“ — казва София Андреевна. Разбираш брат му, комуто се струва, че Толстой е съставен най-малко от стотина души. Разбираш Тургенев, който, след като изслушва историята на коня Холстомер, се провиква — Лев Николаевич, не сте ли били някога и кон? Ако от тази страна погледнем на изкуството му, то е един потресаващ човешки документ. Неговата автентичност, скрупольозна достоверност трябва да се отдадат на скрития автобиографизъм, вложен във всеки ред. И тогава трябва да приемем като справедлива бележката на Горки, предизвикана от непосредствено наблюдение — „никога и никъде нему не е било добре“.

Тук ние се изправяме пред следващия и може би най-мъчителен парадокс на Лев Толстой. Надарен повече от всички с остри сетива и непосредствени усети за жизнената пълнота, природното единство и мъдрост, мисълта му не може да се примири и приеме най-простия и велик закон на живота — закона на смъртта. Иван Бунин казва, че „хората съвсем не са еднакво чувствителни към смъртта. Има хора, които цял живот са под нейния знак, от детство имат изострено чувство за смъртта, най-често по силата на също тъй изострено чувство към живота“. В изкуството на Толстой откриваме навсякъде пределното човешко усещане за живота и природата, за нашия свят като единствено възможен свят, за радостите на плътта. И именно поради тази пределност всяка жизнена проява у него е доведена до пропастта на смъртта. Мислено връщайки се към всички описани от него смърти, имаш впечатление, че те обхващат всички описани от него форми на живот. Всичко, събудено за живот, е проверено от смъртта. В неговото слънчево и жизнерадостно изкуство тя неизменно присъствува и властвува. Срещаме я във всичките й познати ни от живота форми. Какви смърти само не е описал! Всички като че ли: в сражение, при раждане, от туберкулоза, линчуване, на гилотина, отравяне, групов разстрел, самоубийства (в почти всичките им срещащи се форми), обесване, бяла смърт, от удар, задушаване, смърт на дърво, цвете, животни и т. н. Сякаш всеки негов герой гони Силен, за да го пита за смъртта, тази най-голяма тайна на живота.

Езическата природа на Толстой, липсата на капчица християнско утешение никъде не се усеща тъй силно, както във възпроизвеждането на смъртта. У него няма религиозния ужас от тварността или порив към инобитие, няма помен от вяра в друг и по-добър свят. Смъртта го интересува само като край на живота, до последното дихание. Оттук насетне за него няма утешение, започва Нищото. Езичник по усещане на живота, той е наш предшественик и съвременник по усещане на смъртта. Той не познава дори поетическия живот в царството на сенките, царството на Аид. Това му е чуждо, както е чуждо на обикновения съвременен човек, както е чуждо на всеки екзистенциалист на практика. На края на све-

щената река Стикс той не открива никакъв Хирон. Няма накъде да се отплува, лодкарят е излишен. Тайната на гробовете не го интересува, впрочем той я знае — тя е Нищото. В изкуството му намираме смъртта само в нейното материалистическо разбиране, каквато е в живота, каквато ще ни сполети, изравняваща и неумолима, непреодолима не само фактически, но и в мисълта. Безмилостен, Толстой ни прави свидетели на необяснимата й обикновеност, простота, липсата на тайнственост, като последна проверка на живота. Дворянката умира с жалък страх, селянинът — покорно и без мисъл, дръвчето — честно, просто и красиво. Напереният герой умира в страх и с дребни като живота му мисли, страхливият — с достойнство и без поза. Конят Холстомер — безшумно, неговият господар — ритайки като кон, и толкова. Толстой вижда навсякъде едно и също — смъртта е проста, естествена и дори необходима, където не е събудена мисълта за смъртта. Той не вижда възможности за нейното преодоляване в мисълта и въображението.

Оттук почва най-мъчителната драма на дългия му живот. Чужд на материализма като идея, той чувствува смъртта само материалистически и в това за него има ужас, безпросветност, пълен мрак. Под сянката на смъртта животът на плътта и материята все повече и повече за него придобива мрачни и безсмислени тонове, а всяко усилие изглежда обречено. Горки казва, че почти дословно е записал следните думи на Толстой, казани пред него и Чехов: „Ако човек се е научил да мисли, за каквото и да мисли, той всякога мисли за своята смърт. Така е и с всички философи. А и какви истини, ако има смърт.“ При това тотално усещане на живота и на смъртта, на пълната им и неразрешима противоположност, неговото християнство става още по-съмнително, дори невъзможно. То е пак отчаяние. „А отчаянието къде води? — пита отец Сергей от едноименния разказ. — Към бога, към детската вяра, която винаги бе непоклатима у него.“ Пак сме в порочен кръг. Това, което Толстой е казал на Горки и Чехов, в същност може да бъде открито, пак като автентичен елемент за биография, в същия разказ („Отец Сергей“): „Защо е целият свят, всичката негова прелест, щом той е греховен и трябва да се отречем от него?“ Толстой познава само абсолютното противопоставяне на прелестния свят като олицетворение на греха и пълното примирение и разкаяние като висша проява на духа. За него няма никакви прозорци от едното към другото. Ето защо отец Сергей с погнуса се обръща към себе си: „Животно, животно, а искаш да бъдеш светец.“

Плеханов писа, че за Толстой, ако няма безсмъртие, то и да се живее не си струва. Толстой не открива нищо утешително за себе си в християнската идея за безсмъртието на душата навярно защото я чувствува само в нейното телесно обиталище. Същевременно въпросът за безсмъртието интимно и дълбоко го вълнува непрекъснато. Блажени Августин е казал, че някога за римляните славата на Рим заменя безсмъртието. По-късно ред мислители, между които и материалистът Фойербах, отнасят зараждането на идеята за лично безсмъртие към Ренесанса и реформацията. Толстой според природата си чувствува и разглежда материалистически, дори грубо материалистически, идеята за безсмъртието. Той би могъл да изпее като свои най-езическите песни на древността, ако не бяха изпети преди него. А като истинско дете на своето и нашето време мисълта за лично безсмъртие гризе душата му. Неговият материа-

листически усет за живота и проблемът за продължението му във времето станаха негов ужас. На същата страница, където умира Николай Левин, научаваме, че Кити е бременна. Той познава само този живот във вечността, където животът обхваща и смъртта, а смъртта е начало на възобновяването му. При този здрав и трезв поглед идеята за личното безсмъртие е мъчение, горко му, когото посети. Той няма никакви оръжия, никаква подготовка за тази визита. Той е слаб и безпомощен. Той ще прокълне часа на своето зачатие, защото още в него ще открие смъртта си.

ЛЕВ ТОЛСТОЙ И РОМАНТИЗМЪТ

Литературното наследство на Толстой обхваща деветдесет големи академични тома. Проучването му представлява значителна трудност. Много по-огромна е литературата върху наследството на Толстой. По тези причини предпочитанията и вкусовете на изследователите му имат голямо значение, тъй като практически, дори и в обемисти изследвания, далеч не може да се претендира за пълнота. Аз предпочитам романа „Ана Каренина". В него има следи от целия Толстой — ранния, средния, късния. В него още е жива епическата сила на толстоевския реализъм и вече е пробуден строгият моралист. Вроденото жизнелюбие се бори с отчайващия песимизъм на стареещата му душа. Титаническата сила да възкресява и проницава всичко телесно и материално отива далеч, толкова далеч, че вкаменена се заглежда отвъд, в мистични и религиозни светове. „Ана Каренина" е роман на кризата, голямата и трагична криза на Лев Толстой. В едно свое писмо до Фет той писа: „Поетът отнема най-хубавото от своя живот и го влага в своите книги. Затова неговото съчинение е прекрасно, а животът му лош."

В 1868 г. е завършен „Война и мир". Пленен от историята на своите деди и бащи, от епоса на своя народ, граф Толстой не може да гледа на по-сетнешното развитие просто като на прогрес, движение към доброто. След „Война и мир" той иска да избяга още по-далеч и започва роман за времето на Петър I. Той иска да се пренесе в онова време, където руската обществена мисъл винаги е търсила загадките в съвременния живот на огромната азиатско-европейска империя. Новата тема неочаквано го изправя пред неподозирани трудности. Колкото пъти, дори в най-дребните детайли, се опита да сравни миналото със сегашното, паралелът не е в полза на развитието. В една от останалите бележки се казва: „Сега житото не се ражда и върху тор..., а тогава, където и да хвърлиш, без тор жито расте, особено изпод разчистените гори. И у селяните, и у помешчиците жито имало много."

Той търси физическо изцеление сред самарските степи, сред странствуващите башкирци и неоседналите племена, напомнящи скитите. Отива там, където съвременната история изобщо не се докосвала, сякаш омировските времена са действителност, а той може да се почувствува старозаветен библейски пастир. Но това е само миг, измамна илюзия, защото в степта носи себе си, а със себе си и историята, трудните въпроси на цивилизацията, мъчителните връзки не с башкирци, а със София Андреевна, с целия семеен и обществен кръг.

„При „Война и мир“, казваше той, ме е вдъхновявала народна мисъл, а при „Ана Каренина“ — семейна.“ В разпадащия се свят след Наполеоновите войни той като удавник се хвана за семейството, за последната опора. Там трябваше да не се допусне мерзостната развала, то да се запази извън времето, извън историята и промените. Тук трябваше да господствува вековният и неотменим принцип — не прелюбодействувай!

В 1869 г., една година след окончателното завършване на „Война и мир“, Лев Толстой тръгва със своя весел слуга да купува имение в споменатата самарска степ. Те нощуват в град Арзамас, станал по-късно синоним на Толстоевия ужас. Той пише на жена си: „Втори ден се измъчвам от безпокойство. Преди три дни нощувах в Арзамас и с мене стана нещо необикновено. Беше в два часа през нощта, бях уморен страшно, искаше ми се да спя и нищо не ме болеше, но изведнъж ме нападна тъга, страх, ужас, такива каквито никога не съм изпитвал... подобно мъчително чувство никога не съм изпитвал, и не дай боже някому да изпита.“ Много по-късно Толстой разказва подробностите на тази нощ. Той попада в чисто белосана квадратна стаичка в хотела. „Както помня, мъчително беше, че стаичката е именно квадратна.“ Той не може да заспи. Чуствува, че от някого бяга, и не може да разбере защо. „Аз съм всякога със себе си и аз съм именно мъчителен на себе си. Нито пензенското, никакво имение нищо няма да прибави и отнеме от мене. А сам аз, аз сам съм омръзнал на себе си, непоносим, мъчителен съм за себе си.“ И той се пита — от какво тъжа, от какво се страхувам? — „От мене, тихо прозвуча гласът на смъртта. Аз съм тук.“ Той се оглежда, пали свещ, но всичко говори само за нея, за смъртта и че няма друго в живота, всичко останало се превръща в нищо. Той изпитва „ужас червен, бял, квадратен“. И започва да се моли.

Хората от породата на Толстой, така пълноценно чувствуващи живото и преходното, така се ужасяват от вечното и мъртвящото. Инстинктивно чужди на всяка вяра, пред образа на смъртта те падат в краката на всеки бог, а спасения за тях няма никъде. Смъртта за тях е началото и краят, защото началото и краят е бил животът. Отвъд живота те не знаят и не могат да имат нищо, както и преди него не чувствуват и не признават нищо. От двете граници ги гледа тъпо и безизразно пустота. След „арзамаския ужас“ Толстой иска да си създаде вяра, твърда опора, и трябва да сме снизходителни дори към детинщините му. Защото за човек като него именно вярата беше невъзможна, а той чувствуваше безсмислицата на живота без нея. Той стана огледало на руското противоречиво развитие само защото всяко противоречие късаше душата и сърцето му.

„Белият, червен, квадратен ужас“ не беше прогонен от молитвите. Молитвите се меняха, ужасът остана. „Ана Каренина“ е писана от ужасен човек. И след четиридесет години той ще бяга с този ужас от Ясна поляна. Патриархалният живот и морал се разпадаха пред очите на граф Толстой и той не виждаше какво може да се противопостави на буржоазния прогрес освен патриархалния морал и живот. Някога в един разговор Херцен му беше казал — когато ледът се пука, няма друго спасение, освен да се върви по-бързо. Той сам виждаше, че трябва да се върви, не, да се бяга. Но накъде? Той предпочиташе назад, тъй като му се струваше, че там е останало всичко хубаво. Напред ни чака нищото

смъртта, нихилизмът, разпътността, удобства за тялото без нито един празник за духа.

След „арзамаския ужас“ Лев Толстой пише своята „Азбука“, където иска да внуши и на децата, че добро е само неизменното. Библейските текстове и старите летописи трябваше да ни направят свидетели на миналото величие и неувяхващата красота на древния морал. Той се готви и пише роман за Петър Велики, където особено го занимава историята на борбата на Петър I със София, която му се представя за жена от висшето общество, „загубила себе си“. През февруари 1870 г. София Андреевна отбелязва в своите „Записки различни за справки“: „Война и мир“ завършена и нищо още сериозно не е предприето. Цялото минало лято той чете и се занимава с философия. Възхищаваше се от Шопенхауер...“ Романът за петровските времена продължава да го занимава. През януари 1873 г. са отбелязани думите му: „Цялата машина е готова, сега трябва да се приведе в действие.“ И внезапно, след месец и половина, започва... „Ана Каренина“.

София Андреевна отдава тази внезапност на влиянието на един незавършен откъс от „Повестите на Белкин“ на Пушкин, който случайно попада пред очите на Толстой. Това навярно е само поводът. Трябва да се предполага, че времето на Петър I, колкото и „машината“ да е била готова, остава чуждо на вълнуващите тогава Толстой мисли, и той напразно очаква онова, което ще движи тази „машина“, музата, която ще й даде ход. Малко преди това, през 1872 г., Толстой преживява още едно ужасно впечатление, оставило дълбоки следи у него. На около 7—8 км от Ясна поляна, на станция Ясенки, под товарния влак се хвърля Ана Степановна. Тя е била любовница на съседа им А. Н. Бибиков и е живеела у него. Бибиков взема за гувернантка на сина и племенницата си една красива млада немкиня и се влюбва в нея. Изоставената Ана Сергеевна с едно малко вързопче излиза от дома, уж заминавайки за Тула да види майка си, и се хвърля под влака. В близката казарма я аутопсират. Толстой я вижда разголена, нарязана върху масата. Като във фокус в това самоубийство се събират всички вълнуващи го мисли, душевни и обществени тревоги. Свързват се в едно „арзамаският ужас“, семейните тревоги, стопанското развитие на Русия, Шопенхауер, педагогическите въпроси, смисълът на живота, незавършеният Пушкинов откъс, религиозните мъки. Вдъхновението е дошло. През същата пролет, както отбелязва жена му, „романът беше целият нахвърлян“.

*

Ана Каренина като художествен тип поставя пред нас един въпрос колкото реалистичен, отнасящ се до ежедневието, толкова и метафизичен по същество. Това е въпросът за човешкия максимализъм, заинтересувал Толстой във връзка с цивилизацията и прогреса. По неговата мисъл — като разширява безгранично човешките искания и желания, цивилизацията никога не може да ги удовлетвори. Еманципираната жена, свободно отдала се на своето влечение, е още по-нещастна, отколкото като нещастна съпруга и майка. Голямата и трагична любов не може да намери жизнено удовлетворение. Новите отношения постепенно заприличват на брака, от който бягаме, само ролите се разменят. Свободата на връзките в края

на краищата може да даде толкова, колкото и строгостта на брака, освен може би по-продължителен живот на илюзиите на любовта и безсмислени наслади.

Любимите Толстоеви герои са трагични максималисти. Те не могат да бъдат задоволени с малко щастие, с 99% от щастието. Те трябва да го постигнат или пълно и неделимо, или да си отидат от този свят. Не бих могъл да кажа какво е необходимо на Пиер Безухов, Андрей Болконски, Дмитрий Нехлюдов, Константин Левин, Ана Каренина, за да са щастливи. Убеден съм — дори да имаха всичко, както красивата и богата Бунинова героиня, те биха се обезобразили сами, не можейки да понасят щастието си сред всеобщите беди. Това е толкова руско!

„Страстите ще я погубят" се казва в малкия Пушкинов откъс, възбудил поетичното вдъхновение на Толстой. Толстой даде име на една повтаряща се човешка съдба. Всяка жена в един момент от живота си може да каже — Ана Каренина е писана за мене.

Можем да се удивляваме, че благородните Яворови защитници по време на самоубийствата и процесите не са се досетили да използуват необятния психологически материал в романа за Каренина. Ако се променят имената, той сякаш е писан да докаже самоубийството на Лора. Нейната страст и любов е също твърде голяма, за да не завърши трагично. Това, което Яворов пише в изложението си до съда за Лора и нейната любов, е блестяща характеристика на Ана Каренина: „Нейната ревност бе велика, както бе велика и нейната любов, и нищо не можеше да я удовлетвори. Тя ме ревнуваше винаги, навсякъде и от всичко — от хората, от самата ми работа, от мъртвъците... Каквото и да правех, колкото време и да отделях — никога моята любов не бе достатъчна за нея и тя вечно се измъчваше от съмнения... Нейната любов бе едно много сложно и тъмно чувство, което неминуемо водеше към смъртта; друго удовлетворение то не можеше да намери!" А проницателният следовател, сякаш резюмирайки в една фраза вечния роман на хора от типа на Каренина — Лора, пише: „с първия мъж тя се развела, а от втория разочарована". Мара Белчева казва — за Лора нямаше мъж в България. За Ана Каренина може да се каже — за нея нямаше мъж в света.

Житейски погледнато, Толстой е оставил за Каренина открити всички възможни изходи, а за страстта ѝ само един — смъртта. Тя можеше, както много жени от своя кръг, да скрие връзката си с Вронски. Както се изразява една княгиня, в този случай „тя би правила това, което правят всички освен мене". Като една героиня на Марсел Прево тя би могла да задоволи безпътното си любопитство и да остане само с впечатлението, че любовното приключение с нищо не е по-добро от брака — същите думи и същите жестове. Тя можеше да получи развод, ако беше малко по-безсъвестна и желаеше да получи щастието си от нещастието на другите, а майката у нея не съперничеше наравно с жената-любовница. Обществото, изградено напълно против човешката природа, я принуждава на избор там, където тя няма какво да избира. В сърцето ѝ, богато и младо, живеят в съгласие онези елементи, които в обществото и приетите морални норми трябва да воюват на живот и смърт. Тя можеше да се помири с Вронски, да свикне с него. Нали всякога е било тъй — любовта пак става привичка, любовникът — съпруг, а приключенията уморителни. Тя можеше да се върне при сина си и мъжа си с наведена и отрезвяла

глава. Тя можеше да остане с Вронски без развод, като се лиши от ложата в театъра и светския си кръг. Можеше да намери заместник на Вронски и т. н. и т. н.

Но нейната страст беше велика и носеше велико нещастие. Нещо повече — тя беше равносилна на нещастието. Бидейки исконно човешка, прачовешка, тя трябваше да се съобразява с човешкото общество, неговата морална норма. Бидейки природно, тъмно и стихийно, то трябваше да се подчинява на извратена природа и благоразумни отношения. Толстой тръгна към случая от моралната норма, от най-чистата християнска норма и беше твърдо решен да даде възмездие на една блудница и грешница. Но човек като него, с неговия усет за природата и нейната стихия, не можеше да остане равнодушен към породистата красота, към всепобедната жизненост, към неоспоримите права на природата у човека, да ги подчини на аскетската и свята норма. Приготвил се да произнесе хула, като библейския пророк той каза хвала. В едно отчаяно писмо за смъртта на децата си Толстой говори за Каренина като за осиновена дъщеря и моли да бъде пощадена!

Много е искала — това може да бъде единственото обвинение срещу Каренина, ако изобщо това е обвинение. Невъзможно е да си щастлив с нейния характер. Тя не само не иска да лъже, но и не може да лъже в едно общество, построено на лъжа и невяра. Тя е толкова погълната, че е абсолютно чужда на иронията и беззащитна от хората и лъжата. Формално погледнато, във всичко, което се отнася до нея, в речника на Толстой преобладава думата лъжа. Ситуациите, в които попада, бягайки от лъжата, са пък фалшиви. На гарата, току-що представена на Вронски, в благородния му жест да помогне, Ана усеща фалша, усеща, че тези двеста рубли не са за просякинята, а за нея, и „тя искаше физически да отпъди нещо излишно, което й пречеше". „Лошо предзнаменуване!" — повтаряме и ние.

Каренина е Дон Кихот на любовта. Тя живее с илюзията си и умира за нея. Тя трябва да възмезди реалността за нейната невъзможност. Темата на романа е подводно, но трайно свързана с великата тема на XIX в. за загубените илюзии. По наполеоновски честолюбивият Люсиен дьо Рюбампре не стана нищо повече от играчка в ръцете на каторжника Жак Колен. Наполеоновската енергия на Жюлиен Сорел пръсна само две женски сърца и се реализира пак в смъртта. В „Ана Каренина" ние виждаме Толстой стъписан — между хулата и възхвалата. Моралната максима на Толстой тук може да се сведе до фразата, извикана в изстъпление само две години след излизането на романа, по време на Пушкиновите тържества, от Феодор Достоевски — смири се, гордий човече! С тази разлика, че Толстой искаше да вярва, но не вярваше в морала. Вярата и неверието живееха у него. Това, което с едната ръка изграждаше, другата го събаряше. Смирението и непротивенето на злото бяха думи, а Каренина и нейната страст бяха живот. Той искаше да осъди илюзията, без да осъди онова, което я поражда. Той искаше да запази като последна крепост семейството и семейната норма, а написа клиническо изследване на силите, които ги довършват. Започнал като прокурор, той завършва като защитник. Той искаше да бъде светец на морала, а можеше да възхвалява само игрите на живота и страстта, както Достоевски искаше да благослови живота, а можеше

да възславя само чистотата и светостта на морала. Правата на живота и правата на нравствения закон намериха еднакво велики застъпници. В това е великото щастие и празник на руската литература, наричана неведнъж свята.

*

Изследователите на Толстой и по-специално на „Ана Каренина“ често срамежливо заобикалят края на романа, където авторът отново се връща към началната си мисъл и иска да събере посоките, по които се е лутала. Това може да се обясни с някои трайни предразсъдъци, които станаха признак на висока ученост. Ако не ги спазиш, рискуваш да си навлечеш присмеха на учените, на литературоведите, да минеш за непосветен в последните тайни на толстоеведението. Уважаващите се учени смятат за невежа всеки, който повторно си постави сериозно „детските въпроси“ на Лев Толстой, изобщо се върне към библейщината и християнщината, които за тяхно огорчение се откриват и в началото, и в средата, и в края на прочутия роман. За тях науката отдавна е решила тези въпроси и не прилича на нас, сериозни хора, хора на XX в., да се занимаваме с тях.

Авторитетът на Плеханов затвърди за дълго втория предразсъдък — рационалистичното разполовяване на Толстой на художник и мислител, при което вторият винаги трябва да е посрамен пред първия, да изглежда смешен дори на учениците. Ленинската методология — пример за диалектично отношение към двете лица на Толстой, към силните и слабите страни на делото му — дори и това не вразуми редица елементарни умове, за които винаги е лесно и удобно да прегърнат простия и удобен предразсъдък.

При неленинския подход неизбежно изчезва тревожната, катастрофична, почти на ръба на пропастта мисъл на Лев Толстой, с която е писан романът. Той става предмет на мъртво занимание, академична прозявка. Загубва се живият интерес към прозаическото изкуство като отношение към живота и неговите трагични въпроси. Прозаическото изкуство се свежда само до просто познание, до култура в специфична форма, до обект на филологически и критически интерес. В същност едва ли има по-сигурен начен да се убие духът на Лев Толстой, могъщата сила на неговия реализъм от този, да се сведе до похват. Не случайно той прокълна изкуството — и чуждото, и своето.

Впрочем ето някои мисли на Ана Каренина, отиваща под колелата на влака, мисли, които, по думите на Толстой, освещават с пронизваща светлина смисъла и значението на станалото, „смисъла на живота и човешките отношения“:

„И всички се мразим. Аз — Кити, Кити — мене. Това е истина... Звънят за вечерня и тоя търговец така прилично се кръсти, сякаш се страхува да не изтърве нещо! Защо са тия черкви, това звънене и тая лъжа? Само за да прикрием, че всички се мразим, както тия файтонджии, които се псуват така злобно... Това е истината!“

„Дето свършва любовта, там започва омразата.“

„Възможно ли е някакво — не вече щастие, а поне не и мъчение? Не и не! Невъзможно е! Нас ни дели животът, аз създавам неговото нещастие, а той моето, и не можем да се променим нито той, нито аз.“

„Да, на какво бях се спряла? На това, че не мога да измисля положение, при което животът да не бъде мъка, че всички сме създадени, за да се мъчим, всички знаем това и търсим средство как да се излъжем... Всичко е фалш, всичко е лъжа, всичко е измама, всичко е зло!..“

„Не, няма да те оставя да ме мъчиш — помисли тя, като се обърна със заплаха не към него, не към себе си, а към о н я, който я караше да се мъчи...“

„И свещта, с която тя бе чела изпълнената с тревоги, измами, мъки и зло книга, пламна като никога с по-ярка светлина, освети всичко, което по-рано беше в мрак, запръщя, започна да гасне и угасна завинаги.“

Ето и нещо от последните страници за Левин:

„Той се ужаси не толкова от смъртта, колкото от живота.“

„Тогава той за пръв път ясно разбра, че както за всеки човек, така и за него занапред няма нищо друго освен страдания, смърт и вечна забрава, и затова реши, че не бива да живее така, че трябва или да осмисли живота си така, че той да не изглежда като зла ирония на някакъв дявол, или да се застреля.“

„Отговор на моите въпроси не може да ми даде мисълта — тя е несъизмерима с въпроса. Отговор ми даде самият живот, който ме научи кое е добро и кое лошо. Но това знание аз не съм придобил с нищо, то ми е дадено както на всички, д а д е н о ми е, защото не съм могъл да го взема отникъде. Откъде съм взел това нещо? С разума ли съм открил, че трябва да обичаме ближния си и да не го притесняваме? Казали са ми го през детинството, а аз съм го повярвал с радост, защото са ми казали това, което съм имал в душата си. Разумът е открил борбата за съществуване и закона, който иска да притеснявам всички, които ми пречат да задоволявам желанията си... Разумът не е могъл да открие да обичаме другите, защото това е неразумно.“ Тук Толстой казва нещо за Левин, което буквално ще повтори в собствената си изповед:

„И Левин — щастлив баща и здрав човек — на няколко пъти беше така близо до самоубийството, че беше скрил шнура на рубашката си, за да не се обеси, и се страхуваше да ходи с пушка, за да не се застреля.“

Тези трудни въпроси най-често се отдават на „гениалната незрелост“ в мисленето на Толстой, на неговите религиозни блуждаения, с които сериозното литературоведение не може да има нищо общо. Използува се благовидният предлог за утвърждаване на художествения реализъм на Толстой в противовес — само в противовес — на християнския романтизъм на мислителя Толстой. При това операцията се извършва толкова грубо и елементарно, че се получават два негодни резултата, опасни за съдбата на реализма, на неговата теория и практика след Толстой и великите реалисти на XIX в. Реализмът се деградира до просто отражение, до сетивно изображение и описателно получени знания. В него се забелязва само неодухотворената плътност и жизненост, чувственото великолепие и психологическата автентичност. Извън сферата на реализма неизбежно се оказва възвишената мисъл, оригиналната концепция, трагичните питания на ума и сърцето. При този подход естествено романтизмът ще се сведе само до болест на духа, до морализаторство, до безпочвено извисяване и една студена, мъртва символика и алегоричност. Един съветски теоретик много сполучливо беше охарактеризирал споровете за романтизма и реализма през последните години с един пример от „Дон Кихот“. Бака-

лавърът Самсон Караско спори със своя опонент дали виното, от което пият, мирише на вълна или на желязо. Спорът се разгаря, мехът е пресушен и на дъното му намират желязо, обвито с вълнена кърпа. Не сме ли и ние в положението на учения Караско и неговия опонент?

Между реализма и романтизма има повече общи неща, отколкото е прието да се мисли. Общото между тях е, което не позволява на великия реализъм да деградира до описателство и натурализъм, да стигне до жалкото положение на похват, на речник с рецепти и затворена система извън историята и пространството. Това е, което не позволява на великия романтизъм да деградира до отвлеченост, безжизнена символика, мъртви алегории и стилистични произволи.

И реализмът, и романтизмът се формират върху развалините на класическото искуство. Те са нов, дързък опит за хуманистична митология, съградена върху развалините на древните митове. Тук обожествяваха човека тогава, когато изчезваха всички богове. За тях класическото усещане на живота е еднакво изгубен рай, а буржоазното устройство на света с неговите форми на общение — еднакво непривлекателно. Те еднакво са изпълнени с нервен усет за катастрофите, за човешката уединеност и захвърленост сред рушащата се птоломеевска твърд на земята. Границата между романтичното и реалистично виждане на света е ярка и незаличима. Трудно е да бъде забелязана не тя, а онова, което минава под нея и съединява тези две исконни форми на човешко възприемане и познание на действителността, без което и реализмът, и романтизмът се принизяват, а Толстой може да се сведе до някои овехтели проблеми на руския живот от втората половина на миналия век, да се канонизират похватите на неговия стил, да се направи от него нещо като светец во реализме.

Ако цитираните откровения на Ана преди смъртта и на Левин преди преображението му се свържат с мотото на романа, което, преведено приблизително, би означавало: „мое е възмездието и аз ще го въздам“, ние без насилие трябва да отнесем романа към великата тема за престъплението и наказанието. Тя започва от английския роман в края на XVIII в., минава през Балзак, Достоевски и владее умовете и на реалисти, и на романтици, на мислители и художници от миналия век. Не случайно именно този роман на Толстой привлече вниманието на Ф. Достоевски и той стана един от проницателните му тълкуватели. Епиграфът и темата на романа го отнасят към кризата на хуманизма, особено изострила се в края на миналия век, към разочарованието от ренесансовското обожествяване на човека, към скептипизма — дали оставен сам на себе си, човек може да намери доброто, да бъде едновременно свой адвокат и свой съдия. Те го отнасят към времето на изградената и кризисна вече буржоазна цивилизация, на разочарованието от нейните плодове след няколковековно развитие. Реалистът и езичникът Толстой търсеше и призоваваше нов бог! Това е страхотна гледка.

В далечните стари времена той би бил Омир. Той изпитва същото удоволствие да възкреси подробностите на свадата между Стива и Доли с това „ай, ай“ на княз Облонски, с халата, закуската, вестника, който чете, каквото навярно е изпитвал слепият певец от великите подробности на Троянската война. Той се чувствува най-добре сред яснополянската тишина и простор, сред глухотата на самарските степи, сред мужиците-

земеделци, за които искаше да пише просто като Херодот. А не намери вече ден покой и щастие. Започна да учи гръцки език на петдесет години, в старите времена виждаше истинското си място. Но живееше в други.

*

„Сега в Европа — пише Достоевски за това време — всичко се повдигна едновременно, всички световни въпроси за един път, а заедно с това и всички световни противоречия.“ Втората половина на миналото столетие е характерна, от една страна, с раждането и укрепването на революционните теории и практика, а заедно с това и като израз на буржоазната криза — с голямо религиозно реформаторство. От антихристиянството Ницше искаше да изгради религията на силните. Достоевски искаше да върне идеала на човечеството в страдалческия и примерен образ на Христа, пречистен от още двадесет века мъчения и изпитания.

По други пътища до въпросите на вярата стигна и езичникът от Ясна поляна. В Левин можем да открием не една съкровенна, автобиографична страна от духовните търсения на Толстой, както в княз Мишкин откриваме положителния идеал на Достоевски. Единият е пътят на нормалния, здрав човек към бога, вторият — на болния към душевно здраве и хармония. Единият тръгва от „физиологията“, другият от „патологията“. Здравият, щастлив и нормален Левин заболява от мисълта по хармония и съгласие сред хаоса и безобразията на своя век. Болният, нещастен, ненормален княз Мишкин оздравява в мигове на върховно напрежение, на припадъци от епилепсия, в божествени просветления усеща всеобщата хармония, примирение и братство между хората. Една е мисълта и у Толстой, и у Достоевски — страшният хаос и дисхармония на съвременната цивилизация изострят вечната човешка потребност от съгласие със себе си и своето божествено предназначение на земята. Те гледат различни страни, но виждат една и съща Русия и Европа. Проникновеният им поглед прозира далеч, от другата страна, където е застанал другият. Жизненият и слънчев гений на граф Толстой помръква постепенно, стига до самоубийство, отрицание на живота. Мрачният и трагичен гений на Достоевски отива към светли видения.

Те бяха твърде, твърде големи, за да станат тръбачи на буржоазния прогрес, да не видят язвите на европейската цивилизация, настъпваща в Русия, да си въобразят, че тя може да бъде възпряна. Те просто подълбоко от всички виждаха, че тя не може да стане идеал и няма да разреши исконните въпроси на човека и човечеството. Те бяха прекалено големи, за да бъдат неверници, скептици или циници. В техния век блестящите парадокси на неверника Волтер можеха да бъдат чути от пошлите уста на аптекаря Оме. Не, те видяха цената на знанието без вяра и сърце. И бледият признак на вяра, на страх от възмездие сред този хаос на живота им изглежда благо пред атеистичната тривиалност на аптекарите. Техните религиозни заключения са съмнителни, техните страдания по вяра свети. Те дадоха трагически отблясък на реализма и романтизма, направиха ги толкова привлекателно чужди на празния блясък и фокусничество.

Така пред „руския Омир“, роден за блажените времена на човечеството, се изправи проблемът за бога, за престъплението и възмездието.

Постепенно пред очите му се очерта един чисто руски образ на кроткия Назарянин, прародителя на романтизма, изкупителя на човешките грехове, който има право да съди. Съгласно руската религиозна традиция, той го видя земен, интимно близък, като в картините на Н. Ге. Но неговата вяра не беше вяра, а жажда по нея, страдание за вяра. Той беше един от най-нещастните хора, за които говори един негов съвременен мислител. И той някога е бил млад, ентусиаст, и той е търсил мъченичество. И той е искал и имал сили като Атлант да повдигне един свят. А рухва от напрежение, „душата му не се е разпръснала, нито се е самоунищожила, а се е счупила, духът му се е обезсилил, душата парализирала". Той беше мъченик, но не го постигна мъченичеството, което желаеше. Не беше прикован на кръст, хвърлен на заточение, жив изгорен, а бавно изгаряше на тих огън. Той беше художник-езичник, а искаше да мисли като християнин. Той искаше да съди, а раздаваше хвала на живота. Той искаше да прокълне греховната природа на човека, да въздаде хвала на светия скрижал, а устата му богохулстваха. Това двоящо се същество — човекът, — което той познаваше по себе си, остана постоянният му интерес и загадка — ту цар, ту роб, ту Христос, ту Калигула. Той се отправи да търси разгадката у християнските мислители, в древните религии, у Паскал и Шопенхауер. Но не беше човек, който се съгласява с другиго, ако не намери съгласие със себе си.

Който не разбере „Ана Каренина" като роман за кризата на Толстой, той трудно ще разбере природата на Толстоевия реализъм. Благодатна помощ в художественото познание идва не толкова от метода, колкото от гения и идеите, защото всеки писател твори метода. Историята за „блудницата" в неговите ръце се разрасна в история на социалния и общéствен живот на съвременна Русия не по присъщи на метода свойства, а защото до смърт го притискаха нравствени и обществени въпроси за развитието на Русия и човечеството. В романа има истински паралелизъм, а не формални похвати между Ана и Левин, Вронски и Каренин, Кити и Доли. Толстой търсеше решение на проблема на Ана у Левин. В решението на драмата на Каренина се предчувствува вече по-сетнешното му отричане и смирение, несъпротивленческите теории, опитът за отричане творческата природа на човека за разлика от бога, победата на източната пасивност и съзерцателност. Той издигна предупредателен пръст от могъща ръка срещу човешкото дръзновение, срещу опита на човека сам да твори като бог, да бъде неподвластен на закони извън него. Във вярата той стигна само до старозаветното християнство, което вижда в човека паднало божество, роб на първородния грях, изкупващ в безкрая на времето греха си, очакващ възмездие за непокорството. Той отрече опита за човешко творчество.

Паскал казва, че който иска да познае човешката суетност, достатъчно е да разгледа причините и последиците на любовта. Този метафизичен въпрос вълнуваше Толстой в „Ана Каренина", а ръката му изграждаше планина от живот и чувствено великолепие, класически спокойна и мъдра, странно независима и неподвластна на християнско-романтичната идея за живота. „Ана Каренина" стана един от върховете на реализма — извисен над педантичните купчинки на ревностните дребосъци, той нашепва тайните си с други върхове. Всякога е било така. На кого освен на Санчо може да каже своите бълнувания рицарят на печалния образ?

С кого да върви тромавият и верен Санчо, ако не с рицарите? Сервантес още е могъл да знае нещичко за тъмното родство и трансцедентално единство на романтичната лудост с универсалната трезвост и да направи от тях две страни на едно и също нещо. Лудият Дон Кихот казваше на своя оръженосец: „Такъв, какъвто те виждам, Санчо, не изглеждаш по-трезв от мене."

Ранени до смърт романтици като Гогол и Флобер написаха „Мъртви души" и „Мадам Бовари". Раненият Толстой написа „Ана Каренина". За духа, изглежда, недостатъчно здравата физическа основа и излишъкът на жизнени сили могат да бъдат еднакво плодотворни. В нощта след обяснението с Каренин Ана иска и едновременно се страхува да я заговорят. Когато чува равномерното хъркане на мъжа си, тя с усмивка пошепва „късно е, късно е, и ѝ се струва, че в тъмнината вижда блясъка на собствените си очи. Малко преди да се раздели с живота, с тази прекрасна и цъфтяща плът, тя се гледа в огледалото и не разбира кого вижда, изведнъж се досеща, че това насреща е тя, усеща по себе си целувките на Вронски, конвулсивно се свива, повдига рамене и в някакъв прадетски, нарцистичен порив целува собствената си ръка. Това е не само животът на плътта, това естествено става и философия на плътта. Хьолдерлин казваше, че и предметите имат душа. Ние ще разберем по-добре този пункт от романтичния кодекс, ако си спомним кучето Ласка, конете, камъните и дърветата на Толстой.

Любовта на Каренина се оказва не за този свят. Александър Александрович е нищожен. Нищожен за нейната любов е обаче и Алексей Вронски. Толстой достатъчно е подчертал, че светските условности, които пречат на Ана и Вронски да бъдат щастливи, са външни, те само скриват от тях по-дълбоките причини за бъдещото нещастие. Ужасът за Толстой дойде тъкмо от семейната идея, с която тръгна към този роман. Той не може да види развитието на любовта в брака и семейството. Колкото и да опоетизирва семейните добродетели на Кити Щербатска, той забелязва лекия оттенък на пошлост — тя остава чужда не само на трагедията на Ана, но и на мъчителните преживявания на Левин. Отношенията на Ана и Вронски постепенно стават отношения на съпрузи и първото, което се почувствува чуждо и неуместно между тях, беше любовта.

Толстой даде смъртна развръзка на любовта на Каренина, а вместо възмездие раздаде пощада. Любов и смърт, смърт и любов — в романтичния кодекс няма по-упорито отстояван принцип на сродство. В Буниновия разказ „Лика" любещите се с ужас и възмущения мислят за бъдещите си деца като край на любовта. В романтичния кодекс любовта е сродна не на раждането, а на смъртта, защото е цвят от друг свят и трагично се стреми да се пресели в него.

Именно от последното започва разграничителната линия между Толстой и романтизма в стария реакционен стил. Той все пак търси място за Ана и нейната любов в нашия свят, защато не можа, въпреки усилията си, да повярва в другия, и дори дълбоката старост не го отчая напълно, че това е невъзможно. В последните години на живота си той записва в дневника: „Не, този свят не е шега, не е само юдол на изпитанието и преход в по-добър, вечен, а това е един от вечните светове, който е прекрасен, радостен и който ние не само можем, но и сме длъжни да направим прекрасен и радостен за живеещите с нас и за тези, които след

нас ще живеят в него.“ Той имаше право на тази надежда, защото я беше изкупил и знаеше страшната ѝ цена.

Два равностойни начина има да се гледа нашият свят. Бъдещето на романтизма зависи от реализма. Съдбата на реализма, както всякога, зависи от романтизма на неговите творци.

*

Епически дух, Лев Толстой сравнява винаги своето време и себе си с класическите времена на епоса и намира, че разликите не са в негова полза, нито в полза на неговото време. Той идеализираше миналото, а беше изцяло син на своето време. Той завиждаше на слепите певци, които виждат хората и живота като в легенда, уедрени като в приказки, и ги славят просто като в песен. Вътрешно чужд на историята, дълбоко резервиран към промените, той знаеше само историческия и променящ се човек, с усложнена и раздробена психика. Не въведе ли той микроскопа за наблюденията му в изкуството?

В дискусиите за романа през последните години вече говореха със завист за Толстой и времето му. И пак намираха разлики не в своя полза. Изглежда, тъй върви светът. Данте е чувствувал същото към класическите образци. Балзак търси духовна връзка с Данте. Легендарните герои и богове на Елада и Рим за Балзак са невъзвратимото, отнето му от историята — царуваха всемогъщи съдържатели на банкерски къщи и фабриканти на макарони. Историята е тъжна и обнадеждаваща. Зависи как и кой гледа гробищата на миналото. Там винаги има причини за носталгия. За носталгичния поглед историята е деградация, непрекъснато стесняване мястото за празника на изкуството. Но минава не много време и предмет на идеализация и носталгия става същото онова време, което синовете му са прокълнали, за да завиждат на живелите преди тях. Така може да стигнем началото и трябва да си припомним библейските легенди за блаженството, преди човек да е вкусил горчивия плод на познанието.

Но земята продължава да се върти, хората да живеят, мисълта да търси нашето неясно предназначение сред тъмнина и здрач. За нас е естествено да видим редом имената на Толстой и Омир, Балзак и Данте, с което навярно искаме да изразим еднаквата си, успокоена от дългите разстояния на времето почит. Нас вече не ни интересува, че ушите на един класически образован съвременник на Балзак биха се изчервили от подобни сравнения. За нас те са също така образец и пример, както за тях са били Омир и Данте. Хората сменят предмета на своята носталгия, своите идоли, но не могат да живеят без идоли и носталгия.

Противоречията у Толстой приемаха чудовищна форма, ставаха неразрешими парадокси, безпогрешни като нелепите изводи на опита. Но духовната плодотворност на тези противоречия е вън от всяко съмнение. Нещо повече — в тях трябва да се търси изворът на тази плодовитост. Противоположностите му бяха нужни, за да намери смисъла на цялото и пълнотата на истината. Нима Мефистофел не е телесната, житейски опитна и скептична част на Фауст? И нима не Мефистофел, комуто всичко е известно и достъпно, плаче накрая за човешка душа, за вяра, надежда и избавление от своята ирония? А нему Фауст продаде душата си, за да му стане всичко достъпно и известно! У Толстой, както и у Гьоте, живяха и Фауст, и Мефистофел, но у него те никога не намериха спокойствие, съгласие и хармония.

СЮЖЕТЪТ НА ПОВЕСТТА „ШИНЕЛ“

Иван Пауновски

Когато се строи, както трябва, преустройства почти не се налагат и тогава в съвременния Ленинград човек може да се разхожда по улиците на стария Петербург.

Покрай Зимния дворец бившата Милионна улица извежда на Марсово поле: там някога всеки ден е имало маршировка. Казвали са ми, че това се правело с парадна цел, но аз си мисля сега, че войските са маршировали и за постигане на автоматизъм, нужен в боя — при старата линейна тактика полковете е трябвало да вървят на широк фронт, в дълги плътни редици и строго равнение, въпреки залповете на добре видимия противник.

В югоизточната част на Марсово поле, някакси ъгъл срещу ъгъл с площада, се издига Михайловският замък. Рововете, с които е бил заобиколен, сега са заличени.

През един от ъгловите прозорци Павел I е наблюдавал огромния плац с маршируващите войски.

От противника се страхували по-малко, отколкото от монарха — човечец дребен на ръст, любител на прусашките военни канони, злъчен неврастеник и зъл мечтател. Неговите приумици трябвало да стават действителност или да се смятат за действителни. Изследователите разказват за анекдотичен случай от времето на Павел, когато поради грешка на някакъв писар думите „поручики же“ станали на „поручик Киже“, грешката се бояли да поправят и поручик Киже получавал порцион, изпращан бил в Сибир, връщан оттам, женил се, имал деца и дълго не знаели как да се отърват от измисления, несъществуващ, фантастичен човек.

В Михайловския замък Павел се чувствувал неуязвим. Не предполагал, че именно тук ще го убият в самото начало на XIX в., през месец март.

Достоевски също е живял в Инженерния замък, наречен така, след като царската резиденция става инженерно училище. Заедно с него са учили Радецки, който ще се бие на Шипка, бъдещият писател Григорович, Тотлебен. . .

Достоевски е бил необщителен и начетен. Той споменавал книги и автори, които Григорович никога не бил чувал.

През свободното си време предпочитал да бъде сам и с книга в ръка прекарвал до прозореца в един отдалечен ъгъл на помещенията. От сградата, опетнена с цареубийство, той е виждал черните води на Фонтанка и къщите, изпоцапани от мъглата.

Градът е прорязан с десетки канали, каналите образуват лабиринт. Покрай тях ще скитат тревожните герои на Достоевски и мислите им също ще приличат на лабиринт, а градът прилича на „фантастична, вълшебна мечта, на сън, който на свой ред тутакси ще изчезне и ще се изпари към тъмносиньото небе".

В държавната йерархия възпитаниците на Инженерното училище са били ни риба, ни рак. Нито чиновници, нито офицери, а някъде по средата и не е било ясно могат ли да носят мустаци или само бакенбарди. Сега това изглежда смешно, защото у нас, да кажем, никому не забраняват да носи брада и даже има главни редактори с мустаци, но тогава, преди сто години, в нарушаването на регламента за носене на бакенбарди и мустаци са виждали опасна тенденция към свободомислие, самозванство.

По това, колко коня са впрегнати в пощенската карета, можело да се отгатне чинът на лицето, което пътува. Пушкин е бил титулярен съветник и имал право на три коня.

Достоевски много добре е разбирал защо в повестта „Невски проспект" Гогол описва не хората: „Вие ще срещнете тук бакембарди единствени. . . бакембарди кадифени, атлазени, черни като самурена кожа или въглен. . ." При това правото да носят черни бакембарди имат, уви, само принадлежащите към една „чуждестранна колегия", а служащите в други департаменти са длъжни на носят. . . рижи бакембарди.

Нещата обозначават хората и ги подменят. Така може да се стигне до фантастични случаи: щом хората се превръщат в неща, защо нещата да не се превръщат в хора? Да бъдат вместо хора?

Ако някой се разхожда по Невски заради елегатния си сюртук, понеже сюртукът — това е той, защо да не може сюртукът да се разхожда сам, без своя собственик. Нещо подобно се случва на 25 март, в Петербург, рано сутринта.

Колежският асесор Ковальов не намира носа си на неговото обичайно място, а мястото е гладко като блин. Още същия ден Ковальов ще срещне своя нос по улиците на северната столица. Носът е облечен в мундир на статски съветник, пътува с кола, моли се в Казанския събор. Там именно Ковальов се опитва да го вразуми, да го върне на предишното му място, но не успява. Носът казва: „Вие грешите, милостиви господине. Аз съм сам по себе си."

Това понятие — да си „сам по себе си", ще бъде подхванато по-късно от Достоевски в ранната му повест „Двойник". Титулярният съветник Яков Петрович Голядкин създава във връзка с това цяла теория за „официалния" и „частен" живот на човека. Официалният живот е в зависимост от служебната йерархия, пред началника Голядкин е само подчинен, но вън от тази официална сфера той е „човек сам по себе си", независим, частен, отделен, може да върви „по свой път", да се вози със синя карета по Невския проспект и дори да не поздравява началството си.

Голядкин инстинктивно иска да застане над социалното положение. Яков Петрович се раздвоява между това, което той е в действителност, и представата за един друг Голядкин, втори Голядкин, човек „сам по себе си". Така ще се появи двойникът, фантастичният титулярен съветник Голядкин. За първи път Яков Петрович ще се срещне с него край брега

на река Фонтанка, която пресича Невския проспект и тече покрай Михайловския замък към Нева.

Гогол и Достоевски са били неведнъж сближавани с Хофман заради елементите на фантастичност, но ми се струва напълно убедителен анализът на Г. А. Гуковский, който съпоставя и противопоставя фантастиката на романтиците с фантастиката на Гогол: „Фантастичното за романтиците — това по принцип е нещо много по-високо, прекрасно, отколкото делничното: за Гогол фантастичното — това е самата същност на делничното."[1]

Фантастиката на Гогол и Достоевски е органично включена в концепцията им на реалисти. В произведения като „Записки сумасшедшего" и „Двойник" размътеното съзнание на героите руши условните ходове на сюжета, разкрива алогизма на привичното.

Но реализмът на младия Достоевски се различава от реализма на Гогол и В. Виноградов пише: „Гоголевите типове, даже на бедните хора, са лишени от вътрешно психологическо саморазкритие."[2] Достоевски показва света на бедните хора „чрез техните собствени гласове". Макар Девушкин осъзнава себе си като „съчинител и пиит", той казва: „стил вече си оформих".

В „Двойник" повествователят дублира съзнанието на героя, анализът следователно е равносилен на самоанализ. В това произведение за първи път се появява литературният похват, който по-късно ще бъде канонизиран като „поток на съзнанието" — в самоанализа си съзнанието престава да отбелязва сигналите на действителността. Белински нарича това „фантастичен колорит". Иначе казано — психопатологичен натурализъм. Критикът предпазва от навлизане в област, която „интересува медика и съвсем не художника". Майков пише за „мистическия отблясък" в съчинението на Достоевски.

Това е вярно, но и едностранчиво, тъй като при всички анализи Гогол се взима за образец и единствен критерий. Различията често се преценяват като недостатъци.

В същност Достоевски, писател от 40-те години, вече е нова епоха, пред която Гогол се стъписва. Социалният роман на Достоевски възниква не само от Гогол, но и върху идеологията на утопизма.

Знаменитото „хуманно" място в „Шинел" е вмъкнато с оттенък на полемичност. В него се долавя симпатия към нещо, което е вече анахронична сантименталност: „всички хора трябва да се отнасят един към друг като братя" — това е лозунгът, издигнат от Сен-Симон в „Новото християнство"[3]. В това Гогол вече не вярва, той призовава към нравственост в рамките на йерархията. От тази илюзия на великия писател до неговото падение има само няколко стъпки.

Еволюцията на Гогол, в която никнат по-късните му заблуждения, се подразбира в писмото, написано до него от Ап. Григориев: критикът съпоставя „Шинел" с „Двойник" на Достоевски, говори за невярно изтълкуваните данни на Гоголевото творчество и смята, че за Гогол беднят Акакий Акакиевич е само „тъжен отпадък на човека от образа божий",

---

[1] Г. А. Гуковский, Реализм Гогол, М. — Л., 1959, стр. 274.
[2] В. Виноградов, О языке художественной литературы, М., 1959, стр. 447.
[3] Сен-Симон, Избранные сочинения, Изд. АН СССР, М.—Л., стр. 364—435.

докато в „Двойник“ героят е неспособен „да се проникне от висшия идеал на своята същност, създадена по образ и подобие божие“.[1]

Не ми се ще да намесвам тук бога.

Искам да напиша за повестта „Шинел“, в която има фантастика, и да подчертая отликите между Гогол и поколението на 40-те години, за което каламбурът на Достоевски гласи: всички ние излязохме от „Шинел“.

Гогол не знае какво да се прави по-нататък. В отговор на писмото, което му изпраща Белински, той признава „че аз съвсем не знам Русия, че много неща са се изменили, откакто не съм бил в нея, че ми е нужно почти отначало да опознавам всичко, което има в нея сега“.

Животът наистина се е изменил.

Литературата се е изменила. Херцен в книгата си „Развитието на революционните идеи в Русия“ напомня за „Бедни хора“ и казва: „Малко по малко литературните произведения се проникваха със социалистически идеи.“

В „Бедни хора“ Макар Девушкин оспорва хуманизма на „Шинел“. Според него там бедният човек е унизен, „опасквилен“. Това, което подчертава в „Шинел“ Гуковски, — „не толкова гняв, проклятие, колкото молба за милост“ — е усетено най-напред от Девушкин, размишляващия, чувствителен беден човек, който издевателски не вярва в милостта: „да не би някой от читателите шинел да ми ушие?“

Макар Алексеевич разсъждава за йерархията и оправдава началническото „хокане“. Така е подреден светът. По-късно той ще се усъмни: „От какво все така се случва, че ето на̀, добрият човек е забравен, а при друг щастието само си идва?“ И тутакси укорява себе си — „знам, знам, че не е хубаво да се мисли така, че това е свободомислие. . .“ Тук проблемът за „братството“ не се разглежда в сантиментален маниер, както в „хуманното“ място на „Шинел“. Неравенството е социално и чиновете са само едно горчиво последствие.

Гогол вижда чина и как човекът се превръща в чин, в положение. Струва му се, че съществуващото държавно устройство може да се хуманизира, запазвайки основите си. Даже рисува как в приятелската компания, където няма разлика в чиновете, значителното лице се държи човешки.

Във втория том на „Мъртви души“ Гогол ще се опита да обрисува „положителни“ помешчици, но неуспехът му е някакакси предсказан от Белински, когато критикът разсъждава за евентуално въвеждане на положителни герои в литературата и казва, че цензурата няма да ги пусне: „защото човешкото в тях е в противоречие с обществената среда, в която те живеят!“[2]

Като мислител Гогол му е ясен: „неговата удивителна сила на непосредствено виждане на свой ред му вреди. Тя отклонява очите му от идеите и нравствените въпроси, с които гъмжи съвременността, и го заставя да насочи своето внимание предимно към фактите и да се задоволи с обективното им изобразяване“. И в същата статия: „Ние даже

---

[1] Ап. Григорьев, Материалы для биографии, под ред. В. Княжнина, П., 1917, стр. 115.

[2] Русская литература XIX в. Критические материалы, М., 1964, стр. 432.

имаме дързостта да мислим, че непосредствеността на Гогол има своите граници и че тя понякога му изменя, особено там, където поетът в него се сблъсква с мислителя, т. е. където работата опира предимно в идеите“[1].

Предимно в идеите опират нещата във втория том на „Мъртви души“, в проблема за основите на строя и Гогол ще капитулира с удивителна сила и посредственост. Той остава при факта, че не може да намери факт.

Шинелът е бил твърде разпространена дреха, дори модна — монархът също е обличал шинел. Но въобще повестта на Гогол не е призив към смъкване на всички и всякакви шинели — това добре трябва да се разбере от самото начало. Тя е ходатайство да се върне на Башмачкин неговият шинел. Дайте си му шинела и нещата ще се оправят — така излиза, казано може би грубо.

Нещо подобно мечтае и препоръчва, мъмрейки съчинителя, Девушкин, но самият той ще получи сто рубли от началството и те не ще помогнат: илюзията е опровергана от течението на живота и читателят вижда тази илюзия изхвърлена на брега на мътната и бавна река Фонтанка, където се разхожда Девушкин, когато го боли глава.

Значи трябва да се върви по-нататък — означава каламбурът на Достоевски — и да се излезе от „Шинел“.

Писателите от натуралната школа на 40-те години така и ще направят. Но ние не ще ги последваме. Искахме само да предположим, че шинелът малко ще стяга под мишниците и да видим как е бил скроен, с каква цел.

Гогол дълго е кроил.

Най-напред, както разказват съвременниците, той чул анекдота за чиновника, който с големи усилия спестил пари, купил си пушка, отишъл на лов за патици и загубил пушката сред блатата. Разболял се от мъка, колегите му научили за това, направили подписка и купили друга пушка.

Ако наистина има връзка между анекдота и „Шинел“, не е трудно да се обясни корекцията: без пушка все пак може да се живее, без шинел не може.

Лично мен тази директна връзка не ме удовлетворява.

Гогол започва да пише повестта някак си отзад напред: в първия, чернови вариант тя се нарича „Повест за чиновника, който краде шинели“. Вероятно по-късно е възникнала необходимостта от предистория на кражбите и първоначално измислената композиция отпада. Фантастичните кражби са присъединени към делничното битие и жизнената катастрофа на Башмачкин.

Гогол дълго е прекроявал и за изследователите не е ясна целта на композиционното решение, сюжетната логика на фантастичния финал. Същевременно въпросът, „как“ е построена повестта, е задаван неведнъж. Бих отбелязал на първо място известната статия на Б. Ейхенбаум, написана през 1918 г.[1]

---

[1] Русская литература XIX в. Критические материалы, М., 1964, стр. 369—370.

[2] Б. Эйхенбаум, Как сделана „Шинель“, в кн. „Литература“, Л., 1927, стр. 149—165.

Според него композицията на новелата зависи от личния тон на автора и в „Шинел“ сплитането на мотивите с помощта на тяхната мотивировка не играе значителна роля. В „Шинел“ личният тон на автора образува „сказ“[2], разказчикът използува сюжета само за сплитане на отделните стилистични похвати. Композицията на Гогол „не се определя от сюжета — сюжетът му е винаги беден, по-скоро няма никакъв сюжет“. Или „сюжетът сам по себе си е статичен“.

Въобще при Ейхенбаум излиза, че повестта „Шинел“ е конструкция от похвати, в основата на която лежи чисто анекдотичен сказ, изпълнен със звукови и етимологични каламбури, противологични словесни съчетания, замаскирани със строго логичен синтаксис и този сказ се преплита с мелодраматична и тържествена интонация.

Съгласен съм, но не е ясно защо е написана повестта „Шинел“, целта на конструкцията, целта на стила.

Да критикувам формалния метод с късна дата не е голяма чест. Привеждам формулировките на Ейхенбаум заради определението на сюжета, а самият сюжет, според изследователя, отсъствува.

В. Шкловски, съвременник на Ейхенбаум и също така някогашен привърженик на формалния метод, един от челните теоретици на формализма, пише сега в книгата си за художествената проза, че Ейхенбаум е подценявал събитийната част на „Шинел“ и анализът на „сказа“ е откъснат от анализа на „сюжета“. Шкловски построява своята теза за сюжета на „Шинел“ именно с акцентиране на събитийния ред, а сказът е увеличително стъкло, през което писателят разглежда детайлите.[2]

Шкловски от своя страна анализира съотношението между стил и сюжет на „Шинел“, установява пряката им зависимост, но самият сюжет на повестта не е проследен, не е формулиран.

От подобен род формулировки той изрично се отказва. Така например в книгата „Бележки за прозата на руските класици“, където авторът специално се занимава с въпроса за сюжета, четем: „Сюжетът — това е действието, съчетанието от събития, в което се изследва предметът на описанието.“ Три реда по-долу: „В своята работа аз не преследвам целта да дам теоретично изследване и точно определение на понятията сюжет, фабула. . .“[3] По-нататък в книгата срещаме многократно определения на сюжета и нито едно окончателно — те варират съобразно случая и дори несъобразно и неконкретно. Говори се за сюжета на „Шинел“, за финала на повестта като протест и се привеждат цитати от статията на Добролюбов „Забитые люди“, които сега ще прочетем, но така, както са вмъкнати в коментара на Шкловски:

На този протест Добролюбов е придавал голямо значение. Той пише:

„Ние намираме, че измъчени, унижени и оскърбени личности у нас има много в средната класа (че на тях им е тежко и в нравствен, и във физически смисъл), че въпреки външното примиряване със своето положение, те чувствуват неговата горчилка (готови са на раздразнение и протест), жадуват за изход. . .“

---

[1] Не превеждам тази дума поради терминологичното ѝ значение. Тя означава повествование от името на някакво конкретно лице.

[2] В. Шкловский, Художественная проза, М., 1961, вж. стр. 429—434.

[3] В. Шкловский, Заметки о прозе русских классиков, М., 1955, стр. 17.

В още по-голяма степен, отколкото към героите на Достоевски, тази характеристика на Добролюбов се отнася към героите на Гогол."[1]

Изводът на Шкловски ми се струва съвсем произволен, а това, което пише Добролюбов, важи за. . . повестта „Двойник", анализирана и пародирана в статията му.

Схематичните усилия да се постави идеологията на „Шинел" над идеологията на „Бедни хора" откъсват Шкловски от конкретния анализ на сюжета в „Шинел".

Изобщо, в досегашните изследвания за тази повест нейното художествено единство не е обосновано чрез проблема на сюжета. Не е изяснено по каква логика и *с каква сюжетна цел* Гогол възкресява Башмачкин — призрака. Според Ейхенбаум фантастичното превъплъщение на титулярния съветник е „ефектен апотеоз на гротеска", според Шкловски — символ за бунта на Башмачкин. Така желанието на Шкловски да изведе повестта към тенденциите на социалния утопизъм от 40-те години се представя като намерение на самия Гогол.

Позицията на Гуковски, който се стреми да покаже Гогол в неговите идеологически противоречия, ми се струва най-плодотворна. Но, както казах, тя се покрива с догадките на Девушкин — че авторът апелира към читателите за съчувствие, за милост крм Башмачкин. Предположението на Гуковски не е обосновано с анализ на сюжета.

Определяйки единството на художественото произведение като известен модел, ние не можем да се ръководим от стилистичните похвати, нито от моментите на събитийния ред, нито да определяме сюжета като съчетание от събития.

Веригата от събития, дори вътрешно свързани, обусловени, още не е сюжет, тъй като всяко събитие е безначално и върви към безкрайност, притежава неизчерпаемост, както и стилистичните похвати в тяхното количество и разнообразие.

Художественото произведение има своя цялостност, определени граници на художествената действителност във време и пространство.

Тази определеност е идеологическа, тя принадлежи на авторското съзнание.

Целта на художника е едно ново виждане на света. Белински е формулирал това най-добре: „изкуството е непосредствено съзерцание на истината". И по-нататък — „мисленето е действие, а всяко действие необходимо предполага при себе си движение".

Значи съзерцанието на истината се осъществява в движението на образа и анализа на това движение.

Сюжетът е начин за познание на образа в неговото движение. Той е конструкция на движещия се образ, т. е. на авторската идея, защото за мен *образът* и *авторската идея* в изкуството са идентични.

Така че ще дам ново определение на сюжета: *той е конструкция на авторската идея, развита в произведението.*

Подобно определение на сюжета важи вече не само за произведенията на изкуството.

Авторската идея е обозначена условно най-често в заглавието на самото произведение. Така е например с повестта „Шинел" и това назва-

[1] В. Шкловский, Заметки о прозе русских классиков, М., 1955, стр. 17.

ние сякаш ни връща към първоначалното значение в литературата на френската дума sujet — предмет, или предмет на описанието. Предмет, който, за да бъде съзерцаван, постигнат в своята същност, се проследява в анализа на движението. Предметът се ражда за съзерцание, живее в съзерцанието и изчерпвайки се в него, умира във финала на повестта „Шинел".

Шинелът — ето сюжета на Гогол, но не шинелът въобще, не понятието шинел. Става дума за шинела на Акакий Акакиевич Башмачкин, титулярен съветник, жител на Петербург през трийсетте години на миналия век.

Това трябва да се покаже и проследи сега в анализ.

Отначало няма никакъв шинел и като че ли е трудно да се започне историята. „В департамента. . ." — подхваща повествователят и тутакси е принуден да спре: неудобно е да се съобщи какъв е департаментът. Принудителните отстъпления в „Шинел" намекват за обществена и цензурна нетърпимост, от която често се оплаква самият Гогол, описвайки незавидната съдба на комедиографа, и заедно с това отстъпленията избиват в пародийност и похват за обобщаване на явленията, както и в начин за непринудено вмъкване на характеристиките, които се дават на Акакий Акакиевич. В разяснителните отстъпления са обрисувани външният вид на Башмачкин, неговият произход, глупавата история на кръщаването, служебната кариера, отношенията с колегите, случаят с младият състрадателен човек, упоритото преписване на бумагите — в департамента и у дома. Така ние бързо и неусетно получаваме завършена представа за един почти вкретенен тип. В началните пет страници той само веднъж, и то съвсем плахо, е приравнен към човечеството. Този сантиментален възклик прозвучава комично: „Аз съм брат твой!" При това думите принадлежат не на Башмачкин. Самият Акакий Акакиевич, когато си ляга вечер, „се усмихва предварително при мисълта за утрешния ден: какво ли бог ще му изпрати да преписва утре?"

Така се очертава първият сюжетен център в повестта: човекът се е превърнал в нищо, в полуидиот. Той е смазан и обезличен, приравняването му към другите хора въз основа на някакви общочовешки достойства предизвиква гримаса на удивление.

Акакий Акакиевич не може да бъде приобщен към човечеството по никакъв духовен признак. Това приобщаване може да се обоснове само биологично: и той като другите усеща студ, а Петербург има твърде лош климат — безпощаден и към титулярните, и към всички други съветници.

В мирния живот на човека, който въпреки униженията и скотското отношение на чиновниците е доволен от своя жребий, се промъква неблагополучие: Башмачкин чувствува, че напоследък вятърът някак си особено силно го пронизва в гърба и плешката.

Оглежда стария си шинел и разбира, че сукното е протъркано до разнищване. Това вече не е шинел, както и Башмачкин — човек. Може би шинелът е мязал на чул, с който завиват добитъка. Колегите на Акакий Акакиевич наричат шинела му „капот".

Капотът е домашна дреха, дамска, широка, носят я госпожите, след това слугините им. В „Граф Нулин" за слугинята на степната помешчица

Наталия Павловна се казва: „Шьет, моет, вести переносит, изношенных капотов просит. . .“

Акакий Акакиевич има крайно износен капот, но иска да го носи още. Той се бои от промени — ще му се да закърпи живота.

Оказва се, че няма как да се закърпи. Петрович, нищо и никакъв шивач, пияница, който от сутрин до вечер поправя и кърпи дрехи и никога не е шил нова дреха, надменно казва, че трябва нов шинел.

Двамата са поставени пред невъзможност: Петрович — да закърпи „капота“, Башмачкин — да ходи със стария си „капот“. Петрович назовава ефектната за шивашкото изкуство и астрономична за титулярния съветник сума от 150 и дори 200 рубли, а вече знаем от повестта, че годишната заплата на Акакий Акакиевич е 400 рубли.

След дълги колебания той се решава да пести — противоречието в първоначалната ситуация е неутрализирано. Образува се нов сюжетен център и нова ситуация — Башмачкин заживява в лишения и мечти. Вечер не пие чай, не пали свещ в стаичката си, по улиците стъпва на пръсти, така по̀ не се търкат подметките, рядко дава бельото си на пране, а за да не се цапа бельото, той седи в къщи полугол. Затова пък съществуването му става по-пълно, сякаш се е оженил, оживил се е, от лицето му изчезва нерешителността, огън проблясва понякога в неговия поглед.

Месец след месец човекът-капот преустройва и привежда битието си в съответствие с идеята за бъдещия шинел. В повестта ще прочетем по-нататък как парите са събрани, как Петрович шие и как най-сетне шинелът е готов.

И Башмачкин е вече готов.

Той е поделил жалките си средства на две — втората половина принадлежи на шинела. Шинелът е половината му живот или точно казано — вторият му живот.

Да кажем — целият му живот. Той сравнява новия шинел с капота и сам се засмива: „така далечна бе разликата“.

Башмачкин е вече друг.

Ново битие — ново съзнание. Решава да отиде на вечеринката у своя колега, защото му е приятна мисълта за вечерна разходка с новия шинел. Той излиза, за да разходи шинела си, преминава в другата част на града, където се движат приличните шинели, спира пред витрината с пикантния дамски крак, влиза в антрето на чуждата квартира и вижда шинелите на гостите, радва се, когато те разглеждат шинела му, пие шампанско в чест на шинела си.

Така е подготвен фантастичният финал. Вече има скрити елементи на фантастичност — в известен смисъл Акакий Акакиевич се е слял с шинела, всичко осмисля чрез шинела, живее чрез него, не е предишният Акакиевич, шинелът го е променил, шинелът го е подменил.

Башмачкин е вече шинел.

Тази нова сюжетна ситуация ни връща към механизма на Гоголевата фантастика, когато предметите изместват хората и по Невски вървят не хора, а бакембарди, сюртуци, носове, дамски ръкави.

Но в изкуството така наречените „похвати“ никога не се повтарят в един и същи вид. Това не виждаха формалистите, но и онези, които им опонираха, също изпадаха в крайности. Искаха да анализират съдър-

жание, абстрахирайки се от формата, да извлекат идеи, в които няма образ, да схванат сюжета по „събитийния ред".

Акакий Акакиевич е шинел сега, вярно, обаче не е просто шинел, обикновен предмет. Историята на човека-шинел и шинела-човек ужасява с мъчителните подробности на ушиването, на унижения и глада, на вечерите без светлина, с ходенето на пръсти през студения, мъглив, безприютен Петербург.

Все пак сега сме в новата ситуация, когато шинелът е благополучна реалност и Акакий Акакиевич тихомълком напуска вечеринката. Тръгва по обратния път към къщи и дори изприпква подир някаква дама, която се мярва пред очите му като мълния.

Улиците стават по-тъмни. Идва площадът, широк, заснежен, пустинен. Тук ще бъде извършена екзекуцията на титулярния съветник. Тези, които ще му вземат шинела, откраднат в същност не вещ, а живота на човека-шинел. Започва трагичната развръзка на скрития фантастичен момент — принудителното превръщане на човека в необходима за него вещ. Башмачкин не е имал друг изход. Без шинела би умрял от студ, а за да го ушие, трябваше да впрегне всичките си жизнени сили, да вкрои себе си в шинела, както се вгражда сянка в труден строеж. Сега му смъкват шинела, откраднат му живота, значи той ще умре.

Опитва се да му върнат живота — отива и се моли на пристава, властта, но властта не се интересува от бедния човек, понеже той няма право на хубав шинел. Башмачкин дръзва да иде по-нагоре и там „значителното лице" го смазва окончателно.

Никой не иска да върне живота на Башмачкин по официален път. Изследователите смятат, че Гогол показва как социално-политическият строй като цяло е против Башмачкин, а Башмачкин ще се разбунтува.

Шкловски говори за бунта на Акакий Акакиевич определено и предпазливо, което въобще е присъщо на този автор, но все пак е явна тенденцията да се разгори от искрата пламък.

Бунт има наистина, но конкретно насочен бунт, не против множество неща.

Казах, че Пушкин е бил също титулярен съветник и е имал право на карета с три коня. Обаче се е запазила като документ сметка, която Пушкин е правил за себе си. На верста се е плащало за кон по 20 копейки. Пушкин е умножавал верстите по 80 коп., значи по за четири коня. Това вече е нарушение на регламента и признак за своеобразно свободомислие. Не въобще, а по конкретен повод.

В подобен смисъл и Хлестаков е свободомислещ — когато си приписва живот сред висшите кръгове, общуване на равни начала с министри и пр.

Пребоядисването на бакембардите също е било до известна степен свободомислие, така че бунтът на Башмачкин изисква точно определение. Това не е бунт на Сенатския площад, не е дори бунтът на Евгений, когато той размахва юмрук срещу Медния конник и казва на Петър: „Ще видиш ти, строител чудотворен!"

Башмачкин си прави шинел както хората, които стоят малко по-високо от него. Той частично се изравнява с тях, в неговия шинел има известно свободомислие, дотолкова може да се оцени и бунтът му, когато

той си иска шинела и бълнува, заканва се на значителното лице; „. . . аз няма да гледам, че ти си генерал, аз ще ти отнема шинела“.

Възкръсналият Башмачкин ще изпълни заканата и ще обясни защо: „. . . не походотайствува за моя [шинел] и ме нахока отгоре на това — дай ми сега своя!“

Бунтът на Башмачкин не отива по-далеч от бунта на самия Гогол, а Гогол иска да се върне на Башмачкин шинелът и не смята, че за това следва да се прави революция, а трябва да не се главозамайваме от чина, да се регулират отношенията в йерархията, по-големите чинове да покровителствуват по-малките, да им бъдат опора. Така че Шкловски напразно не обяснява алюзията си за въстаналия Башмачкин.

При Гогол такава идея няма. Не всички са против Башмачкин, колегите му се опитват да организират подписка и да възместят шинела, както е в анекдота за ловджийската пушка. За жалост не им достигат пари, тъй като по-големият ч и н е изпреварил — те вече са правили подписка за портрет на директора, а също и друга, по внушение на прекия си началник, който злоупотребява с ранга си.

Тази концепция на Гогол можем да проследим и в авторското отношение към „значителното лице“. Този генерал съвсем не е чак толкова груб и безсърдечен. „Той беше по душа добър човек“, четем в повестта, „но генералският чин съвършено го объркa“.

Чинът, йерархията, бюрократизмът — ето бедата.

Що се отнася до отрицанието на строя, трябва да си кажем, че отрицание с такава дълбочина и всеобхватност Гогол не допуска. То ще дойде, но с писателите-утописти в Русия.

Като че ли се връщам към началото на статията, в същност искам да продължа анализа.

Когато Башмачкин разбира, че никой не ще му помогне, той вече не вижда пред себе си никакъв смисъл. Човекът без шинел умира. Но с него не умира идеята за шинела и това е логично подготвено от сюжетния център за човека-шинел. Отначало Башмачкин дава живот на шинела, превръща се в шинел. Сега фантастиката преминава в открита форма: шинелът сякаш връща частичен живот на Башмачкин и той възкръсва за кратко и необичайно битие. Някак си е намекнато за това и то е подготвено сюжетно в предсмъртните заплахи на Акакий Акакиевич — че ще отнеме генералския шинел. Така в структурата на сюжета се фиксира място за неотбелязани елементи, както в Менделеевата таблица и Гогол ще ги нанесе, изчерпвайки за себе си проблема и за да затвори идеята в пълен цикъл, в единство.

Характерно е, че Башмачкин краде всевъзможни шинели и най-сетне — генералския. Външно това е мотивирано простичко — Акакий Акакиевич като че ли дълго търси значителното лице и търсейки го, краде извънредно, „надпланово“. В същност обаче идеята минава по различни гърбове като по клавиши, за да се получи мелодия или акорд на недоволство. Избухват вопли.

Смъкват се различни шинели и се оказва, че никому това не е приятно. Тогава и полицията се намесва, и значителните лица се разтревожват.

Така се появява обликът на Гогол-моралиста, който се стреми да измоли милост за Башмачкин, да разболее съвестта на висшестоящите и обществото. Гогол дори се опитва да обрисува ефекта на въздействието

върху значителното лице, без сам да чувствува фалша на позицията си: „Това произшествие му направи силно впечатление. Той даже много порядко почна да казва на подчинените си думите: „Как смеете, разбирате ли кой стои пред вас?“; ако пък ги произнасяше, то не преди да изслуша първо в какво се състои работата.“

Гогол подчертава идеологическия смисъл на фантастичния похват с Башмачкин чрез двупланово обяснение на кражбите: в края на повестта отново се описва „привидението“ с мустаците и големия юмрук. Гогол сякаш иска да каже, че кражбите са извършени, разбира се, от същите ония хора, които откраднаха шинела на Акакий Акакиевич, когато той прекосяваше пустинния заснежен площад, но фантазията на художника е решила да си направи многозначителна шега и покушенията да припише на покойника Башмачкин, за да извлечем от историята на неговия шинел нравствена поука, да усетим укора на съвестта, да пречупим нашето коравосърдечие към горчивата участ на бедния титулярен съветник.

Идеологичен смисъл има и в двуплановото обяснение на факта, че кражбите престават. Говори се за мерките на полицията и също така, че след смъкването на генералския шинел призракът не се явява, сякаш шинелът му е харесъл, допаднал е на Башмачкин.

Проблемът за шинела угасва във финала на повестта. Акакий Акакиевич придобива шинел и няма кой вече да му го отнеме на оня свят. Неговият дух се успокоява и скръбната фигурка на ограбения човек завинаги ще изчезне от улиците на някогашния Петербург.

Останала е великата повест „Шинел“ и сянката на Башмачкин е вградена в основите на руския реализъм.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ · ИЗВЕСТИЯ НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА
КНИГА XVIII–XIX

ТРИ ФАЗЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

К вопросу о типологической связи между Гоголем и Йовковым

Лазар Цветков

Уже давно пытливая мысль литературоведов бьется над проблемой йовковского художественного метода. В восходящей градации перепробованы все возможные определения, на которые разностороннее и противоречивое творчество Йовкова могло навести. „Реакционный романтик", „идеалист-мистик", только „романтик", „романтик-реалист" и, наоборот, „реалист-романтик", „реалист болгарской деревни" — все это отдельные ступени этой градации, которая по воспринятой инерции неминуемо доведет до полного зачисления болгарского писателя в „критические реалисты".

И пусть. Если на самом деле Йовков дорог народу не идеалистическими увлечениями, а своей мудрой человечностью, глубоким пониманием человеческой души и нужд болгарского крестьянина, то нет причин оспаривать его законное место среди болгарских классиков-реалистов.

Несколько смущает, однако, эта рьяная погоня за реабилитацией писателя, давно уже снискавшего благодарственную любовь читательской публики. Ведь, признание в Йовкове стопроцентного реалиста — еще не гарантированная перестраховка от антиреалистических отклонений, а еще меньше право на бессмертие.

Настало время проверить правильность общих определений конкретным анализом. А для этого куда полезнее изучить идейно-художественное мышление болгарского писателя и источники его методологических и стилистических исканий.

Задаче освещения некоторых моментов этого мышления в связи с аналогичными моментами из творчества Гоголя посветил настоящую работу автор.

I. ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

По своей творческой природе Гоголь и Йовков очень индивидульны. Настолько индивидуальны, что имея в своих родных литературах немало последователей и подражателей, не имеют там двойников и дублеров.

Русская критическая мысль всегда подчеркивала неподражаемую оригинальность Гоголя и отводила ему исключительное место среди русских классиков. В такой же мере самобытен и Йовков. Конечно, не только

главным направлением своего творчества, по своему отразившим важнейшие социальные явления Болгарии между двумя войнами, но и своим творческим профилем, очень своеобразно совмещающим разные, порою даже противоположные способы реагирования на действительность.

И между собой Гоголь и Йовков очень различны.

Свое дарование Гоголь мало разрабатывал в направлении глубокого и разностороннего психологического анализа. И в своем раннем творчестве, когда он себя проявил умелым рассказчиком и поэтом народной жизни, и позже, когда „по долгу темы" приходилось заглядывать в душу Пискаревых, Акакиевичей и Поприщиных, он спокойно довольствовался двумя-тремя штрихами, достаточными для характеристики его, гоголевских героев. Все же здесь он чувствовал себя не очень уверенно, о чем можно судить по погрешностям и шаблонам, которые, хотя и изредка, допускал, а на фоне Достоевских и Толстых его нельзя назвать „величайшим психологом". Гоголь — рожденный сатирик. В сатире его дарование блеснуло самым оригинальным образом, в сатире его идеалы нашли точку приложения, в сатире его самые крупные успехи художника, его значение для русской и мировой литературы.

Наоборот, Йовков — прирожденный сердцевед, исполненный интересом и любовью к душе человеческой. Он ее раскрывал осторожно и нежно, как лепестки цветка. Ему бы очень не хотелось кольнуть ее даже не очень острым сатирическим копьем. И уж если не было другого средства для воздействия на общественные нравы, уж если рабочий материал слишком этого требовал, он прибегал к юмору, но опять-таки мягко и робко, не доходя до желчного осмеяния и как бы извиняясь за невозможность поступить иначе.

Правда, по свидетельству близких людей Йовков был остроумным человеком. Он любил шутку, любил смех. Но справиться с обязанностями сатирика одним остроумием при такой „сердобольности" и „благодушии", на нехватку которых Йовков не мог пожаловаться даже в редкие минуты гнева, но справиться с обязанностями сатирика при отсутствии ясного социального идеала да и профессиональной практики сатирика — невозможно. И, конечно, писатель обратился к чужим образцам, главным образом к „Мертвым душам" для своего незаконченного романа „Приключенията на Гороломов" и к „Ревизору" — для своей единственной комедии — „Миллионер". Как мы увидим (в § II), там воздействие Гоголя весьма ощутимо.

Но, что касается „несатирического" творчества писателя, там, где он силен и самобытен, сохранялся полный художественный суверенитет и не допускались внешние влияния и воздействия. Против них писатель как бы „иммунизировался" мучительными, а порою даже нервными поисками личного почерка и стилевой манеры, которыми пестрит его творческая биография. Может быть, потому, что в этом ревностном отстаивании творческой индивидуальности — единственная возможность социального протеста для писателя, по природе замкнутого и несклонного к активным общественным выступлениям, но факт остается фактом: Йовков остерегался подражания любого вида и под любой формой.

И тем не менее, в некоторых ответственных моментах идейно-художественных исканий Йовков соприкасался не только с Гоголем-сатириком, но и с Гоголем-романтиком. Таких совпадений не много

однако, довольно „щекотливого“ свойства. Они как бы неопровержимо доказывают влияние Гоголя на Йовкова. Если к этому прибавить, что в период творческой зрелости Йовкова быстрая капитализация Болгарии уже порождала социальные и этические конфликты, прибижение которых в конце тридцатых годов прошлого века Гоголь ясно ощущал, то доказательство о таком влиянии свелось бы к отысканию прямого или косвенного контакта двух писателей, а при такой огромнейшей популярности русской литературы в Болгарии, наверное, его не так уж трудно будет установить. Казалось, вопрос был решен.

Но не тут-то было. Маркс не раз предупреждал, что доверять видимости вещей опасно. Видимость иногда обманчива. Видимость — не сущность. Даже современные компаративисты все реже отваживаются на опрометчивые выводы, основанные на формальных подобиях. Время их самоуверенных предков уже прошло, и они вместо выдвижения „блистательных“ гипотез предпочитают „окапываться“ в фактах, ничего не утверждая, ничего не отрицая и как будто ничем не рискуя, если не считать полного замораживания теоретических проблем, поставленных для разрешения. Хитрость, достойная щедриновского премудрого Пескаря, но не ученых-марксистов. Потому что там, где эмпирики и объективисты разводят руками в бессилии перед „очевидностью“ фактов, там настоящие ученые должны начать свою работу по глубокому и всестороннему изучению явлений, дабы вскрыть заключенные в них внутренние закономерности.

И тогда окажется, что вещи куда сложнее. Окажется, что литературные взаимодействия далеко не исчерпываются влияниями или воздействиями, ибо богатство литературы — в то же время богатство литературных связей, которых никакая классификация не сможет полностью охватить. Что поделаешь: удоволетворительные названия всем разновидностям этих связей еще не придуманы (ведь и господь-бог не так легко давал имена своим творениям в первый день мира), но не смешно ли отрицать по этой причине факт их существования? Мы бы уподобились тем дикарям, которые не притрагивались к изделиям европейцев только потому, что не знали, как они называются.

Поэтому, если случай с йовковской комедией „Миллионер“ более или менее ясен, это классический пример литературного влияния и наша задача сводится к определению степени, удельного веса и силы этого влияния, то связь между „Старопланински легенди“ с „Вечерами на хуторе близ Диканьки“ по методу, с одной стороны, и между „Жнецом“ и „Портретом“ по внутреннему движению художественной идеи — с другой, гораздо сложнее и выше, но тем не менее связь, являющаяся объективным фактом и требующая полноправного изучения.

Конечно, одно соседство имен Гоголя и Йовкова уже настораживает. Ведь прежде всего в таком соседстве выступают различия. Различия творческие, социальные, психологические. Да и дистанцию времени трудно перешагнуть — целых тридцать лет между смертью Гоголя и рождением Йовкова. А кроме того как-то непривычно ставить их имена рядом.

Но также не следует забывать, что многое объединяло писателей, как бы ни были велики эти различия. Многое их объединяло в их общей миссии служения народу добрым напутственным словом. Многое связывало их в одинаковом неприятии буржуазного строя. Во многом обща сину-

соида их противоречивых мировоззрений и артистической аппаратуры. Как похожи они в горьких падениях и победных взлетах!

Ведь в том, что Гоголь и Йовков сквозь жестокие нравы классового общества пронесли „факел гордых дум", как бы ни затуманивалось их сознание, в том, что они до конца оставались защитниками обездоленных народных масс, не только подлинная близость двух своеобразнейших реалистов мировой литературы, но и их бессмертная победа над буржуазным делячеством и помещичьей бездеятельностью.

Немудрено, что их дороги трижды сомкнулись. Трижды различия между ними стушевались, уступая место сходствам и подобиям. И на этих перекрестках, на этих точках соприкосновения, осуществлялось объединение единомыслящих писателей как бы мостом, перекинутым во времени.

II. В ОБЩЕСТВЕ „МИЛЛИОНЕРА"

„Миллионер" — единственный веселый пришелец в драматургическом творчестве Йовкова, неплохое предзнаменование для будущих успехов талантливого писателя на новоизбранном поприще.

Известно, что Йовков-драматург заметно уступает Йовкову-рассказчику как в отношении идейного уровня его пьес, в которых сознательные усилия автора сглаживать социальные конфликты доходят до недопустимого предела, так и в отношении их художественного качества. Сам Йовков чистосердечно признавал, что он боялся театра, что ему трудно давалась драматургическая техника. В других случаях чрезмерно самостоятельный, здесь автор иногда прибегал к советам друзей.[1]

Нельзя сказать, что „Миллионер" резко выделяется среди прочих драматических творений Йовкова. И здесь автор помиловал представителей господствующих классов, и здесь нравственно-психологические проблемы порой заслоняли реалистическое изображение жизни. К тому же драматург мало чему научился в области комедийной техники.

И все же „Миллионер", то ли в силу специфики комедийного жанра, особенно податливого изображению политических нравов современного общества, то ли вследствие самой природы жизненного материала, очень актуального и злободневного, то ли, наконец, в результате естественной эволюции писателя в направлении реализма и социального искусства, уже заметно обнаруживает усиление критико-реалистических тенденций в йовковском творчестве и, может быть, молчаливое признание неэффективности сентиментального гуманизма.

Более злободневного произведения Йовков никогда раньше не писал. А вот в „Миллионере" он отправился по самым свежим следам событий, особенно характерных для тридцатых годов нынешнего века, когда капитализм в Болгарии начал переходить в более зрелую форму и когда, по меткому замечанию В. И. Ленина, болезнь капиталистической наживы захватила и классы, имеющие мало общего с крупным денежным капиталом.

---

[1] См. Н. О. Массалитинов (Воспоминания о Йовкове), по сб. „А. Страшимиров, Елин-Пелин, Йордан Йовков в спомените на съвременниците си", София, 1962, стр. 434.

Этот процесс люмпенизации буржуазии и средних земледельческих сословий, о котором прогрессивные буржуазные философы и социологи еще во второй половине прошлого века трубили тревогу как о „падении духа", нашел очень благоприятную почву в маленьком и не богатом болгарском государстве. Он насторожил болгарских писателей—выходцев из народа, для которых отклонение от исконных трудовых добродетелей ставило под угрозу веками испытанные нормы человеческого общежития. Г. Стаматов, Елин-Пелин, Ст. Л. Костов, Светослав Минков, Г. Райчев каждый по-своему порицали эту „золотую лихорадку" и предупреждали об ее опасности. Откликнулся и Йовков.

Правда, герои „Миллионера" слишком уж безобидные „искатели миллионов". Не только мелкие городские обыватели — Кокичков, бай Тасо и Фыргова, но и „звери" более крупной породы — Масларский, Масларская и Бубев не способны на большой „миллионерский" размах и инициативу в завоевании золотого кумира. За исключением Масларской (по-видимому, это самый правдивый и удавшийся образ в комедии), они все готовы смиренно ждать счастливого лотерейного билета или же изобретают проекты, нежизнеспособность которых еще больше подтверждает их неискушенность в делах бизнеса.

Правда, честным труженикам города и деревни, а они—огромное большинство болгарского народа, „золотая лихорадка" не страшна. На нее они, привыкшие во всем рассчитывать на свой труд и усилия, смотрели с насмешливым недоверием, как на какое-то „перпетуум-мобиле", штуку бесспорно хитрую, но невозможную.

И тем не менее, социальную опасность подмеченного явления нельзя было недооценивать, особенно, что касается морально неустойчивых людей. Как-никак, а нетрудовые навыки, которые могли развиться в них на почве потребительского отношения к жизни, отнюдь не украшают человека.

Так рассуждали писатели, озабоченные состоянием общественной нравственности. Конечно, не у всех хватало умения заглянуть в корень беды. Не у всех политический кругозор был достаточно широк, а мало кто пытался научно разобраться в проблемах этики.

Но практическим чутьем, столь характерным для психологического склада болгарина, они чувствовали то неладное, то „гнилое в Датском королевстве", что могло иметь в случае развития весьма плохие последствия для морали нации. Не случайно в интервале каких-то десяти лет болгарская комедия битком набилась „миллионерами" самых разных мастей и категорий.[1] Интеллигенция Болгарии не спала, хотя далеко не всегда выступала талантливо и с передовых политических позиций.[2]

Среди этой, необычайно разросшейся в тридцатых годах комедийной продукции йовковская комическая пьеса — лучший экспонат вопреки заметным своим недостаткам. В пределах традиционной комедии нравов автору удалось в какой-то мере вырваться из тисков бытовизма и поставить на широкую социальную основу мелкий эпизод из болгарской провинции.[3] Он сумел извлечь из него то самое типическое, что по-

[1] Златната мина, Морската болест и Чл. 223 Ст. Л. Костова; Безутешна женичка Анны Каримы, Бюро за женитба и Последна мечта Ал. Гиргинова; Г-жа директорката Б. Желязкова; Леля Катинка Г. Дръндарова; Дъщерите на Ефремов, Ст. Савова; Зад копринените завеси Цв. Бдинца и др.

[2] Комедии Д. Бабева Жените победиха и Д. Шишманова Панаирът в Стародол.

[3] См. Ив. Богданов, Българската комедия, София, 1962, стр. 102.

зволяло ему сказать про буржуазную действительность того времени веское слово упрека.

Бесспорно, если бы не „сердобольность“ к героям, это неотступная, хотя и незванная гостья йовковского таланта, если бы не прирожденный страх писателя перед любыми, даже дозволенными крайностями, это слово могло прозвучать куда громче. Но и так оно звучит достаточно отрезвляюще для „миллионероманов“, как бы предупреждая, что за ним припрятано кое-что и похлестче в случае „неуразумения“.

Поэтому будет справедливым сказать, что несколькими удачными образами и комическими ситуациями, своим благородным пафосом утверждения здоровых начал народной нравственности „Миллионер“ является прямым продолжателем критико-реалистических традиций „Службогонцев“ и „Големанова“ и, следовательно, входит „в тот огромный фонд комедий, который разросся на основном капитале гоголевского „Ревизора“.[1]

Связь „Миллионера“ с „Ревизором“ явно напрашивается. Ее подмечала критика.[2] На нее обращали внимание зрители.[3] Ее косвенно признавал и сам автор.[4] Причем на эту связь указывали смело, без недомолвок и оглядок, не в пример осторожному, уважительному и лишь слегка укоризненному тону, который обычно применяется при затрагивании такого щекотливого предмета!

И на самом деле. Никто бы не стал это говорить про „Золотые прииски“ и „Големанова“ Ст. Л. Костова или „Госпожу-министершу“ Бр. Нушича, хотя гоголевское влияние на эти комедии во всяком случае не меньше, чем в „Миллионере“.

Дело в том, что писатели находились на разных этапах освоения сатирического наследия Гоголя и поэтому по-разному учились у него.

По мере усложнения идейно-художественных задач и усовершенствования творческого метода Ст. Л. Костов и Бр. Нушич постепенно переходили от механического, очень часто даже не продуманного заимствования приемов, мотивов, образов из сокровищницы драматургии Гоголя[5] к освоению вершин его сатирического мастерства[6]. Влияние Гоголя на этих писателей становилось все более утонченным, интеллектуальным, проникало, так сказать, в их индивидуальность, ассимилировалось. Оно, собственно говоря, переставало быть влиянием в прямом смысле слова и превращалось в творческое общение сатириков.[7]

Другое дело Йовков. Первоклассный мастер художественной прозы, в отношении сатиры он находился на более раннем этапе литературного взаимодействия с Гоголем. Ему, новичку в комедийном жанре, был нужен попросту образец комедии, и он нашел этот образец в „Ревизоре“.

Конечно, Йовков был слишком большим и оригинальным писателем, чтобы сделаться эпигоном Гоголя. На содержание его пьесы „Ревизор“ мало чем повлиял, разве только в гротескном заострении комических

---

[1] Г. Константинов, Нашите учители, София, 1959, стр. 125.

[2] См. Г. Цанев, Гогол и българската литература, Литературен фронт, № 7, София, 14. II. 1952.

[3], [4] См. Сп. Казанджиев, Срещи и разговори с Йордан Йовков, по сб. „Антон Страшимиров, Елин-Пелин и Й. Йовков в спомените на съвременниците си“, София, 1962, стр. 186.

[5] Сомнительное лицо, Пред изгрев слънце.

[6] Г-жа министерша, Д-р, Големанов.

[7] Подробнее см. в моей работе „Гоголь и болгарская реалистическая комедия“.

ситуаций. Проблематика, типаж, атмосфера, реквизит — оставались на сто процентов болгарскими. В них весь Йовков с его наблюдательным взглядом и чувствительной душой, но и с его склонностью иногда к широким повествовательным разливам. Ему понадобилось „каптировать" жизненный материал в стройное произведение сцены, законы которого он только что начал усваивать. Тогда писатель, не задумываясь, обратился к „Ревизору". Оттуда он извлек полными пригоршнями все то, чего так ему не доставало.

Еще первое действие погружает зрителя в очень знакомую обстановку. „В столовой Масларского", напоминающей комнату „дома городничего", за большим, накрытым белой скатертью столом собрались знатные люди города, чтобы заложить основы музыкального общества. Тут ведутся такие малограмотные политические разговоры, что параллель — случайная или не случайная — с первым действием „Ревизора" просто напрашивается. Кокичков, „охотник большой до догадок", глубокомысленно рассуждает: „В Китае дерутся. Просыпаются негодяи. Боже мой, когда эта желтая опасность обрушится на нас... Пятьсот миллионов человек! Поднимутся когда-нибудь, обрушатся на Европу, ничего на ней не останется."

Завязка „Миллионера" приходит несколько позже, но мало в чем отклоняется от знаменитой завязки „Ревизора". Она такая же стремительная в ошеломляющем контрасте экспозиции действия.

Чунчев: Г-да, новость, большая новость!
Кокичков: Что, пожар? Где горит?
Чунчев: Пожара нет. Большая новость, господа!
Фанка и Христинка: Говорите, Чунчев!
Чунчев: Скажу... только пусть останется между нами...

(Из „Миллионера")

Бобчинский: Чрезвычайное происшествие!
Добчинский: Неожиданное известие!
Все: Что, что такое?
Добчинский: непредвиденное дело. Приходим с Петром Ивановичем в гостиницу...

(Из „Ревизора")

Во втором действии „Миллионера" много общего с третьим действием „Ревизора". Здесь перед мнимым миллионером поочередно проходят все действующие лица. Приходится только сожалеть, что автор слишком уж растянул это действие не в пример монолитной собранности гоголевской комедии.

В финале Йовков сделал робкую попытку применить „ревизоровскую" развязку, но остановился на полпути, не воспользовавшись богатыми ресурсами ситуации. Но об этом позже.

Словом, во всех звеньях фабульного развития Йовков довольно стриктно придерживался выбранного комедийного образца. Таков приезд настоящего миллионера в конце пьесы. Таков и выбор самого названия пьесы „Миллионер", слово, произносимое с преклонением и страхом тогдашними обывателями провинциального болгарского города почти на ляпкин-тяпкинский лад. Таков и психологический механизм фабрикации миллионера.

Потому что, если Хлестаков — сфабрикованный ревизор, то д-р Кондов — сфабрикованный миллионер, сфабрикованный героями комедии, которым и наяву и во сне грезились миллионы. Поэтому д-ру Кондову так и повезло, а уж именно он-то не годился в миллионеры. Если бы Масларский, Масларская, Кокичков и Фыргова не расстались со здравым смыслом, они вряд ли бы заподозрили честного и непрактичного доктора в обладании такой крупной денежной суммой. Но если даже по какой-то неведомой воле рока провинциальный лекаришка и мог разбогатеть, им не стоило большого труда проверить, верно ли это или нет. Но разве „слабым сердцам" под силу устоять перед таким соблазнительным психозом?

Так что были все материальные и психологические предпосылки для возникновения на другом месте, в другую эпоху и с другими людьми той же „ревизоровской" истории. И уж если Бобчинский и Добчинский приняли Хлестакова за ревизора на том лишь основании, что тот „престранно себя аттестует... из трактира не едет... ни копейки не хочет платить", то почему аргумент Масларского: „Таковы все миллионеры, Дафинка. Не потому, что не имеют или не хотят заплатить, а просто так — им наплевать на все это. Наберется — сразу заплатят. Привычка миллионерская — ничего не поделаешь," — должен быть менее „убедительным"?

Несомненно Йовков учился у Гоголя мотивировать неожиданные повороты в поведении персонажей в целях художественной типизации. Вспомним, как сообщение о миллионах повернуло на сто восемьдесят градусов репутацию д-ра Кондова. Из человека мрачного, необщительного и вообще несимпатичного он вдруг превратился чуть ли не в ангела. Сигналом тому была магическая реплика „три миллиона", легче всяких объяснений омилостивившая Масларскую. Чем черт не шутит.

Подбор действующих лиц в „Миллионере" частично происходил по гоголевскому принципу: „от каждого сословия по представителю", частично по намеченной Гоголем схеме расстановки ролей. У Йовкова школьное настоятельство соответствует городскому управлению у Гоголя. Городничему Антону Антоновичу Сквознику-Дмухановскому — Масларский, владелец фермой, председатель школьного настоятельства; его жене Анне Адреевне — г-жа Масларская; его дочери Марье Антоновне — Евгения; смотрителю училищ Луке Лукичу Хлопову — Фыргов; Хлестакову — д-р Кондов и пр. Стоит только провинциальной сплетнице открыть рот: „Да, кашляет. Кажется здоровой, красивой, а..." — и зритель как будто слушает Артемия Филипповича Земляника: „Вот здешний почтмейстер совершенно ничего не делает... Судья тоже... И нарочно посмотрите на детей: ни один из них не похож на Добчинского, но все, даже девочка маленькая, как вылитый судья."

Все это наталкивает на вывод, что Йовков серьезнейшим образом занимался гоголевской комедией. Мало сказать, что он ее знал в деталях. При его памяти это неудивительно. Он ею жил, долго, самоотверженно, как живут с родным, любимым человеком. И, конечно, не собственного удовольствия ради он так прилежно усваивал ее художественные особенности, технику и композицию. Ему не терпелось улучшить свое произведение, сделать его более действенным и сценичным. И если в какой-то мере ему это удалось, этим он обязан своему мужающему комедийному дарованию, благодаря урокам, извлеченным из „Ревизора".

С такой точки зрения воздействие Гоголя на Йовкова в „Миллионере“ можно оценить только положительно.

Однако, на том этапе развития своей юмористики Йовков так и не узрел подлинного величия Гоголя-сатирика. Пока ни психологически, ни творчески, ни тем более идейно он не был подготовлен к последовательному применению беспощадной гоголевской сатиры в конкретной художественной практике.[1] Мало того. Незрелое понимание Гоголя, автора „Ревизора“ и „Мертвых душ“ и гениального художника казни только способствовало углублению того неисправимого ущерба, который был нанесен пьесе идеологической шаткостью и нечеткостью художественной мысли новичка-комедиографа. Особенно это заметно в полусентиментальной, полуводевильной концовке, как бы пришитой к комедии розово-белыми нитками филантропического милосердия к „многопотерпевшим“ буржуазным хищникам.

К чести Йовкова надо отметить, что он не заблуждался в отношении допущенного им просчета. Не заблуждался и не оправдывался. Но он не нашел в себе смелости, а, может быть, и достаточно весомых со своей точки зрения мотивов, чтобы его исправить.

И все же совсем немаловажно то, что ему говорил внутренний голос. „Думается, — доверял он своему другу проф. Казанджиеву, — что, хотя бы во избежание укоров в аналогии с „Ревизором“, мне стоило остаться при первой редакции „Миллионера“, той, которая прежде всех других пришла мне в голову: когда извещают о приезде... какого-то миллионера, сделать так, чтобы этот самый миллионер нанес визит Масларскому... Этим визитом нужно было показать гостям, что это он, доктор с тем же именем и фамилией, настоящий владелец денег. Показать также, что он-то и был возможным кандидатом на руку дочери. Так обман бы обнаружился и дело было бы доведено до конца... Но я, — не без грусти вспоминает писатель, — не остался при этой редакции, так как хотел спасти ветеринарного врача, хотел, чтобы его поступок не выглядел до конца обманом. Но к чему было это „спасение“ (кавычки Йовкова)? Одним плутом больше, только и всего. Но мне хотелось спасти мораль и утешить родителей.“[2]

Здесь так и напрашиваются вопросы и о правильности этого спасения, и о целесообразности не менее странного утешения, но нам важнее то, что инстинкт художника не обманул и на этот раз Йовкова. Именно этот первый сюжетный вариант был бы куда более в духе всей пьесы[3] — в духе ее замысла, конфликта, логики характеров. Как выиграла бы от него вся комедия, как громко бы зазвучал ее гражданский пафос! Тогда и писатель проявил бы себя настоящим „художником казни“, творческим

---

[1] Постановка „Миллионера“ в учебном театре ВИТИЗ в 1960 году, пожалуй, чересчур театральная, еще больше убедила нас, что пьеса нуждается в усилении социально-сатирического акцента.

[2] Сп. Казанджиев, Срещи и разговори с Йордан Йовков, по сб. „Антон Страшимиров, Елин Пелин, Й. Йовков и спомените на съвременниците си“, София, 1962, стр. 486.

[3] В этом пункте мы не согласны с Иваном Богдановым, считающим, что „основная слабость „Миллионера“ — сюжет“. Сам по себе сюжет вряд ли может быть слабостью. Но, если Иван Богданов имеет в виду „художественную разработку сюжета, а в нашем случае — его сатирическую заостренность — он, пожалуй, прав.“ (См. Ив. Богданов, Българската комедия, София, 1962, стр. 103.)

адептом и последователем Гоголя. Можно только пожалеть о том, что соображения далеко не литературного характера взяли верх над непогрешимым природным чутьем одаренного писателя.

И все же, не надо ни в коем случае забывать, что „Миллионер“ был только первый и, к несчастью, последний опыт Йовкова в комедийном жанре. В нем пока еще много экспериментального, недоделанного, необдуманного. Но вместе с тем и не мало обнадеживающего в развитии Йовкова к большому Гоголю.

III. „СТАРОПЛАНИНСКИ ЛЕГЕНДИ“ ЙОВКОВА В СВЕТЕ „ВЕЧЕРОВ НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ“ ГОГОЛЯ

В творчестве Йордана Йовкова „Старопланински легенди“ стоят особняком. И не только потому, что ими автор круто поворачивает к исторической теме, дотоле мало его интересовавшей, но еще и потому, что поворот к этому прошлому, те нравственные и эстетические ценности, которые он в нем находит, как бы являются кристаллизацией его жизненных и творческих идеалов, тем найденным „золотым руном“, которое является и последним словом его писательского мастерства.

Не менее исключительное положение занимают „Старопланински легенди“ в момент их появления — в 1927 г. Тогда картину общего литературного процесса определяли течения, имеющие непосредственную связь с современностью. Пролетарская поэзия и беллетристика уверенно шли по пути, указанному Горьким и Маяковским. Критический реализм в болгарской литературе укрепил свои позиции. В это время процветает дарование крупнейшего болгарского комедиографа Ст. Л. Костова.[1] Да и самого Йовкова все больше и больше тянет к критическому изображению капиталистической действительности.

Мало общего имеют легенды с исторической беллетристикой 30-х и 40-х годов, как с ее прогрессивным, так и с ее консервативным направлением. Произведения Ст. Загорчинова, Людмила Стоянова и Орлина Василева („Ден последен“, „Мехмед Синап“ и „Гайдук не кормит мать“) были очень недвусмысленно обращены к современности. Ими прогрессивные писатели Болгарии в условиях надвигающегося фашизма боролись за справедливость и демократию. С другой стороны, очень уж восхваляли родолюбивое чорбаджийство романы Константина Петканова; уж как-то очень инертны они к „злобе дня“, но далеко не нейтральны политически.

В отличие от этих произведений „Старопланински легенди“ полностью дезинтересированы к современному моменту и даже некоторыми своими сторонами вызывающе аполитичны.

Здесь исторический фон лишь условно маркирован. Судя по обстановке, трудно сказать, когда происходило действие. А характеры — то ли гайдуки, то ли кырджалии, то ли гуляки, то ли попросту разбойники, а то и все вместе иногда.

---

[1] Знаменательно, что хронологически йовковские легенды расположены между двумя бойко-сатирическими комедиями Ст. Л. Костова: „Золотые прииски“ (1925) и „Големанов“ (1925).

Странновато выглядели и женские фигуры. В одном ряду — чистые, непорочные и святые, как их воспевала народная песня, а в другом — злые и коварные — руководимые „нечистой силой“, морально неприемлемые и для народного певца и для писателя — знатока народной жизни.

А позиция самого автора? В разгаре рукопашной схватки между прогрессивными и реакционными силами в Болгарии он затеял романтическую прогулку в прошлое, как бы бросая вызов большим вопросам дня.

Более того. Из этого прошлого он извлекал не то, что тем или иным образом было связано с современностью, а, как будто наоборот, то, что от нее наиболее оторвано. Видимое удовлетворение, с которым это делалось, не оставляет сомнений, что у Йовкова имеются специальные причины обижаться на свою современность.

Он ее не любил. Незачем было любить ее, обрекавшую художника на изнурительный чиновничий труд, не считаясь ни с его талантом, ни с интересами общества.

И в ответ — „Старопланински легенди“, этот давно задуманный уход в прошлое, в мир вольных человеческих страстей.

Вместе с собой писатель уводит и читателя в ту полуреальную, полуимагинерную эпоху, в которой действуют добрые и злые силы в оголенном виде, не усложненные цивилизацией, не лакированные светским обществом и поэтому более близкие к исконной природе человека.

Ибо как бы не были злы, коварны и вероломны отрицательные герои легенд: Драгота, Василчо, Женда и др. — они все же благороднее и доблестнее капиталистических хищников, одевших маску благопристойности. В них все наружу. Имея по выражению Ларошфуко „великую доблесть не притворяться“, они всегда таковы, какими их выдает дурная природа, — откровенно злы, откровенно ревнивы.

А что касается героев, дорогих сердцу автора, то, по его мнению, в старину их куда больше, чем теперь. А качественно они превосходят нынешних хотя бы тем, что незачем им кичиться добродетелями и красотой, вроде салонных обитателей. Они и так понравятся.

И автор проникается той идеализацией прошлого, которая, окрашиваясь минувшими воспоминаниями, прибавляет к ним горький запах чего-то печального и невозвратимого. Вслед за дедом Выло он готов воскликнуть: „Где то время?... Где оно, тогдашнее?...“

Коротка, как говорят, память. Можно подумать, что в то время не свирепствовала самая неистовая феодальная эксплуатация, труженики-крестьяне не терпели произвола турок, болгарское население не тонуло в темноте и невежественности, а масса людей не умирала с голоду и от всяких эпидемических болезней. Об этом, конечно, автором многое сказано, особенно „В най-вярната стража“, „Индже“ и „Кошута“, но далеко не с нужным для исторического эпоса акцентом.

Таким образом в „Старопланински легенди“ историческая правда часто ущемлялась романтикой. Картина прошлого получилась несколько идиллической. Во всяком случае это не та Болгария, измученная внутренними и внешними недугами, которую мы знаем из изучаемой истории.

Ибо если задать себе вопрос, что больше всего вносит диссонанс в „Старопланински легенди“ — классовое неравенство, бесчинства турок, можно ответить — нет, только несчастная любовь.

Писатель, как это было отмечено критикой, и раньше проявлял пристрастие к гиперболизации роли любви, но здесь он полностью подчинил ей все личные и гражданские деяния, все пороки и добродетели. Это ли не преувеличение?

Вообще в „Старопланински легенди“ больше, чем где-либо, романтически заостряется противопоставление извечных для йовковской этики и эстетики категорий: добра и зла, красоты и безобразия, правды и несправедливости.

Более того. Автор нисколько не пытается мотивировать победу первых над вторыми. Для него это само собой разумеется — иначе быть не может. Даже в „Индже“, новелле более реалистичного типа, перелом зверя-разбойника в человека благородного и альтруистичного объясняется скорее романтической предпосылкой из лермонтовского „Демона“: „и зло наскучило ему“, чем теми реальными доводами — угрызениями совести, любовью к Пауне, страхом перед возмездием, — которых Йовков по своей доброте и великодушию не хочет лишить даже дикаря.[1]

Совсем иначе ставили подобные вопросы поздние европейские реалисты: Мериме („Les âmes du purgatoire“), Флобер („Edution sentimentale“), Гончаров („Обыкновенная история“), Толстой („Воскресение“), а даже и Достоевский в „Преступлении и наказании“. Для них душевный перелом, все равно к худшему или лучшему, был прежде всего логической закономерностью накапливания изменений в личности сообразно с новыми условиями жизни. В том, „почему нельзя жить по-старому“ и „почему надо по-новому жить“, они старались убедить читателя, в котором одинаково уважали и чувство, и разум, вполне реальными доказательствами, помимо „нравственного императива“, также не принимавшегося на веру. Ни Флобер, ни Толстой не довольствовались бы сильно драматическими, но слабо мотивированными концовками „Кошута“, „През чумавото“ и в какой-то мере „Шибил“. Они нашли бы в них изрядную долю театральности.

Конечно, это сказано не в упрек Йовкову. Писал он по-своему, не по Флоберу и не по Толстому, но достаточно хорошо. А еще не известно, что бы вышло, следуй он чужим образцам и советам. Не потеряли ли бы легенды своего неповторимого облика, своей поэзии, запечатлевшей болгарскую старину на всю жизнь в нашей эмоциональной памяти? Не потеряли ли бы того, чем они собственно нам и дороги?

Уже одна такая постановка вопроса заставляет нас проникнуться уважением к методу, которым созданы легенды.

И что, если этот метод романтический? Наверное, именно такой метод позволял писателю развязать руки от эстетической опеки буржуазного общества, не насилуя педантическими требованиями его творческой природы и оставляя его лицом к лицу с подлинной красотой человека. Наверное, такой метод позволял писателю, далекому от пролетариата и марксизма, ваять образы, духом противоположные буржуазному человеку, кичащемуся своим „реализмом“. Наконец, наверное, к такому

[1] Нескромно апологетический и не очень изысканный роман Константина Петканова „Индже войвода“ вопреки некоторым правдивым зарисовкам из болгарского быта XVIII века служит скорее прославлению чорбаджийской династии Вылко, чем воссозданию народного героя. В трактовке последнего Петканов просто-напросто дублирует Йовкова, вплоть до отдельных сцен и выражений.

методу лучше подходил и собранный из не проверенных источников жизненный материал, не отличавшийся строгой достоверностью. Как-никак, не стоило „выпускать синицу из рук“ ради неясных выгод маститого эпоса, дотоле не испытанного в творческой практике.

А в период написания легенд Йовков больше, чем когда-либо, сознавал, что широкое историческое полотно не довольствовалось бы былинами и сказаниями, а потребовало бы длительных и скрупулезных научных изысканий, к которым он ни склонности, ни охоты не имел.

Другое дело долго и терпеливо вынашиваемые образы старого Балкана. Там и воспоминания пойдут в ход, и личные впечатления, да еще и помощь чужих лиц, ревностных собирателей фольклора.

Вот тогда можно развернуться по-богатырски, дать простор лучшим чертам своего дарования, да стушевать слабейшие. Неизбежная при этом романтическая деформация жизненного материала окупилась бы качеством „готовой продукции“.

К этому автор убежденно шел.

Прежде всего, он мог взять героя из любого класса общества, но обязательно с некоторым нюансом исключительности, жертвенных, страстных и глубоко переживающих натур. Оснащал их строжайшей этической характеристикой: добр, зол! И эстетической: красив, безобразен. Поселял их в обстановке, близкой к природной, чтобы общество их не стесняло. Потом около них развивались интриги и слегка авантюристические сюжетные ходы. Над ними расстилалась дымка фантастики, на грани реального и невозможного.

Это чистейшей пробы романтизм. Но романтизм, который принимает в расчет более трезвую читательскую психологию, романтизм без крайностей обманного вымысла, при котором исключительность героев и событий не шокирует байроновскими и лермонтовскими демонами. Ведь это 1927 год, эпоха господствующего реализма, с завоеваниями которого нельзя не считаться. Это уже не тот наивно доверчивый и мало взыскательный читатель, который бы мог восторгаться простодушной патриотической романтикой Друмева или Блыскова. Это и не тот писатель-возрожденец, который бы мог зажигать душу одним восторженным словом.

Поэтому компромисс с установившимися литературными вкусами, со здравым разумом и сметливым чутьем болгарского читателя был не только желателен, но и необходим. К счастью, писатель шел к нему не по принуждению, а по внутреннему побуждению: в его творческом профиле счастливо уживались реалистические и романтические элементы.

Как-то потом, совсем незаметно, герои легенд, первоначально окутанные дымкой необыкновенности, в потоке повествования почти не отклоняются от логики действия вполне земных людей, которые любят и страдают, рождаются и умирают, как все другие люди на земле. Их речи — полное отрицание высокого слога, на котором изъясняются обычно романтические персонажи. Они одеваются нарядно, может быть, несколько пышновато, но это такая же крестьянская одежда Жеравны, которую и сегодня можно увидеть в этнографическом музее.

И авторская речь не имеет ничего общего с напыщенным и разукрашенным стилем романтиков, перегруженным всякими инверсиями, метафорами, символами... Йовков рассказывает спокойно и плавно,

как старые умелые рассказчики народных сказок, которых он признавал своими учителями. Его язык точен, предметен, но не за счет яркости и сочности. Благородная речь Йовкова издалека напоминает Проспера Мериме.

И йовковская фантастика не имеет ничего общего ни с диаболичностью немецких романтиков, ни с иррациональностью польских и скандинавских. В ней всегда подсказана реалистическая разгадка („Кошута"). Там нет ничего необъяснимого и мистического, ничего, как говорят, „не от мира сего". Это поэтический цветок народного воображения, неотъемлемая часть духовной жизни народа, насущный воздух для героического.

И композиция легенд — незамысловатая, охватывающая естественную последовательность событий — чужда натянутому и претенциозному сюжетостроению романтиков, в котором сенсационности отводится первостепенная роль. Легенды покоряют прежде всего своим поэтическим содержанием, изложенным с максимальной экономией художественных средств, предельно сжатым и плотным.

Таким образом произведение, „зачатое" романтическим толчком индивидуалистической реакции на буржуазный строй и образ жизни, произведение, всем своим существом дышащее романтикой и мечтой о лучших человеческих отношениях, в дальнейшем ассимилировало реалистические черты, пускало корни в землю, проникаясь народным здравым смыслом и миропониманием.

Но, что является поистине удивительным, романтизм и реализм так ужились в нем под одним кровом, что образовали между собой единое целое. Это уникальное эстетическое достоинство „Старопланински легенди" делает честь нашей национальной литературе.

IV. ДОРОГИ СХОДЯТСЯ И РАСХОДЯТСЯ

„Каждое чудо не без прецедента."

В 1831 году литературный Санкт-Петербург был приятно обрадован появлением маленького сборничка рассказов пасечника Панько „Вечера на хуторе близ Диканьки". И скромнейший псевдоним двадцатидвухлетнего автора и само произведение, полное свежести, новизны и молодого задора, по-настоящему восхитили публику.

Но среди всеобщего гула похвал и одобрений изредка были слышны и слегка раздражительные нотки укора, которые впоследствии несколько усилились, не достигая, однако, резкости альтернативных критических оценок.

Это были „экстремисты" воинствующего романтизма, вроде Полевого, осудившие Рудого Панько за „бедность воображения", за отсутствие смелости в разработке фольклорного материала и, главное, за неумение покорять читателя впечатляющими образами.

Это был и Пушкин, старший друг и учитель Гоголя, с такой искренней и задушевной радостью встретивший появление юного таланта; но при втором издании „Вечеров" наряду с их неоспоримыми достоинствами он отметил „бессвязность и неправдоподобие некоторых... рассказов".

Если бы было больше пороха в этих высказываниях, то Гоголь действительно бы стоял „меж двух огней": романтики не совсем принимали

его за своего; реалисты, уже имевшие за собой сатирические произведения Гоголя „миргородского“ цикла, — за своего.

Но порох быстро иссяк. Другие, более важные проблемы стали занимать русскую общественную и литературную мысль. Своей „Шинелью“, „Ревизором“ и „Мертвыми душами“ Гоголь предоставил ей куда больше „пищи“, чем не столь уж опасными „вечерами“.

И тем не менее, не вызывая полемической горячки, „Вечера“ долго еще оставались загадкой. В пользу своих взглядов ее толковали поборники народности в литературе. Но тут же ею начали спекулировать русские декаденты — поэты и мыслители, которые пытались защитить авторитетом Гоголя свое упадочное творчество, направленное против самых устоев реализма. Брались за ее разрешение ученые-объективисты — Пыпин, Овсянико-Куликовский и др., но дальше „изумления“ причудливостью гоголевского детища так и не пошли.

Только литературоведам-марксистам удалось найти ключ к загадке, хотя и для них „Вечера“ — твердый орешок.

Правда, разобраться во всех деталях переплетения стилей, жанровой формы, иносказательности и эстетических оттенков дело будущего, но в результате планомерных исследований и теперь кое-что установлено.

Можно считать доказанным, что „Вечера на хуторе близ Диканьки“ произведение романтизма, внутренне перестроенного так, что „он уже предвидит реализм“.

Раскрыто, какими сторонами „Вечера“ примыкают к традиции и какими к новому русскому искусству середины прошлого века. Найдено их место в системе гоголевского творчества и в процессе развития русской литературы. Объяснены социальные факторы, определившие их специфику.

А что касается еще не установленного и не найденного..., что ж, будем помнить предостережение Лабрюйера: „бойтесь кажущейся простоты, она куда хитрее“ — и продвигаться дальше в выяснении.

Может быть, наиболее „запущены“ вопросы о связях „Вечеров“ с зарубежными литературами ввиду плохого наследия русских буржуазных ученых в этой области.

Чем объяснить, например, эту достойную удивления близость „Вечеров“ с легендами И. Йовкова? Близость не в деталях и случайностях, а как раз в том самом характерном и оригинальном, что составляет специфику обоих произведений. Ибо не подлежит сомнению их органическое родство по методу, фактуре и целому ряду идейно-художественных особенностей, несмотря на различия,[1] обусловленные литературно-историческими факторами.

Чем объяснить активно выраженную в них оппозиционность всему, касающемуся в той или иной степени гоголевской или йовковской совре-

---

[1] Если „Вечера на хуторе близ Диканьки“ появились в условиях не сложившегося реалистического метода, утверждению которого они многим и способствовали, то „Старопланински легенди“ появились в окружении утвердившегося и победившего реализма, в отношении которого они являются некоторыми анахронизмом. Если „Вечера“ блестящий дебют еще непризнанного таланта, то легенды — творение сложившегося многоопытного писателя. Гоголь больше сказочник, бытописатель и юморист, у Йовкова подчеркнутая склонность к героическому и т. д.

менности, и этот стремительный уход в деревню, все еще сохранившую цельность человека и естественность быта?

Чем, если не могучим внутренним импульсом, ставшим затем осознанной потребностью дать отпор новым буржуазным формам жизни? Потому что эти последние противны природе человека, противны его честному мышлению и совести, противны, в конце концов, тому нравственному идеалу, который четко выкристаллизовался на определенном этапе мировоззрения писателей и их положения в обществе.

Таким образом „Вечера на хуторе близ Диканьки“ и „Старопланински легенди“ написаны под знаком антибуржуазности. Имеющие главным предметом изображения жизнь и характер народа, они утверждали эту жизнь в ее здоровых, разумных началах и благородных стремлениях к справедливым человеческим отношениям.

Гоголь и Йовков карали „страшной местью“ всех, кто изменял лучшим чертам народного характера, изменял народным идеалам. Оба писателя считали гибельным отрыв личности от народа. В полном единодушии они указывали на денежную собственность как на причину вырождения человека. Счастье, построенное на ней, не только непрочно, но и преступно.

Нравственным выродкам, порочащим народную жизнь, и паразитическому классу городских обывателей писатели противопоставляют образы вольнолюбивых, благородных и отважных украинских казаков и болгарских юнаков.

„Вечера на хуторе близ Диканьки“ и „Старопланински легенди“ как-то подспудно носят мечту своих создателей видеть народ не угнетенным и покоренным, а вольным и свободным. Оба произведения до культа возвеличивают внутреннюю и внешнюю красоту человека. Они дышат оптимизмом и жизнерадостностью, несмотря на все горе и беды, которые выпали на долю их героев.

Однако следует заметить, что народность Гоголя и Йовкова заключалась не только в том, что Гоголь и Йовков, еще с молодых лет кочарованные народным творчеством,[1] создавали свои новеллы на фольклорном материале. И не только в том, что они ревностно берегли народный язык, нравы и обычаи. Это еще внешняя сторона дела.

Гораздо важнее то, что они чувствовали себя неотделимыми от народного коллектива, от его жизни, от его поэтического сознания. К обоим авторам в полной мере применима характеристика Герцена: „они принадлежали народу“ по своим вкусам и по складу своего ума“. В „Вечерах на хуторе близ Диканьки“ и в „Старопланински легенди“ Гоголь и Йовков как бы выступают соавторами народных певцов и рассказчиков, лишь доразвивающих образы, мотивы и сюжеты, созданные самим народом.[2]

---

[1] См. П. Д. Ухов, Н. В. Гоголь — собиратель дум и украинских исторических песен. Изв. АН СССР. Отд. л-ры и языка. Т. VII, М., 1959; Срв. Д. Константинов, Жеравна — в миналото и днешно време, 1948.

[2] См. О. А. Державина, Мотивы народного творчества в украинских повестях и рассказах Н. В. Гоголя. Уч. зап. Моск. пед. и-та им. Потемкина, т. XXXIV, вып. 2, М., 1956.

Отсюда и эта множественность рассказчиков, замечанная Г. А. Гуковским. Бесспорно, она более ощутима в „Вечерах на хуторе...“, но и „Старопланински легенди“ явно не чужда.[1]

Отсюда и общий взгляд авторов на фантастику, как на проявление народного поэтического сознания. „У них черти, ведьмы и колдуны... такие же конкретные, материальные и даже обыденные существа, как и люди, как обыкновенные городские обыватели...“[2] Здесь в полной мере сказалось и у Йовкова, и у Гоголя стихийное материалистическое мироощущение, свойственное человеку из народа, которое Маркс ставил в пример „рефлектирующим“ интеллигентам. Этнографическая верность гоголевской и йовковской демонологии — красноречивое тому подтверждение.

„Вечера на хуторе близ Диканьки“ и „Старопланински легенди“ — произведения однородной художественной природы. Созданные писателями независимо друг от друга, но в ответ на одни и те же общественные и литературные запросы, они являют картину сложного переплетения романтизма и реализма на пути к освоению эстетического идеала.

Поэтому их сходство — лишнее доказательство неисчерпаемых возможностей литературы преломлять жизнь под разными углами зрения и в то же время вырабатывать устойчивые средства для ее воспроизведения при аналогичных условиях. Это доказательство силы и прочности народной жизни, ее идеалов и морали. Наконец, это доказательство неприемлимости буржуазной психологии и образа жизни для подлинного гуманизма.

Так что незачем „лезть“ за другими объяснениями указанных совпадений. Вполне достаточно тех, которыми располагаем. Но поскольку есть данные хотя бы о „небезразличии“ Йовкова к творчеству Гоголя, то вопрос о том, испытал ли на себе болгарский писатель влияние русского, будет все же правомерным.

На самом деле, есть некоторые обстоятельства, которые как бы указывают на такое влияние: композиционно легенды оформлены на принципе „Вечеров“, кое-где встречаются мотивы, близкие по духу и смыслу то ли „Страшной мести“, то ли повести „Вий“. Не безынтересно отметить, что свой следующия сборник, изданный на год позже (1928), Йовков назвал „Вечери в Антимовския хан“, как бы прямо заимствуя наименование у Гоголя. Конкретное сопоставление текстов также могло бы дать некоторые результаты в этом направлении.

Но, во-первых, доводы о наличии влияния не так уж весомы, а во-вторых, даже если и существовало влияние Гоголя на Йовкова, оно не имело решающего характера. И без Гоголя „Старопланински легенди“ могли бы родиться и наверное родились бы такими. А назвать влиянием тот толчок, который бы мог дать авторитет Гоголя болгарскому писателю для осуществления задуманного, вряд ли уместно.

Уж если на это пошло, куда возможнее влияние ранних рассказов Максима Горького, на чем болгарское литературоведение несколько раз останавливалось.

---

[1] Даже на самый поверхностный взгляд видно, что рассказчик „Шибил“, „През чумавото“, с одной стороны, „Индже“ и „Най-вярната стража“ — с другой, и „На Игликина поляна“ и „Овчарова жалба“ — с третьей — не одно и то же лицо.

[2] Г. А. Гуковский, Реализм Гоголя, М.—Л., 1959, стр. 54.

Более того. За несколько робкими словами Йовкова в уже известном интервью с Димо Миневым,[1] которыми чувствительный к чужим отзывам писатель хотел отгородиться от обвинений в эпигонстве, сквозит невольное признание в том, что воздействие на него ранних горьковских рассказов было поистине неотразимым. В этом смысле есть и другие признания Йовкова.

И на самом деле. Не прошли ли „Старопланински легенди" через романтическую закваску раннего Горького, не проникнуты ли они демократизмом нового типа? Как-никак, они—литературный феномен двадцатого века и не могли не быть опалены пламенем демократических и социалистических революций, еще в самом начале почуянных автором „Буревестника". По сравнению с их прадедами на Украине, верноподанных и добрых христиан, героям „Старопланински легенди" свойственна в некотором роде социальная непримиримость и бунтарство. А на женщинах наш мятежный век еще больше сказался. О той самостоятельности, с которой они решают свою судьбу, гоголевские Оксаны, Пидорки и Катерины не могли даже помышлять.[2]

И все же горьковское влияние, благотворное и полезное, не поколебало, а укрепило прочное положение в болгарской беллетристической классике „Старопланински легенди", автор которых был вдохновлен героическим прошлым болгарского народа и которые были порождены самородным талантом.

V. „ЖНЕЦ" ЙОРДАНА ЙОВКОВА — УЗЕЛ НЕПРИМИРИМЫХ ПРОТИВОРЕЧИЙ

„Жнец" — одно из наиболее сложных, чтобы не сказать самое сложное произведение Йовкова. В нем писатель, уже доказавший свои недюжинные способности художника изобразителя, взялся за задачи идейно-философского плана. На конкретном жизненном материале он хотел выяснить вопросы, над которыми долго и напряженно размышлял и от решения которых зависела вся его дальнейшая эстетическая программа и направление гражданской деятельности.

Сюда входили вопросы самых разных категорий: и политические, и эстетические, и моральные. Но они были так взаимосвязаны, так спаяны между собой, что требовали одного общего решения. Гордиев узел должен быть рассечен одним ударом, одним взмахом кисти!

Может быть, автор рановато решился на это. Может быть, стоило повременить, пока у него наберется больше конкретных наблюдений, пока оформятся более определенные философские взгляды. А может быть, стоило подождать результатов только что начавшихся социальных процессов в болгарской деревне.

И тогда при всей своей содержательности „Жнец" не остался бы самым несовершенным произведением Йовкова. Ибо даже неискушенному

---

[1] См. Д. Минев, Йордан Йовков — документи и свидетелства за творчеството му, София, 1947, стр. 125.

[2] См. Ст. Каракостов, Максим Горки и българската литература, София, 1947, стр. 83.

человеку видно, что в редакции 1920 года автор далеко не овладел многоплановостью задуманного произведения, не наладил согласованности между его фабульными линиями и часто терялся если не в лишних, то, во всяком случае, в художественно необработанных картинах.

Что касается сложности и противоречивости „Жнеца", то вряд ли могло быть иначе. Это сложность — не выдумка автора и не результат тех или иных особенностей творческой личности, а отражение социальной действительности в поворотный момент.

Именно тогда болгарская деревня решительно выходила из статуса патриархальной усадьбы и приобщалась к новым формам капиталистического владения землей. При этом ломался весь образ жизни, ломалась вся психика человека, главным образом потому, что „добрая" христианская нравственность теряла всякий практический смысл оплота и спутника, в то время как устанавливающаяся буржуазная нравственность, брутальная и жестокая, была ему прямо-таки враждебна.

В этой атмосфере разобщенности и всеобщего неверия люди сбивались с дороги.

Куда идти? На что опереться?

Земля — похищена кулаками. Труд — мало производительный. Религия уже не приносит утешения. Искусство — иконописное, далекое от жизни. Политика — арена борьбы партий, от которых народу ни тепло, ни холодно.

Уходила в прошлое старая жизнь. Медленно умирали и ее нравственные устои, которые верой и правдой поддерживали людей в их повседневной борьбе за хлеб, в их быту и взаимоотношениях.

А как же быть? — спрашивали себя крестьяне, интеллигенция, духовенство, всякий мало-мальски мыслящий человек в городе и в деревне. Помимо пассивного примирения с существующим (поп Стефан), ответы находились, но явно неудоволетворительные.

Молодой энергичный поп „крестом и хоругвью" содействует основанию земледельческого общества. Как будто — ничего. Учитель, по всей видимости какой-то левый социалист, занимается просветительством. Тоже ничего. Деревенский староста по горло окунулся в дела общины. Еще лучше. Но все дело в том, что это не настоящая работа, а какой-то временный и ненадежный суррогат ее. Ибо каждый из них чувствует, что находится не в своей колее, что делает не то, что нужно.

Большому вопросу о настоящей работе и о смысле жизни не найдено решение.

В обстановке всеобщего кризиса возникают сплошные трагедии.

И снова и снова: как же быть?

Трезвому народному сыну Йовкову было ясно, что ответов не следовало бы искать ни в официозной религии, ни в писаниях буржуазных политических деятелей, ни в публицистических выступлениях мелкобуржуазных ренегатов социалистического движения — „широканцев". Все это — лицемерие и ложь.

Поэтому еще в начале своей работы над повестью писатель пришел к единственно правильному выводу, что „только после серьезного ознакомления с обстановкой и лицами, с эпизодами и событиями можно взяться за перо. В противном случае безвкусные и тенденциозные писания не окажут благотворного воздействия на читателя, а вызовут только не-

доумение и смех"[1]. Поэтому он остерегался надуманной трактовки жизненного материала.

Более того, он не отваживался также на окончательные, обязывающие решения. У него только преамбулы таких решений, в которых внимательно взвешиваются все аргументы „за" и „против" — пусть даже с риском впасть в нерешительность, нежели в претенциозность.

Первая преамбула — возврат к исконной дедовской религии, якобы исходящей от сердца и не запятнанной поповщиной, — сталкивается с открытым признанием, что она носитель суеверия, а суеверие — ложь.

Вторая — труд. Да, но следует отличать труд, так сказать, добродетельный, труд на благо людей, от труда „грешного", направленного на личное обогащение и, по-своему, источник пороков.

Третья — искусство. Но и здесь не так просто. Ведь есть искусство полезное, т. е. озаренное идеалом, а есть искусство вредное — разукрашивание житейской пошлости.

В таких антиномиях металась и путалась нестабильная мысль писателя, пока не „уравновесилась" его стремлением лично исправить помешанный мир. И в то время как Йовков-художник тянулся изо всех сил к жизни, к земле, к честному видению мира, новоиспеченный моралист уже подготовлял христианскую теорию „братства и умиротворения" на помощь пострадавшим в разгаре классовых коллизий.

Между художником и мыслителем завязалась душеиспепеляющая борьба. Она могла бы закончиться победой художника, если бы не это мучительное опасение как-нибудь не навредить нравственной проповеди; равно как победой моралиста — если бы не этот неистребимый инстинкт врожденного художественного таланта. Вот почему она закончилась взаимным компромиссом: каждый свой шаг художник сочетал с требованиями моралиста, а моралист старался быть художественно убедительным.

Нетрудно заметить, что этический идеал Йовкова — какая-то средняя взаимодействия религиозной морали и писательского гуманизма. Высший законодатель нравственности для него—не апостолы Христа, а Грозданов-отец, дед Добри, в котором по воле автора примиряются то и другое. О нем сказано: „Старик был искренен и честен душой, ясно и честно смотрел на все. Для него вера не была чем-то приобретенным и заученным, не была только обрядом и книжными предписаниями. Не заключалась она также ни в частом посещении церкви, ни в постах, ни в угощениях, ни в поминовениях. Этих вещей он не считал лишними, но предоставлял их женщинам и священникам. *Его вера была неразлучной спутницей в его труде.*" (К. н.)

Конечно, в отношении официозного православия подобная точка зрения даже кощунственна. Звучит она „по-богомилски". Как же так: вера не абсолют, не приказ свыше, а просто-напросто „помощник", да и то не в делах господних, а в черном труде. (Ведь известно, что господь-бог не так уж любил трудиться.)

Но мало того. Вера такого типа воздвигается Йовковым в этический закон, истинность которого доказывается обязательным наказанием при его несоблюдении.

---

[1] Из воспоминаний Г. С. Пашева — Димо Минев. Йордан Йовков — документи и свидетелства за живота му, София, 1947, стр. 137.

В чем собственно трагедия Гроздана и Вылчана? В чем грех деда Недко? А в том, что они во имя своекорыстных интересов пошли против человечности, т. е. против настоящего бога и созданного им этического института, гарантирующего тому, кто соблюдает его предписания, утешительное сознание исполненного долга, и подвергающего того, кто от него самовольно отлучился, мукам угрызения совести. Одним словом, не бог, а божеское в человеке наказывает.

Как мы видим, большая есть разница между ортодоксальным предписанием, мстительно-жестоким и лицемерно-подкупным, и йовковским деизмом. И хотя он все равно скатится в „идеалистическую чушь", по выражению Ленина, но было бы несправедливо не учесть те коррективы, которые внесла в него трудовая практика болгарского крестьянина.

Не случайно усилия духовных лиц уклонить Йовкова в сторону клерикализма не имели успеха. Писатель „упорно следовал своей дорогой и во втором издании повести ничем не изменил заранее созданную основу..."[1]

Беда, однако, наступила позже. Лишенный подлинного материалистического мировоззрения, лишенный компаса в сложной классовой обстановке, писатель так уверовал во „всепобеждающий характер" своей рационализированной религии, что стал пытаться только по ее предписаниям разрешать конфликты сугубо социально-экономического характера. Похоже на то, как в старину лечили болезни молитвами и заклинаниями. Там, где требовалось чутье к классовой расстановке сил и классовой борьбе, там, где бы понадобилось даже научное предвидение будущего болгарской деревни, там, где был крайне нужен трезвый подход автора, Йовков предлагал свои этические рецепты, которые в лучшем случае могли скорее растрогать милостивую душу читателя, нежели разрешить жгучие проблемы дня.

Подобная идеалистическая презумпция противопоказана художественности. Изнутри подтачивая художественную ткань произведения, она ислючала максимальное использование йовковского реалистического дарования в раскрытии правды жизни и не так уж редко отводила ему скромную роль посредника между простодушием читателя и априорными авторскими тенденциями.

Неужели ради того, чтобы продемонстрировать действенность христианского альтруизма, стоило соединять в одни объятия „Иуду и Христа" — Вылчана и Гроздана?

Кто мог ожидать, что из Гроздана, образа великолепно задуманного и до определенного момента безукоризненно осуществленного, выйдет какое-то подобие ангела божьего. Верно, что правда-то правда: Йовков остерегался упрощать его сложный духовный переворот и потратил немало сил, чтобы найти для него жизненно-убедительные мотивы, но все же он „перепрыгнул" через важные вехи его психологической биографии, которые ничем не возместишь.

Как мог автор, так явно чуждавшийся поповщины, сделать такую большую ставку на чудодейственную картину, не давая себе отчет в том, что до самой низкопробной религиозной пропаганды не так уж далеко!

Как мог этот великолепный знаток деревни, многое повидавший на своем веку, и впрямь уверовать, что буржуазно-реформаторские течения

---

[1] См. Воспоминания Г. Ст. Пашева. Д. Минев, сб. „Йордан Йовков — документи и свидетелства за живота и творчеството му", София, 1947, стр. 170. Признание тем и красноречиво, что исходит от профессора по богословию.

способны обеспечить просперитет крестьянскому люду в земледельческой общине с кулаком-благодетелем во главе?

Под конец моралист как будто брал верх над художником. Последний терял чувство объективности и меры. Особенно это заметно в последних трех десятках страниц повести, изобильствующих бледноватыми картинами, надоедливыми словами и стилистическими трафаретами.

Но, к счастью, в конечном счете последнее слово осталось за художником. Те идейные поражения, о которых шла речь, распространились только по верхнему слою, а ядро большей части „Жнеца" ими мало затронуто. Оно показывает, на что способен могучий реалистический талант Йовкова, несмотря на все субъективные барьеры, стоящие на его пути.

Поэтому „Жнец" и поныне остается правдивым документом о состоянии болгарской деревни после первой мировой войны. В этом произведении ярко запечатлены происшедшие там глубокие социальные изменения: обнищание крестьянских масс, рост армии наемных рабочих, пролетаризация интеллигенции, проникновение денежного капитала, капиталистическая машинизация сельского хозяйства, судопроизводство, защищающее интересы класса имущих, — словом все, что вглубь и вширь характеризовало ускоренное развитие капитализма в Болгарии.

Более того. В повести были верно схвачены хищнические черты буржуазного строя еще при первых его самостоятельных проявлениях. Писателя не заманил ложный блеск цивилизации. Чуждый активной политике, он, однако, заклеймил ее позором и проклятием, став на защиту простого народа.

Достойнство „Жнеца" и в том, что здесь налицо ряд мастерски вылепленных характеров, великолепных картин природы, сельского труда и быта, не имеющих себе равных в болгарской литературе.

Небезынтересны и немаловажны поиски писателя в искусстве психологического анализа в области более крупных повествовательных жанров. Ведь Йовков был „натренирован" почти исключительно в „короткометражных снимках" из душевного мира героев с единой линией внутреннего развития. Там, в более или менее коротких рассказах, один-два характерных эпизода, меткий психологический штрих и выразительное авторское замечание были достоточны для того, чтобы герой выглядел убедительно и не вызывал возражений у читателя даже своими странностями, хорошо мотивированными.

А тут ему предстояло развязывать сложные узлы личных и общественных взаимоотношений, разбираться в изменяющейся человеческой психике, да и то не без претензии на что-то большее... Поэтому надо было думать о других методах сердцеведения, более проникновенных, гибких и емких. Такие методы в совершенстве выработала русская классика второй половины XIX века, и Йовков обратился за советом к ее всепризнанному и непревзойденному мастеру Л. Н. Толстому.

В „Жнеце" многое из толстовской аппаратуры: этот монолог, доведенный до предела откровенности, ракурсы, выворачивающие душу наизнанку, эти подробные, „всезнающие" и „всепонимающие" психологические комментарии.

Правда, попытки были не всегда удачными, да и позднее Йовков их не возобновил, но тем не менее они составляют ценный вклад

в развитие болгарской литературы, несколько бедноватой с этой стороны.

Как мы увидим в дальнейшем, писатель ратовал за искусство народное, действенное, освобожденное от гнета буржуазного меркантилизма, искусство, помогающее человеку в его труде и жизни.

Во всем этом прогрессивное значение повести, и автор имел право высказать свою законную гордость достигнутым.[1]

Но в то же время были и все условия, чтобы сквозь брешь морализаторства проникли чуждые духу болгарина идеалистические теория и верования.

Так и случилось.

VI. „ПОРТРЕТ" — ЗЕРКАЛО ПРОГРЕССИВНОГО И РЕАКЦИОННОГО ГОГОЛЯ

По мнению одних „Портрет" самое гениальное, а по мнению других — самое спорное произведение Гоголя.

Дружинин, Ап. Григорьев, Мережковский, Андрей Белый — каждый на свой лад восхваляли „великую неразгаданную мистику" и „сверхъестественные" прозрения его автора.

Белинский был явно неудоволетворен „Портретом". Первой редакцией больше, второй — меньше, но ему явно не нравилось то новое, что Гоголь — моралист и мыслитель внес в свое творчество. „А мысль повести была бы прекрасна, — подытоживал великий критик целый ряд отзывов на „Портрет", — если бы поэт понял ее в современном духе; в Чарткове он хотел изобразить даровитого художника, погубившего свой талант, а, следовательнно, и самого себя, жадностью к деньгам и обаянием мелкой известности. И выполнение этой мысли должно было быть просто, без фантастических затей, на почве ежедневной действительности: тогда Гоголь своим талантом создал бы нечто великое. Ненужно было бы приплетать тут и страшного портрета... не нужно было ни ростовщика, ни аукциона, ни многого, что поэт почел столь нужным, именно оттого, что отдалился от современного взгляда на жизнь и искусство."

Два диаметрально противоположных взгяда на одно и то же произведение. Именно то, что приводило в восторг русских реакционеров нескольких поколений, сильно раздражало, отпугивало, чтобы не сказать отвращало идеолога русского реализма Белинского. А то, что они принимали за дань „низменной действительности", Белинский величал, как проявление таланта „умного, честного и глубокого".

Время доказало принципиальную правоту Белинского. Доказало ее тем, что развитие русской литературы, да и самого Гоголя, шло не по предписаниям религиозно мыслящих людей, а по законам реализма. И хотя, может быть, великий критик был слишком прямолинеен в осуждении гоголевской фантастики, все же со свойственной ему проницательностью в частичном, но глубоком противоречии между темой и ее исполнением он нащупал главный недуг „Портрета". Этому не помешала ни горячность его характера, ни полемический задор при формировании натуральной школы.

---

[1] См. Сп. Казанджиев, Срещи и разговори с Йовков. По сб. „Антон Страшимиров, Елин-Пелин и Й. Йовков в спомените на съвременниците си", София, 1962, стр. 479.

Следовательно, еще тогда, когда романтизм в России не был изжит, Белинскому было совершенно ясно, что в результате усиления реакционных моментов в мировоззрении Гоголь не смог полностью овладеть темой разоблачения власти денег в капиталистическом мире и дал волю открытым реакционным тенденциям. Идейная неудача со своей стороны привела к художественной.

Как могло случиться, что художник гоголевского дарования потерпел крушение? Ведь до появления второй части „Мертвых душ" и „Выбранных мест из переписки с друзьями" Гоголь срывов не знал. Его творчество — торжествующий восход к овладению жизненной правдой, к более полному и беспощадному разоблачению русской крепостнической действительности.

Чем это объяснить? Слабым интеллектом? Да, были люди, которые наивно противопоставляли изобразительный дар Гоголя его „весьма скромным" мыслительным способностям. Но ведь крупнейшим его произведениям нельзя отказать в уме и мудрости.

Религиозностью? Но почему раньше, до идейного кризиса она не проявлялась? Видимо, не то.

Тема „Портрета" — губительное влияние денег — была сравнительно новой в русской литературе. В то время как на Западе, где капитализм возник гораздо раньше и развивался более нормально, философы, историки и социологи, начиная с Гоббса и Сен-Симона и кончая Гизо, Тьерри и Дж. Ст. Миллем, разрабатывали ее в самых разнообразных аспектах, а писатели Бальзак, Стендаль и Теккерей раскрывали ее психологическую подоплеку, в России ее только что по-настоящему открыл Пушкин в „Пиковой даме" и „Скупом рыцаре".

На долю Гоголя выпало не только по-новому осветить эту тему в связи с убыстряющимся ростом капитализма в Петербурге и даже не только расширить ее в сферах искусства и литературы, но и наметить те положительные решения, которыми по убеждению моралиста, каким он себя уже считал, единственно могла быть оправдана отрицательная критика капитализма.

Писатель, который до тех пор счастливо исчерпывал свою философию художественным творчеством, брал на себя смелость открыто изложить свои взгляды ради спасения человечества от „наваждения" капиталистической напасти при услужливом посредничестве своего таланта.

И, наверное, если успех зависел бы только от таланта, то за ним бы дело не стало. Но его одного было недостаточно. Нужно было передовое мировоззрение, хотя бы на уровне Сен-Симона, Фурье или Герцена, чтобы понять некоторые закономерности капитализма. Нужен был исторический оптимизм Пушкина, его обширный взгляд на вещи, чтобы не впасть в односторонность отображения действительности.

Конечно, Гоголь не столько понимал, сколько ощущал, чего ему недостает, и в истерическом порыве духовно не очень здорового человека пытался это возместить религиозной верой. Религия, однако, не устранила, а усилила чувство растерянности, несмотря на внутреннюю уверенность писателя в непрочности и обреченности нового строя.

Итак, растерзанный противоречиями, Гоголь породил очень противоречивое идейно и очень не равномерное художественно произведение. Там, где Гоголь имел дело со знакомой действительностью, там, где он мог проявить лучшие черты своего дарования, „Портрет" не уступает в

силе другим шедеврам писателя. Но там, где он сталкивался с „недиагностицированными“ явлениями новой действительности, там, где он привлекал на помощь религию и добровольно ограничивал свой талант, он терпел, по словам Белинского, падение, хотя и в „самом падении оставался талантом“.

VII. ОТ „ПОРТРЕТА“ ГОГОЛЯ К „ЖНЕЦУ“ ЙОВКОВА

Йовковская повесть открывается картиной, как бы индуцированной финалом „Сорочинской ярмарки“:

Юнашка и буйна беше тази веселба. Всичко имаше в нея: и тържеството на затворници, строшили оковите си, и лудориите на деца, и добродушната сърдечност на прости и незлобливи хора. Но имаше и нещо опасно: по някога в тия примитивни души избиваше болката на унижението, на вечното тегло, на обидите, понасяни през цял живот от хората и от съдбата. Тогаз лицата се изкривяваха от ярост, очите се наливаха с кръв, в ръката блясваше широкият габровски нож и с все сила се забиваше в залятата с вино маса.

(Из „Жнеца“)

Люди, на угрюмых лицах которых, кажется, век не проскальзывала улыбка, притопывали ногами и вздрагивали плечами. Все неслось, все танцевало. Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы, толкавшихся между новым смеющимся людом. Гром, грохот, песни слышались тише и тише. Смычок умирал, слабел и терял неясные звуки в пустоте воздуха. Еще слышалось где-то топанье...

(Из „Сорочинской ярмарки“)

Не будем утверждать зависимость Йовкова от Гоголя, но нельзя не признать, что совпадение весьма симптоматично и по меньшей мере указывает на совместность творческих поисков.

И на самом деле. Какие-то имманентные нити связывают „Портрет“ с „Жнецом“ по линии, параллельной разработке темы искусства. Нити, которые мы проследим.

Гоголь — крестный отец русского критического реализма. Не будем повторять его широко известные высказывания в „Театральном разъезде“, в отступлениях „Мертвых душ“, в некоторых письмах к друзьям, в которых он выдвинул и разработал целую программу критического реализма, горячо одобренную Белинским и Чернышевским.

Роль Йовкова в развитии болгарского критического реализма не основополагающая, но писатель не раз в частных разговорах, статьях, критических замечаниях и письмах заступался за правдивость и народность в искусстве.

В „Портрете“ и в „Жнеце“, произведениях, в которых писатели открыто выразили свои эстетические воззрения, есть целый ряд прогрессивных, глубоко выношенных ими идей об искусстве. Об искусстве, озаренном идеалом и любовью к людям, проникнутом высокой ответственностью за нравственное здоровье человечества, прямо противоположном натурализму и объективизму.

Если перевести эти идеи на более публицистический язык, под ними могли бы подписаться все прогрессивные деятели русской и болгарской культуры в конце прошлого и начале нынешнего века.

Более того. Гоголь и Йовков гневно выступали против профанирования и порабощения искусства господствующими классами общества. Они подметили, что капитализм враждебен настоящим художественным произведениям, высказывающим правду о нем, и платили ему тем же. — Гоголь взволнованно рассказал трагедию Чарткова, продавшего свою кисть, покинутого талантом и превратившегося в злодея, а Йовков дал типичную для болгарских мастеров историю „удушения" дарования прикладной работой. Это ли не страшная месть? Мысль Карла Маркса, что „презрение к теории, искусству, истории, человеку, как самоцели... являются действительно *осознанной точкой зрения* добродетелью денежного человека"[1], еще раз находит блестящее подтверждение.

Любителям сильных переживаний могло бы даже показаться, что писатели „душу дьяволу бы продали", чтобы раз и навсегда покончить с тлетворным духом буржуазности, чтобы вырвать из его тисков любимое искусство, спасти запятнанную человечность.

Но это им было не под силу. Перед их испуганными глазами, как дикая и свирепая стихия, надвигалась буржуазная действительность. Внутренне они чувствовали себя беззащитными, потому что были лишены материалистического мировоззрения для ее понимания и общественного темперамента для активного сопротивления против нее. Единственное оружие в их руках была литература. Но и тут не все обстояло благополучно. Это оружие казалось им слишком хрупким и немощным в условиях господства капитала. И тогда в каком-то ипохондрическом страхе перед неизвестной, а от этого еще более страшной опасностью, они сплавляли литературу с религией для крепости и надежности.

Мало того, что литература должна быть истинной, мало того, что она должна быть изящной и удоволетворять эстетическое чувство людей. Нет, она должна быть еще нравственным подвигом и помощником господа-бога в разрешении земных неполадок.

Этот неправильный путь привел Гоголя к приукрашиванию прошлого, а Йовкова к откровенной и ничем не обоснованной идеализации патриархального уклада жизни. Для Гоголя тогда и меценаты были щедрее, и живописцы — одареннее, и города — привлекательнее, не говоря уж о религии, которая обладала тогда похвальной крепостью. А монархи, те самые императоры и короли, которые лили кровь народов, сейчас выглядели родными отцами для людей творческого труда. Для него живопись начиналась и кончалась едва ли не только классическими полотнами итальянских мастеров Возрождения, а литература — „Иллиадой" Гомера.

В такую предвзятую и тенденциозную односторонность впал и Йовков. Для него, как и для Гоголя, цивилизация — только лишь искусственная жизнь городов, столиц, крупных селений, где царствуют неврастенические страсти, ложные человеческие отношения, богопротивный разврат. (Кстати, отсюда и напрашивающееся подобие между Грозданом и Чартковым — оба жертвы цивилизации.)

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. I, стр. 398.

Никакого признания человеческого прогресса, даже никакой попытки разобраться в изменившемся и изменяющемся мире. Внимание писателей занято другим: какую кару подготовить художникам, отклонившимся от божеского пути?

С каким злорадным удовольствием заставляет Гоголь своего героя пройти через все ступени „непостижимого самоотвержения, которому примеры можно разве найти в одних житиях святых". Правда, Йовков не такой уж католик, но те морализаторские наставления, которые приходится слушать деду Недко, испытание не из легких. Разве это достойно большого таланта?

Конечно, нельзя не учитывать, что в эпоху надвигающегося капитализма, когда искусство стало добычей дельцов и снизошло до рыночного товара, ратовать за его освобождение от нечистых рук даже под библейским лозунгом — дело благородное. Но неужели каждому здравомыслящему человеку не ясно, что как бы не истязал себя художник, как бы ни пичкал свою голову откровениями из библии, как бы ни изнурял себя постами и молитвами, без живой связи с жизнью он ничего ценного не создаст? Неужели здравомыслящий человек не усомнится в чудодейственной силе икон, созданных притом за два-три дня? Ведь они „исцеляют" больных, „утешают" страждущих, „вдохновляют в труде"... все как в средневековых „мираклиях".

В конечном счете, сведенный к предвзятой идее, весь глубоко задуманный и выстраданный рассказ о путях искусства, о путях творческой личности, о путях художественных произведений к народу превратился в какую-то схоластическую схему, в которой заранее все предусмотрено.

а) Ответ в негативном плане: чем не должно быть искусство.

(Первая картина старого живописца в „Портрете")

Это был старик с лицом бронзового цвета, скуластым, чахлым; черты лица, казалось, были схвачены в минуту судорожного движения и отзывались несеверною силою. Пламенный полдень был запечатлен на них... Необыкновеннее всего были глаза... Они просто глядели из самого потрета, как будто разрешая его гармонию своею странною живостью.

(Первая картина деда Недко в „Жнеце")

Под голямо дърво, на сянка седи някакъв юнак в селски дрехи, охранен, червендалест, със засукани мустаци. Три жени, като три самодиви, идат към него и носят, коя вино, коя ядене. С ръка на единия си мустак, юнакът се усмихва, загледан не в яденето, а в самите жени, развилнели от похот и безсрамие.

б) Ответ в позитивном плане: чем должно быть искусство.

(Из „Портрета")

Чувство божественного смирения и кротости в лице пречистой матери, склонившейся над младенцем, глубокий разум в очах божественного

(Из „Жнеца")

Из тия ниви вървеше Исус Христос... Дрехите са без блясък, без драпировка, потъмнели и прашни, лицето е слабо, загоряло от слън-

младенца, как будто уже что-то прозревших вдали, торжественное молчание... невыразимая тишина.

цето, загрижено и скръбно, очите гледат замислено и кротко. И докато десницата е издигната и благославя, другата ръка се простира над нивите в едно движение, пълно с любов и състрадание. Исус благославяше обилния плод на земята...

А из сопоставления того и другого читатель должен сделать вывод не о сущности и задачах настоящего искусства, а об абсолютных этических и эстетических преимуществах религиозной живописи над светской.

У Гоголя: впечатление картины было магическое. Вся братия повергласъ на колена перед новым образом...

У Йовкова: благоговейно и с нескрываемым волнением мужчины и женщины отвешивали низкие поклоны, крестились и поднимали глаза к этому чудному образу, исходившему из глубин их собственных душ.

Тут мало спасает даже то, что усилиями гениального художника Гоголь постарался сгладить острые углы религиозной пропаганды. Все равно более чем заметно прославление поэтов, воспевающих „только мир и прекрасную тишину, а не волненье и ропот". Все равно сама картина, гоголевский идеал живописи, не перестанет быть неоригинальным пересказом „Сикстинской мадонны" Рафаэля.

И Йовков попытался модернизировать своего Иисуса Христа. Этот тот самый жнец, который помогает крестьянам в их подневольном труде. В нем нет ничего сверхъестественного. Он скорее народно-языческое воплощение о бого-человеке, чем церковно-христианское.

Но несмотря на все ухищрения, религиозные тенденции выступают наружу и сильно снижают художественный уровень „Портрета" и „Жнеца".

Очевидно путь был ошибочен. А тот факт, что он оказался общим для двух больших художников слова, ни на шаг от него не уклонившихся, лишь свидетельствует о бесплодной убогости и крайней ограниченности религии, дающей слишком мало возможностей выбора.

Повесть „Жнец" имеет много общего с „Портретом" и в отношении творческой истории.

Первое издание повести выходит в 1920 году[1], а второе — десять лет спустя в 1930. За эти десять лет Йовков многое передумал и пересмотрел. Второе издание повести „серьезно переработано автором, им написаны новые главы, перемещены имеющиеся, уплотнены некоторые герои, сделано много языковых исправлений"[2].

Важно отметить, что писатель сам понимал слабости, органически присущие его произведению, и стремился к их устранению. Во втором издании мистические элементы ограничены, поступки героев более достоверны и психологически мотивированы. Бесспорно, это оказалось не без значения как для художественных качеств повести, так и для дальнейшей эволюции писателя в реалистическом направлении.

[1] Изд. „Образование", София. Изд. „Хемус", София.

[2] Ред. зам. к Събрани съчинения на Йордан Йовков, т. 6, София, 1956, стр. 533.

Однако, по существу, мало что изменилось: автор прочно оставался при своих идейных заблуждениях, корни которых глубоко уходят в его биографию, творческий профиль и мировоззрение.

То же самое было и у Гоголя. Первоначально „Портрет“ вышел в „Арабесках“ в 1835 году. Семь лет спустя „Современник“ выпустил вторую и окончательную редакцию повести с весьма показательным примечанием: „Повесть эта была напечатана в „Арабесках“, но вследствие справедливых замечаний была вскоре после этого переделана и здесь помещается в совершенно новом виде“[1].

Не трудно догадаться, что кроется за „справедливыми замечаниями“. Это был критический отзыв Белинского, в котором категорически осуждался мистический элемент повести.

Как показали исследования, Гоголь учел критику Белинского и при переработке своей повести в 1841 году ослабил в первой части элементы фантастики, придал большую естественность и мотивированность действию. Он устранил из нее все фантастические эпизоды... Из второй части повести устранены все явно мистические и фантастические мотивы“[2].

Но все это похоже на чистку словесного мусора, которую требовательный художник Гоголь периодически совершал. Изменить, однако, надуманную и ложную концепцию своего многострадального детища Гоголь определенно не хотел. Не хотел он в 1836 г., когда находился под здоровым и благотворным влиянием Пушкина, не хотел тем более в 1842 г., когда неотвратимо надвигался идейный и духовный кризис писателя.

Так и остались „Портрет“ и „Жнец“ — произведения бурно противоречивые, с резко обозначенными сильными и слабыми сторонами, вызывающие острые возражения и непринужденные восторги в потомках.

---

[1] По Н. В. Степанову, Н. В. Гоголь. М., 1959, стр. 278.

[2] См. Н. И. Мордовченко, Гоголь в работе над „Портретом“. Уч. зап. Лен. гос. и-та им. А. А. Жданова, сер. фил. н., вып. 4, Л., 1939.

ТВОРЧЕСТВОТО НА ТАРАС ШЕВЧЕНКО В ПУБЛИЦИСТИКАТА НА ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ

Лиляна Минкова

За Любен Каравелов лириката на Шевченко е образец на поетическо творчество, гениален синтез на революционно съдържание и народностна форма. Българският възрожденец я приема с разум и сърце и тя намира отзвук и в стихотворенията, и в прозата, и в публицистиката на Каравелов.

Нашият писател е подготвен за задълбочено възприемане на Шевченковото творчество. Той е в течение на политическите събития в Източна и Западна Украйна. В съдбата на тази славянска страна съзира голяма близост със съдбата на собствената си родина. Наред с руските революционни демократи Каравелов ратува за правото на Украйна да води самостоятелен живот, да развива свободно своята култура. Българският възрожденец познава добре украинския фолклор и с радост подчертава онова, което го сродява с българския. Той превежда произведения на Шевченко и Марко Вовчок и е убеден, че българската литература трябва да върви по пътя на новата украинска литература.

Влиянието на Шевченко върху стихотворенията и белетристиката на Каравелов е вече твърде подробно проучено. Тук искаме да се спрем на онова място, което намира творчеството на Шевченко в публицистиката на нашия възрожденец.

Ако при стихотворенията изследователите говорят с основание за пряко литературно въздействие, използването на този термин едва ли е уместно, когато става дума за статиите, фейлетоните и политическите бележки на Каравелов. Но Шевченко присъствува осезаемо и тук, обогатява публицистиката му с идеи и художествени образи. По най-различни поводи (най-често значителни, понякога и по-маловажни) в съзнанието на Каравелов изплуват мисли и образи из Шевченкови произведения, свързани тясно с идеите, които той самият отстоява. Тогава в статията, фейлетона или бележката се вплитат няколко Шевченкови стиха, понякога цитирани по памет, и тези места показват колко дълбоко е проникнало в съзнанието на Каравелов творчеството на украинския поет.

В статията „По поводу славянского отдела газеты „День“[1] нашият публицист цитира за пръв път няколко Шевченкови стиха, а по-късно в редица случаи се обръща отново и отново към неговото творчество.

[1] Статията излиза във в. „Русская речь“, бр. 1 от 1862 г., една година след смъртта на Шевченко. Вж. М. Димитров, Публицистиката на Любен Каравелов, София, 1957, стр. 81—85.

Стихотворенията и поемите, из които Каравелов заимствува цитати и образи, не са много на брой, но подборът им е извънредно показателен — „Еретик“, „И към мъртвите, и към живите, и към неродените земляци мои в Украйна и не в Украйна живущи, мое дружеско послание“, „43-тият Давидов псалм“, „Неофити“. Тези творби принадлежат към най-силните образци на Шевченковата политическа лирика и се отличават с идейна и художествена близост. Поемата „Еретик“, „Посланието“ и „43-тият псалм“ са писани през 1845 г., когато Шевченко се оформя като поет-революционер, изживял някои илюзии, свързани с романтичния период в творчеството му. Поемата „Неофити“, създадена през 1858 г., след завръщането на поета от заточение, стои много близо до първите три произведения.

Когато Каравелов цитира Шевченко, това не се изразява в механично пренасяне на няколко стихотворни реда в едно публицистично произведение. Шевченковото слово се сраства с тъканта на Каравеловата творба, става неделима част от нея.

В книгата си „Язык художественного произведения“ акад. В. Виноградов пише: „Цитаты получают новую жизнь, новое применение в структуре разных произведений. Но вместе с тем состав цитаты, ее экспрессия влияет на ее литературное использование, иногда даже предопределяет ситуацию и стилистические оттенки ее употребления.“[1] Потвърждение на тази мисъл намираме и в практиката на Каравелов. Цитатите из Шевченко вливат своето идейно и художествено съдържание в неговата публицистика. Но наред с това в новия контекс и в тяхното съдържание, и в стилистичната им окраска се появяват нови нюанси.

Съвсем естествено е, че със статиите, фейлетоните и бележките на Каравелов се свързва именно политическата лирика на Шевченко, и то творби, в които е силна сатиричната струя. И публицистиката на нашия възрожденец, и стихотворенията и поемите на украинския революционер са оръжие в борбата за национална и социална свобода. Те отразяват остри проблеми на деня, актуални събития и същевременно са ярки художествени произведения. Онези творби на Кобзаря, които са написани в духа на народната песен и които оказват въздействие върху Каравеловите стихотворения, създадени в духа на българския фолклор, не биха намерили естествена среда в публицистиката на нашия възрожденец. Нито те, нито интимната лирика на Шевченко, в която преобладават настроенията, чувствата, а лиро-епични форми като „Еретик“ и „Неофити“, остро полемичното „Послание“ и наситеният с гневен патос „43-ти Давидов псалм“ са се слели лесно с публицистиката на Каравелов.

Възмутен от статиите по българските въпроси във вестника на Аксаков, младият публицист пише своя изпълнен със сдържан гняв отзив „По поводу славянского отдела газеты „День“. Възгледите си за бъдещето на славянските народи той подкрепя и с цитат из Шевченко — осем стиха из посвещението на П. Й. Шафарик, предшествуващо поемата „Еретик“.

Каравелов се присъединява към украинския поет в дълбокото му преклонение пред делото на Шафарик, направил толкова много за пробуждането на националното самосъзнание у славяните. Но най-съществе-

[1] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, М., 1959, стр. 172.

ното тук е убеждението на нашия писател, че именно Шевченко е определил най-вярно характера на онова направление, което трябва да ръководи делото на славянските народи.

Наистина — казва Каравелов — трудно е да се намери човек като Шафарик, за да застане начело на списание, посветено на славянския свят, „... но за неимением человека — продължава той — во главе журнала могло бы стать направление, дух — направление, как последнее слово современной науки, — дух, как нелицемерная, без задних мыслей, любовь к народу."[1] В това изречение се съдържат тежки обвинения срещу славянофилите, ясни за тогавашния руски читател, свикнал да дешифрира подтекста на подобни полемики. Каравелов намира тук начин да каже, че славянофилите проповядват реакционни теории, чужди на съвременната наука, че любовта им към народа е твърде съмнителна, а още по-съмнителна е любовта им към по-малките славянски братя, щом подкрепят стремежа на царското правителство да ги подчини. По-късно Каравелов казва това съвсем открито. Той пише в „Свобода": „Ние не съчувствуваме на дунавската, карпатската и други федерации, говори „Голос". Когато „Голос" не съчувствува на „Дунавската федерация", то и ние имаме право да не съчувствуваме на панславизма, който е осъден от самите добросъвестни руси, като Чернишевски, Пипина и др."[2]

Не славянофилството е учението, което трябва да се следва при решаването на славянския въпрос, а онази насока, за която говори Шевченко. „Современный украйнский поэт, в словах, обращенных к Шафарику, так определил это направление:

„. . . . . Твоє море
Слав'янскеє, нове!
Затого вже буде повне,
І попливе човен
З широкими вітрилами
І з добрим кормилом,
Попливе на волнім морі,
На широких хвилях."

Тези редове изразяват в поетически образи съкровената мечта на революционните демократи да видят славянските народи обединени в мощен съюз на свободни, равноправни държави. В отзива за „День" изследователите намират влияние на излязлата малко по-рано статия на Н. Г. Чернишевски „Национална безтактност", изразяваща становището на революционната демокрация по славянския въпрос и по-специално по отношение на Украйна. От друга страна, Каравелов положително е знаел за дейността на Киевското „Кирило-методиевско братство" и за участието на Шевченко в него. Известно му е било, че членовете на братството са пропагандирали ревностно идеята за славянска федерация. За всичко това Каравелов не е могъл да говори открито в руския печат и тук са му дошли на помощ стиховете на Шевченко. Образите на безбрежното море, на плуващите по него челнове на славяните с широко издути платна съдържат съвсем определен политически подтекст. В руската революционна литература, към която се присъединява тук и Шевченко, това са традиционни символи на свободата. С езоповския език на тези образи и Шевченко, и Каравелов изразяват онова, което нямат

[1] Публицистиката на Любен Каравелов, София, 1957, стр. 81.
[2] Свобода, бр. 1 от 2. I. 1871 г.

възможност да кажат направо. Както сочи и Л. Воробьов — „Цитируя из вступления к поэме Тараса Шевченко „Эретик“ строки, где великий украинский демократ высказал идею *революционного* единения славян, Л. Каравелов по-езоповски раскрывает перед читателем свои политические позиции. Его представление о славянском единстве совсем иное, чем у славянофилов...“[1]

Не славянска империя под крилото на самодържавния орел, а федерация на свободните славянски държави. Не подчинение на по-слабите, а братско равноправие, не Хомяков, а Шевченко като поет на славянството.

Анонимното цитиране на Шевченко в статия, насочена срещу славянофилите, и то една година преди появата на Валуевския циркуляр, отричащ съществуването на отделен украински език и украинска литература, свидетелствува за убеждението на Каравелов, че Украйна, както и всички други славянски страни, има пълно право на политическа и духовна независимост.

Стихотворението „И към мъртвите, и към живите“ е ярко сатирична творба, тя има определен адресат — украинските помешчици-либерали. Те обичат да тръбят за голямата си любов към народа, но това не им пречи да го експлоатират безпощадно. Либералите демонстрират интереса си към славянството, четат Колар и Ханка, но и това е само поза. Шевченко осмива и раболепното преклонение на украинската помешчическа интелигенция пред всичко немско. От чужденците тя чака дори обяснение на историята на собствения си народ. И тук, както и в други творби, поетът отправя горчив упрек към своите съвременници, забравили славните дела на своите деди. Жалки са потомците на някогашните славяни, щом все още свеждат чело пред тираните, достойни за презрение са онези интелигенти, за които личните облаги са по-скъпи от националното достойнство.

Цитати из „Посланието“ намираме на три места в публицистиката на Каравелов.

През 1862 г. в бр. 35—36 на провинциалния украински вестник „Черниговский листок“ се появява статията „Болгарские песни“. Нейни автори са Каравелов и руският революционен демократ И. Г. Прижов. В статията се казва, че българите са не по-малко богати на прекрасни народни песни от сърбите и от украинците, и е даден обстоен преглед на изданията, в които са отпечатани български народни песни. Накрая е изразено пожелание за по-тясно сближение и взаимно опознаване на славянските народи, на тяхното минало и настояще, та да не става нужда чужденците да им налагат нелепите си теории. И тук много уместно е включен откъс от „Посланието“.

Німець скаже: „Ви — монголи...“
Монголи, монголи!...
— Золотого Тамерлана
Онучата голі! —
Німець скаже: „Ви — слав'яне...
Слав'яне, слав'яне!...

— Славніх прадідів великих
Правнуки погані

Т. Шевченко[2]

---

[1] Л. Воробьев, Любен Каравелов, М., 1963, стр. 53—54. Виж също: С. Русакиев, Тарас Шевченко и българската литература, София, 1964.

[2] За статията говори за пръв път украинската фолклористка Н. С. Шумада, която я разглежда обстойно в книгата си „Українсько-болгарські фольклористичні зв'язки“, Київ,

В бр. 7 на „Свобода“ от 1871 г. в кратка политическа бележка Каравелов говори с възмущение за готовността на някои чешки водачи да изоставят борбата за пълна национална свобода и да се задоволят с половинчатите привилегии, които им обещава австрийското правителство. Всяко отстъпление от общото дело на славянството българският възрожденец посреща с болка и негодувание. Когато в Прага решават да провъзгласят Франц-Йосиф за чешки крал, Каравелов възкликва: „Из сичкото това са види, че сичките чехски демонстрации и сичките техни патриотически речи са биле само да добият крал и император! „Славяни, славяни — прадедов великих; а внуки — погани, погани!“ — говори Шевченко.“

Каравелов си е спомнил подходящите за случая стихове на украинския поет и ги е цитирал по памет. Това съпоставяне на славното минало на славяните с печалното им настояще е честа тема не само у Шевченко и Каравелов, но и у много поети на Възраждането във всички славянски страни. Тъкмо в духа на това съпоставяне е използуван цитатът от Шевченко и тук. Но за разлика от украинския поет нашият публицист отправя упрека си не само към определена социална прослойка. Каравелов порицава водачите, но се обръща и към целия чешки народ, призовава го да не се отказва от борбата за пълна национална свобода.

Интересно е използуван цитат из „Посланието“ и в един фейлетон, поместен във в. „Независимост“[1].

За разлика от повечето фейлетони на Каравелов тук наред със сатиричното разобличение намираме и положителна тема — възхвала на делото на Кирил и Методий. Това приближава произведението до Шевченковата политическа лирика, за която е характерно тясното преплитане на сатиричната тема с героичната, на разобличението с утвърждаването. Цитирането на украинския поет във фейлетон, в който се говори за делото на солунските братя, също сближава Каравелов с Шевченко. Украинският поет е един от най-дейните участници на киевското тайно „Кирило-методиевско братство“, за него, както и за Каравелов, Кирил и Методий символизират славното минало на славянските народи и тяхното обединение в общата борба за достойно бъдеще.

Фейлетонът е насочен срещу руското царско правителство и славянофилите. Българският публицист ги обвинява в предателство спрямо славянството и раболепно преклонение пред немската реакция. Проавстрийската политика на императора е възмущавала и Шевченко, и руските революционни демократи, и Каравелов. Украинският поет е изразил отношението си към нея в поемата „Еретик“, в „Посланието“ и в други творби, а българският публицист в редица статии и фейлетони. В този случай той пише: „Най-старата (по думите на московските православнейши славянофили) славянска страна, от която младите и неопитните Хомякови орлета очекват извънредни помощи, нелицемерна любов и крайна преданост, е седнала на Страстния булвар и ниже безсмъртен гердан на турската империя.“ „Старите и родолюбивите московци — продължава

1963, стр. 80—81. Авторката обаче счита, че статията е написана само от И. Г. Прижов. Но подробните сведения за изданията, включващи български народни песни, е могъл да има според нас само Каравелов, а оценката, която им е дадена, съвпада с онова, което нашият възрожденец пише по-късно за тях в своите вестници.

[1] Независимост, бр. 30 от 11. V. 1874 г.

той — се подиграваха на немските хитрости и разказваха на децата си, че „русские православные люди и во грош не ставят коварного немца“, а днес г. Катков „с братьею“ жертвова 27 милиона славяне за любовта на хабсбургската династия...“

Картината е печална — заключава Каравелов — и Тарас Шевченко има право да пее днес на славяните:

Німець скаже: „Ви монголи,
— „Монголи! Монголи!
Золотого Тамерлана
Онучата голи!“
Німець скаже: „Ви слав'яне!“
— Слав'яне! Слав'яне!
Славних прадідів великих,
Правнуки погані!“

Не по-малко жлъчен е Каравелов и към българите, особено към чорбаджиите, готови да продадат името и честта си, народа и вярата си, стига това да им донесе облаги. „С една дума — казва Каравелов — ако погледнем на днешните Симеонови и Борисови унуки, то трябва да се скрием колкото се може по-скоро в гроба и да благословиме Шевченка и Кукулевича-Сакцински и с двете ръце...“

В края авторът призовава всички славяни да се помолят на солунските братя „да ни дадат повече честност, повече родолюбие и по-малко душевна пустота... да ни избавят от нашите „само нам свойствени страсти“, които не ни дозволяват да се споразумееме и които ни не дават да гледаме един другиму в очите и да считаме и най-сиромаха за наш брат и приятел! Най-после помолете им са да ни избавят от чорбаджилъка, отината и от крайната глупост... Славяни, славяни!“

Тук, при по-широко разгръщане на темата, е вече по-силно подчертан и социалният елемент. Главните виновници са правителствата и имотните съсловия, които пречат с користните си цели на общото дело. Но и народите имат дял във вината. Крайно време е те да се освободят от своите управници и да си възвърнат свобода и слава.

Цитатът из „Посланието“, писано през четиридесетте години, се включва в публицистиката на Каравелов от седемдесетте години и попада в нов контекст, който го актуализира и разширява сферата на въздействието му. Откъсът из Шевченко е използуван от българския публицист в служба не само на един, а на всички славянски народи.

Друг цитат из Шевченко е използуван от Каравелов като мото на неговия „Отговор“.[1] Това са шест стиха из „43-тия Давидов псалм“, написан през 1845 г. и публикуван за пръв път в „Кобзар“ от 1860 г. С библейска сила звучи в псалма гневното разобличение на социалния и национален гнет, който тегне над украинския народ. А наред с гнева и горчивият упрек към народа, който покорно влачи ярема. Библейският текст е преосмислен в духа на революционната поезия от четиридесетте години.

Каравелов навярно е познавал всички Шевченкови преработки на Давидови псалми и революционният им подтекст е бил ясен за него. Но онези редове из 43-тия псалм, които взима за мото, са го привлекли в случая с възможността, която са му давали да излее възмущението и

[1] Свобода, бр. 47 от 21. X. 1870 г. и бр. 48 от 4. XI. 1870 г.

мъката си, породени от недостойните и несправедливи нападки на неговите врагове.

„Отговорът“ е отправен към защитниците на „Книжовното дружество“, които хулят безогледно „Свобода“ и нейния редактор, задето е дръзнал да разобличи злоупотребите и бездействието на членовете на „Дружеството“ и техните опити да правят компромиси с турското правителство. Тези „ситнички човечета, които служат на частни лица или на своите егоистични цели, а не на общото и на народното дело“ — пише Каравелов — бързо „стават ваши неприятели, ако вие докачите тяхното самолюбие; в последния случай те са готови да употребат сичките позволителни и непозволителни средства... само и само да ви отмъстат.“

Нашият публицист не остава длъжен на враговете си. Неговият отговор е пределно рязък. Каравелов умее да постави противниците си на мястото им, да ги смаже със сатирата си. В статията си, която в редица пасажи се доближава до фейлетона, той е вмъкнал и цитат из сатиричната лирика на Хайне, много подходящ по съдържание и по стил за тази част от „Отговора“.

„Литературната дървеница — казва немският поет — е най-злото насекомо на светът.“ Ако я убиеш —

„Ще ти отмъсти с ужасна воня...
Няма дуел по-ужасен,
От дуелът на дървениците,
Оръжието им е най-вонящо...“

Но наред с безпощадния сарказъм спрямо противниците в отговора звучи и дълбоката обида, мъката на безкористния деец, омърсен от гнусните обвинения на безскрупулни хора. С тази струя се свързва и цитатът из Шевченко:

„Окрадені, замучені
В путах умираєм,
Чужим богам не молимось,
А тебе благаєм:
Поможи нам, избави нас
Вражої наруги.“

Т. Шевченко

В своята публицистика Каравелов използува неведнъж и образа на Нерон от поемата „Неофити“. Това е първата творба, която Шевченко пише на езоповски език. В поемата за трагичната гибел на първите християни той прославя декабристите и всички борци за свобода. Рим при Нерон е в същност Русия при Николай I. Както в „Еретик“, така и тук героизацията се преплита със сатиричното разобличение. Това тясно сливане на двете струи в поемата обуславя и някои особености на нейния стил.

Приповдигнатият тон, с който поетът разказва за съдбата на първите християни, определя цялостното звучене на творбата. С тържествената интонация на възхвалата на подвига могат да се слеят само такива форми на сатирата, които са издържани стилистично в същата сериозна тоналност. И наистина смехът в поемата е тъжен, той е смях през сълзи. Това е обусловено и от самия предмет на Шевченковата сатира — самодържавието. То буди погнуса, омраза, жлъчна насмешка, но не и весел смях. Гневният патос на сатирата, която го разобличава, честите инвективи и

реторичните фигури, използувани от поета, не контрастират с героичната струя, напротив, сливат се с нея в едно цяло.

Каравелов превежда „Неофити“ още в началото на шестдесетте години с помощта на руския революционен демократ И. Г. Прижов. Коментарите, които Прижов пише към поемата, дешифрират политическия подтекст на сатиричната част от творбата, която е заинтересувала най-много Каравелов. Тя е била, разбира се, и най-подходяща за включване в публицистичното му творчество, в което сатирата играе важна роля.

От поемата Каравелов откъсва образа на Нерон и го използува било в рамките на цитат, било за да назове с това име някой герой на статия или фейлетон.

В творчеството на Шевченко образът на Нерон е един от най-богатите, най-многостранните. В него се преплитат черти на историческата личност на римския император със страни от характера на Николай I, а в същото време това е обобщен образ на всеки деспот. Нерон е жесток тиран, пролял реки от кръв. Той се е заобиколил с палачи, доносчици и шпиони. С тяхна помощ държи народа в подчинение и за награда им позволява да вършат каквото пожелаят. Нерон е влюбен в себе си, той се смята за богоравен и неговите раболепни и хитри слуги го провъзгласяват за Юпитер. Нерон е нагъл развратник и циник.

Пренесен в публицистиката на Каравелов, този образ губи тук повече, там по-малко от своите аспекти и обеднява. Като многовалентен елемент, който в дадена среда насища всичките си валенции, а в друга може да реализира само някои от тях, този образ, който у Шевченко се обогатява от глава в глава и става сложен и многостранен, у Каравелов остава да живее понякога само с един единствен аспект. Пренесен в нова среда, образът променя и стилистичното си звучене. То престава да бъде повлияно от присъствието на героичната тема. В публицистиката на Каравелов, в която звучи и грубовата ирония, и обидна подигравка, и лека насмешка, този образ получава и нова стилистична окраска. В известие от Русчук, поместено във в. „Свобода“[1], Каравелов използува откъс из „Неофити“, за да сравни с Нерон новия валия Омер-Жевзи-паша. Това е единственият случай, когато Каравелов побългарява цитат из Шевченко. Тъкмо в това известие, написано със сатирични и стилистични похвати, които го приближават до фейлетона, предметът на разобличението дава възможност за сполучливо използуване на образа на Нерон. Новият валия е жесток и отмъстителен, той веднага се заобикаля с доносчици и ласкатели. Пашата обича блясъка, речите, в които не се скъпи на обещания. Той е безкрайно влюбен в себе си. Каравелов веднага прави паралел между турския управник и Нерон, вмъква в своето известие откъс из „Неофити“, нагоден към българските условия.

„... в Русчук ... — пише той —

Пред Нерона

Пред тоя Юпитер нови
Молиха са вчера нашите аги
И сичките патриции и аристократи,
И излея им са божа благодат...
Чорбаджиете са помолиха —
И на мютесарифите са даде повеление:
Сичкото щото искат, то да правят,
„А аз ще да ви помиловам“...,
И вие плебеи, клети робове, —

И вие вчера се молихте, — но вас
Никой не помилува! Не умеят вас
И да помиловат както тряба!...

В градът ни съществуват няколко цънцари, които вече са захванале да са главяват у Юпитера за шпиони; а нашите чорбаджие, поп Нил и сичките други български ефендиета преклониха вече колените си пред Омера..."

Тук контекстът дава възможност да се разгърнат почти всички черти на Шевченковия образ. Когато е превеждал в Русия „Неофити", Каравелов се е стремял да предаде колкото може по-точно съдържанието на оригинала. За да използува в своето известие цитирания откъс, той внася в своя превод някои промени и го побългарява.

Римските реалии: сенатори, преториани, Каравелов заменя с български и турски: аги, чорбаджии, мютесарифи.

Преизказните форми, използувани уместно при превеждането на „Неофити", са заменени с минало свършено време, за да се разкаже за случай, на който авторът е бил свидетел: молиха са, излея са и т. н.

Вместо „И на преториането даден указ" Каравелов пише тук „И на мютесарифите са даде повеление". Пашата е могъл да повелява, но указ има право да издава само монархът.

„А ние ще помилуваме вас", което звучи естествено в устата на Николай I, който говори за себе си в трето лице множествено лице, тук в съответствие с новата ситуация е заменено с „А аз ще да ви помиловам."

Каравелов е засилил националната окраска за сметка на социалната, като е променил „И вие плебеи, клети ораче" на „И вие, плебеи, клети робове."

Останалите случаи, при които българският публицист използува образа на Нерон, дават по-ограничени възможности за проява на чертите, които той носи в поемата на Шевченко. Така в една бележка, в която се връща към чешкия въпрос, Каравелов пише: „...Франц-Йосиф е вече готов да възложи чехската корона на главата си... Разбира са, че Австрия и тука продължава своята стара политика „разделяй па владей", а чехските патриоти са готови да произведат Франца-Йосифа в Юпитери."[1]

С Шевченковия образ тук се свързва предупреждението към народите да не вярват на тираните, да не обожествяват владетелите си, които само ги залъгват с обещания.

Образа на Нерон-Юпитер срещаме и във фейлетон, в който се осмиват българските журналисти в Цариград, които си кадят тамян един на друг и смятат себе си за духовни предводители на нацията. Особено ревностно хвалят цариградските българи Найденов и неговите „Пътни бележки". По този повод Каравелов пише: „Ако в. „Басърет" ни уверява, че в столнината на турската империя са захванале даже и врабчетата да дипломатизират и да се повдигат на пръстите си, то „дъртите и сериозните „цанцугере" имат пълно право да печатат „Пътни бележки", да кадат темян сами на себе си, да са наричат Ментори и Юпитери на глупците и да гладат по главата глупавото и неразбраното човечество."[2]

Връзката на образа на Юпитер с поемата на Шевченко тук е вече съвсем слаба. От богатото съдържание на образа е запазена само една черта — самообожествяването. И стилистичната окраска на

[1] Свобода, бр. 17 от 4. X. 1871 г.
[2] Независимост, бр. 36 от 28. VI. 1874 г.

образа е твърде различна от първоначалната. Вместо наситената с черковнославянизми лексика и гневните инвективи на ювеналова сатира, в новия контекст образът е обкръжен от най-обикновена разговорна лексика, изпъстрена с по-груби епитети и изрази, а сатиричното разобличение е свързано с по-примитивни и по-слаби форми на комичното.

Колко жива е в съзнанието на Каравелов поемата „Неофити", говори още един факт, посочен от С. Русакиев.[1] Той цитира следните редове из книжката на Каравелов „Кирил и Методий, български просветители", излязла в Букурещ през 1875 г.: „...ако другите вероизповедания са били разпространявани отгоре надолу, т. е. от предводителите на народа, то християнството е вървяло отдоле нагоре, т. е. то е намерило съчувствие най-напред между най-простите смъртни, които са го разпространили вече между по-горните класове и които след време са принудиле своите правителства да се покорят на принятата от народа истина. Кои са били първите Христови апостоли? Кои са били, кажете ни, първите мъченици? Малоруският поет Шевченко в своята поема „Неофити" говори твърде основателно, че апостол Петър е проповядвал в Рим по кръчмите и баните, дето сиромасите са пропивали своята последна „лепта" и дето развратните жени са проводиле пълен с отчаяние живот..."[2]

Бихме добавили, че това място говори за онзи интерес към ранното християнство, който е бил общ за Шевченко и Каравелов. И двамата са били склонни към известна идеализация на този период, който ги е привличал със своите идеи за равенство. И двамата сравняват съвременните борци за свобода с апостолите-мъченици на ранното християнство.

Въздействието, което Шевченко оказва върху стихотворенията и повестите на Каравелов, цитатите и образите из политическата лирика на украинския поет, които срещаме в публицистиката на нашия възрожденец, говорят, че съществува голяма близост в светогледа и художествените принципи на двамата творци и тя именно създава необходимата основа за появата на въздействие.

Тъкмо тази близост се проявява при идейното осмисляне и дори при художественото въплъщение на сходни теми у двамата автори и когато не е налице пряко влияние на една творба върху друга. Така в разгръщането на темата за еретичеството — у Шевченко в поемата „Еретик", а у Каравелов в редица публицистични произведения — откриваме наред с голямата идейна близост сходство и в някои конкретни похвати на сатиричното разобличение. Тук явно имаме случай на типологическо родство, обусловено от сходните задачи на обществено-политическите борби в България и в Украйна и от близостта в идейните позиции на Шевченко и Каравелов. Те предопределят еднаквата оценка на еднакви обекти на сатиричното разобличение и еднаквото емоционално отношение към тях. Оттам иде на свой ред и сходството в някои художествени похвати. То се обяснява и с онези особености, които сближават такива жанрове като политическата лирика и публицистиката и по-конкретно политическата сатира на Шевченко и статиите, фейлетоните, политическите бележки на Каравелов. Не малко допринася и това, че в Русия и двамата

[1] Вж. С. Русакиев, Тарас Шевченко и българската литература, София, 1964 г., стр. 116.

[2] Вж. Ю. О. Івакін, Сатира Шевченка, Київ, 1959, розділ VIII.

творци са изпитали въздействието на една и съща идейна и литературна среда.

В „Свобода“ и „Независимост“ са отразени широко перипетиите на последния етап от черковната борба. Каравелов се намесва активно в нея, защото тя е преди всичко борба за отхвърляне на духовния гнет на фанариотите, начало на борбата за пълна национална свобода. Когато патриархът започва да заплашва българския народ с анатема, в публицистиката на Каравелов се появява и разгръща темата за еретичеството. Тя включва яркото сатирично разобличение на фанариотите и твърдо отстояване правата на българския народ. Кой е еретикът в този спор между развратното и продажно духовенство и народа? Каравелов сочи примери от историята — средновековна и съвременна, когато и други народи са били наричани еретици. През XV в. папата обявява за еретици Ян Хус и неговите последователи, а в най-ново време главата на католическата църква обяви за еретици италианците, воюващи начело с Гарибалди срещу австрийския гнет. Историята показва, че еретици са били наричани във всички времена борците за свобода и следователно това име не е позорно, а славно. Българският народ може да се гордее с него, защото то говори за неговата политическа зрелост.

Същата тема, въз основа на исторически сюжет — осъждането и изгарянето на Хус — разгръща и Шевченко в „Еретик“. При всички различия между тази лиро-епична поема и публицистичните произведения на Каравелов между тях има и редица общи черти, които заслужават внимание.

Поемата „Еретик“ е написана през 1845 г., но едва през 1861 г. Шевченко успява да публикува два откъса от нея. Цялата творба излиза едва през 1907 г. Обръщението към П. Й. Шафарик, което предшествува поемата, е публикувано в кн. 1 на украинското списание „Основа“ през 1861 г. под заглавие „Посланіе славному П. І. Шафарикові при поемі „Іван Хус“ або „Еретик“. Цитат от него намираме още в началото на следващата година в статията на Каравелов „По поводу славянского отдела газеты „День“. В кн. 8 на „Основа“ от същата година излиза началото на поемата—първият монолог на Хус. Него Каравелов е превел и поместил в „Свобода“, бр. 1 от 12. І. 1871 г. Това е един от честите случаи, когато Каравелов поставя Шевченковите творби редом със своите като остро идейно оръжие в борбата на българския народ за освобождение. И този превод показва, че нашият възрожденец възприема идеите на украинския поет като напълно съответствуващи на неговите собствени позиции. Монологът на Хус дава чудесна художествена илюстрация на онези мисли, които Каравелов отстоява в публицистиката си. Не е било необходимо Каравелов да познава цялата поема, за да разбере каква е оценката, която Шевченко дава на делото на Хус. Напълно достатъчна е била онази част (около една трета от цялото произведение), която той е чел. Още в обръщението към Шафарик украинският поет сочи Хус като велик пример за всички славянски народи:

Щоб усі слав'яне стали
Добрими братами,
І синами сонця правди,
І еретиками

Отакими, як Констанцький
Еретик великий
Мир мирові подарують
І славу вовіки

А за първия монолог на Хус украинският шевченковед Ю. О. Ивакин пише, че в него се съдържа „идейно-художествената квинтесенция на поемата. В него е обозначено и разположението на социалните сили, които се борят, и позицията на автора и дори е подсказан ключът към политическия подтекст на поемата."[1]

И за Шевченко, и за Каравелов най-важното в дейността на Хус е нейният националноосвободителен, антифеодален характер. Ю. О. Ивакин подчертава, че „Хус у Шевченко е не толкова религиозен реформатор, колкото народен защитник, своеобразен революционер-бунтар. Поетът е създал образ на непоколебим борец за „евангелието на правдата", „за простия народ", образ с огромно революционно-възпитателно значение.[2] За българския възрожденец личността на Хус е една от най-светлите в историята на славянството. В статията „Сръбската литература" Каравелов се прекланя пред подвига на чешкия реформатор: „Хус — пише той — не е действувал против своята съвест, не се е докарвал пред никого, не се е приютявал под закрилата на разни германски князе и графове, а с истинска славянска свобода проповядвал своите религиозни, обществени убеждения."[3] Интересът на нашия писател към Хус е дълбок и траен. Той следи новите изследвания за великия чех и ги препоръчва горещо на читателите на „Свобода" и „Знание". В един от броевете на списанието, в рубриката „Полезни книги" Каравелов отбелязва появата на труда на Е. Лихачов „Европейские реформаторы". „В тая замечателна книга — пише нашият просветител — се описва животът и деятелността на Яна Гуса, на Лютера, на Цвингли и на Калвина."[4]

Каравелов е познавал навярно и изследването на Спиридон Палаузов „Иоанн Гус и его последователи", излязло през 1845 г. Това е кандидатска дисертация на Палаузов, писана под ръководството на проф. О. М. Бодянски. Както доказват съветските изследователи, тази книжка е един от историческите изводи, от които черпи Шевченко при създаването на поемата „Еретик". Твърде е възможно този факт да е бил известен и на Каравелов. Той е слушал лекциите на Бодянски в университета, дълги години е поддържал с него лични връзки.

И Шевченко, и Каравелов виждат в стремежа към черковна независимост една от формите и пръв етап от борбата за национална свобода. А тя може да се извоюва само с помощта на оръжието. Поемата на Шевченко завършва с думите:

Он над головою
Старий Жижка з Таборова
Махнув булавою.

Делото на Хус — говори този образ — ще бъде доведено до край само в народната революция. А Каравелов пише в мнима дописка от Цариград: „С прискърбие взимам перото си да ви явя, че българският черковен въпрос няма да бъде свършен тая година, ни догодина, ни дотогава, дорде владее над нас османовия бич, т. е. дорде ние са не

[1] Ю. О. Ивакін, „Сатира Шевченка", Київ, 1959, стр. 103.
[2] Пак там, стр. 101.
[3] В. Србија, 1867, бр. 51—52; 1868, бр. 1—6, 14—17. Вж. Публицистиката на Любен Каравелов, София 1957, стр. 440.
[4] Знание, бр. 10 от 31. V. 1875.

заемем за нож и за топор..."[1] Привлича вниманието и начинът, по който е изразен тук призивът към въоръжена борба. Образите на ножа и топора като символи на народната революция са широко разпространени в творчеството на руските революционни демократи, те са типични и за лириката на Шевченко.

Но в разработката на темата за еретичеството у Шевченко и у Каравелов съществуват и някои различия.

Разобличението на католическото духовенство е било много актуално за Украйна в средата на миналия век. В западните земи, поробени от Австро-Унгария, йезуитите са вършели пагубно дело. С помощта на религията те са се стремели да денационализират славянското население, да го откъснат от населението на източните украински земи, влизащи в състава на Русия. Но още по-важен е политическият подтекст на творбата, носещ основния идеен заряд. Историческата тема прикрива революционно-политическо съдържание, поемата призовава към борба против крепостничеството, против националния и социален гнет, притиснал Украйна. И не случайно по време на вълненията в Петербургския университет през 1861 г. арестуваните студенти са пеели началото на първия монолог на Хус като съвременна революционна песен.[2]

У Каравелов темата за еретичеството се разгръща без политически подтекст. Тя е свързана пряко и конкретно с перипетиите на българската черковна борба. Че тя е част от националноосвободителното движение, че деспотизмът на папи и патриарси не се различава по нищо от деспотизма на царете, че свободата трябва да се извоюва с оръжие в ръка — всичко това Каравелов заявява съвсем открито.

С това различие е свързано и друго, което има вече пряко отношение към употребата на стилистичните средства у двамата автори.

Поемата на Шевченко е изградена върху антитезата между образа на смелия борец Хус и отвратителните представители на католическата църква. В центъра на творбата стои образът на трагично загиващия герой. Това е обусловено от ранния етап на освободителната борба в Русия, отразен в поемата. Двадесет години са изминали от гибелта на първите руски революционери — декабристите. През четиридесетте години техните приемници — революционните демократи — също са все още шепа хора. Те работят с пълното съзнание, че неизбежно ще загинат. Затова в „Еретик" се възправя отделната личност, героят, когото чака гибел. Едва в края на поемата като лъч на надежда, като проява на революционен оптимизъм възниква за миг образът на народния водач Жижка.

Каравелов разгръща в публицистиката си темата за еретичеството в началото на седемдесетте години, когато в черковната борба у нас участвуват вече твърде широки народни слоеве. В рамките на тази борба българите осъществяват пожеланието на Шевченко всички славянски народи да станат народи еретици. Затова Каравелов противопоставя на фанариотите не отделна личност, а цялата нация. В публицистиката му намираме колективния образ на близкия до победата народ. За това има навярно и още една причина. Каравелов познава отблизо дейците на нашата черковна борба с техните достойнства и слабости и не е в състояние да ги възхвалява.

[1] Свобода, бр. 9 от 27. II. 1871 г.

[2] Вж. Історія української літератури, том I, Київ, 1954, стр. 237.

Шевченковата поема е свързана с началото на революционните борби в Русия и авторът съзнава, че събуждането на народните маси ще бъде дело трудно и продължително, че победата над самодържавието е още далеч. Затова героичната тема в „Еретик“ е издържана в трагичен, приповдигнат тон на преклонение и възхвала на падналите в борбата. Що се отнася до сатиричната струя в поемата, както и в „Неофити“, смехът, който тя буди, е смях през сълзи, пропит с гняв и болка.

У Каравелов сатиричната струя, която се разгръща при разобличението на фанариотското духовенство, звучи много по-оптимистично. Оптимизмът на нашия възрожденец се опира на широкия размах на черковните борби в България и на примерите от най-новата история. Те показват, че народите вече не се боят от анатеми и заканите на папата и патриарха вече будят не ужас, а насмешка. „... днешният век твърде малко са бои от каквито и да е анатеми — пише Каравелов. — В 1860 г. римският папа анатемоса италианският крал Виктора-Еманоила и италианският юнак Гарибалди, т. е. освободителите на Италия... Виктор-Еманоил и Гарибалди не обърнаха никакво внимание на онова орудие, с което поповете и калугерите плашеха светът, но вървяха към своята цел и с достойнство освободиха Италия... А римският папа постоянно издаваше антеми против гореказаните лица! А до каква степен бяха смешни действията на римския отец!..“[1]

И за българския народ са вече смешни анатемите на гръцкия патриарх. В разобличението на неговите постъпки и на цялото фанариотско духовенство Каравелов използува най-разнообразни нюанси на смеха — от иронията до гневното сатирично разобличение, но при всички случаи това е онзи смях, с който човечеството се разделя със своето минало, а не трагичният сарказъм на Шевченко, смехът през сълзи, с който хората започват борбата си с една действителност, която искат да превърнат в минало.

Казаното дотук разкрива сходството в идейното третиране на темата за еретичеството у Шевченко и у Каравелов, както и някои различия, обусловени от различия в обществено-политическите условия в Русия и Украйна, от една страна, и България, от друга. Явно е, че това сходство е проява на отношение към еднакви проблеми у творци с извънредно близки политически и идейни позиции. Фактът, че Каравелов използува в своята борба откъс от поемата „Еретик“, потвърждава това още веднъж.

Но и при сравнението на изразните средства, по-точно на онези, които са използувани от двамата автори при разгръщането на сатиричното разобличение, също откриваме редица сходства. И тук нямаме никакви основания да ги обясняваме с влияние на украинския поет върху българския публицист. Преди всичко у Шевченко те са разгърнати главно в онези части на поемата, които Каравелов не е чел. И второ, някои от тях се използуват не само от тях двамата, но и от други творци от същата епоха.

И в поемата на Шевченко, и в публицистиката на Каравелов висшето духовенство е разобличено без пощада. Жестоки и алчни, лицемерни и

---

[1] Свобода, бр. 45 от 22. IV. 1872 г.

тънещи в поквара, князете на черквата грабят народа и го държат в невежество. Духовенството търгува безсрамно с божието име, готово е на всяка низост и престъпление, за да запази властта и богатствата си. С какви средства разобличават това духовенство двамата убедени антиклерикали?

В „Еретик“ Шевченко създава силно обобщени образи на католическите прелати. Той рисува с ярки бои отблъскващата им външност, която веднага се асоциира в съзнанието на читателя с отвратителния им духовен облик. На ограбения, измъчен народ са противопоставени ситите, охранени духовници:

І на апостольськім престолі
Чернець *годований* сидить

Или:

Збиралися кардинали
Гладкі та *червоні*

А Каравелов пише: „Третата личност беше калугерска: душата ѝ меришеше на пресен шаран и на родоски зехтин, ѝ лъщеше като лакиран сахтиян, очите ѝ бяха кочешки, а носът ѝ приличаше на морав патладжан.“[1]

За героя на един от фейлетоните си той каза, че този човек има „... угоено и мегко тяло, т. е. такова щастливо „чувство“, което се среща само у „богомолните“ калугери, у турските паши, у руските „купци“, у българските чорбаджие и у Виктора-Еманоила; кругло като месечина и лъскаво като лакирани чизми лице; с една дума такова дебело сияние, каквото се среща само у папите и у касапите.“[2]

Когато говори за сатиричните похвати в „Еретик“, щевченковедът Ю. А. Ивакин сочи, че това е същият вид комизъм, за който Белински говори, че той „...не доказывает и не опровергает вещи, но уничтожает ее тем, что слишком верно характеризует ее, слишком верно выказывает ее безобразие или удачным сравнением, или просто верным представлением, ее так, как он есть“. Този похват Ивакин нарича похват на пряко назоваване и разобличаване, на „засягане“, „обиждане“ на злото. Защото да назовеш злото, което се мъчи да се представи за добро, с истинското му име, значи да го уязвиш в самата му същност и да го разобличиш.[3]

Този похват е най-широко използуван и от Шевченко, и от Каравелов. Историческият сюжет, който прикрива подтекста на „Еретик“, дава на поета възможност да разобличава безпощадно предмета на своята сатира. Омразата към инквизиторите и тираните се излива в поемата му в резки обидни оценки, в изобилие от обидни епитети:

„Розбойники, людоіди“

Или:

„Гади! гади!
Чи напилися ви, чи ні
Людської крові?..“

Не отстъпват по разобличителна сила и нападките на Каравелов: „... сичко, щото е гнуснаво, безнравствено и скотско се покровител-

[1] Независимост, бр. 27 от 24. III. 1873 г.
[2] Пак там, бр. 44 от 21. VII. 1873 г.
[3] Ю. О. Івакін, Сатира Шевченка, Київ, 1959, стр. 105—107.

ствува от великата черкова и от нейния свещеноначалник.[1] Или: „...вашата велика черкова и вашите канонически права не са нищо друго освен хайдушка чета, която мисли само за своето земно блаженство..."

Наред с „хулещите" епитети Шевченко и Каравелов използуват често[2] и обидните сравнения, например сравненията с животни, които добре изразяват отношението им към висшето духовенство.

В „Еретик:

„Зашипіли, мов гадюки
Ченці в Ватікані"

И по-долу:

„... Кардинали
Як гадюки, в'ються
Круг тіари. Та нищечком
Мов коти, гризуться
За мишеня..."

Каравелов често сравнява гърците с раци, калугерите с пиявици.

С похвата на пряко разобличаване на злото е свързана още една черта, присъща и на украинския поет, и на българския публицист. Рязката и категорична оценка, която сатирикът дава на нещата, неговата лична заангажираност, пряката му намеса са характерни и за политическата лирика на Шевченко, и за публицистиката на Каравелов. И двамата автори не са спокойни наблюдатели, а дълбоко развълнувани участници, борци, които защищават интересите на народа. Това обуславя лиричната природа на Шевченковата сатира, която се отличава с дълбока емоционалност. В политическата си лирика Шевченко е съдник, размахал бича на сатирата, а наред с това е пламенен проповедник, учител на своя народ. Оттам и монологичността на неговата сатира, честото използуване в нея на ораторските форми на поетическия език.

Тази характеристика може да се отнесе с пълна сила и към Каравелов. Темпераментен и пристрастен публицист, той реагира остро на всичко, което засяга съдбата на българския народ. В черковната борба той изиграва голяма роля на ревностен защитник на народните правдини, на трибун и учител, който иска да освободи съотечествениците си от всякакви заблуди и илюзии по отношение на висшето духовенство, да ги въодушеви за борба против фанариотския гнет. В статия срещу гръцкия патриарх Каравелов пише: „...високопреосвещени Антим са не срамува, не бои са от бога да повдигне своята десница и да прокълне оня невинен и праведен народ, който в продължение на толкова столетия е търпял всевъзможни мъки и неволи от гръко-фанариотските изедници!" и възкликва с възмущение: „Кого вие лъжете? Кому искате да замажете очите? Вам никой вече не вярва, защото секи ви гледа пред очите си." „Проклинайте, проклинайте православното стадо за това, че то ви не дозволява вече да му дерете кожата и да му пиете кръвта и крийте са зад вселенските събори!" „Българете са наричат еретици за това, че не дават вече вълната си!" „А ние? — Ние от своята страна ще да прокълнем патриархът и ще да го наречеме „безбожник"[3].

Използуването на черковнославянската лексика и фразеология е разпространено явление в литературата и публицистиката от миналото сто-

[1] Свобода, бр. 13 от 23. IX. 1872 г.
[2] Пак там.
[3] Пак там.

летие. То е чест похват и у Шевченко, и у Каравелов. Тук ще се спрем само на няколко случая със сходно по идейна обусловеност и художествена функция използуване на тази лексика у двамата автори.

Без да диференцираме многобройните нюанси на стилистичната употреба на черковната лексика в политическата лирика на украинския поет, можем да кажем, че тя се появява у него в двете функции — за създаване на тържествена, приповдигната интонация и като средство за постигане на комичен ефект.

Патетичният стил на монолозите на Хус се дължи до голяма степен на употребата на черковнославянска лексика и фразеология:

Язви язик мій за хули
Не дай знущатися лукавим
І над твоєю вічно-славой
И над нами, простими людьми!..

Или когато поетът говори за великия чех:

Мов кедр серед поля
Ливанського, — у кайданах
Став Гус перед ними!
І окинув нечестивих
Орліми очима

И тук, и в Давидовите псалми, и в много още произведения на Шевченко черковната лексика, използувана при възхвала на революционния подвиг, е стара форма, поела в себе си ново съдържание.

Същото явление наблюдаваме и в публицистиката на Каравелов. В статиите и фейлетоните, в които той воюва с фанариотите, е особено широко употребена черковнославянската лексика и фразеология, включена в полемики и нападки против гръцката духовна йерархия. В „Свобода“ Каравелов пише: „Верующите трябва да афоресат неверующите, православните да афоресат неправославните еретици, а Христовите синове да прокълнат слугите на антихриста.“[1] Или: „Аз желая да възкръсне българският народ, но „да разточат ся врази его.“[2] Или още: „Който иска да бъде христов апостол... той тряба да избави народът от египетското робство с неговите „страшни язви“ и да го воведе в обетованата земя.“[3]

У Шевченко срещаме и случаи, когато черковната лексика се използува за целите на сатирата. В поемата „Еретик“ за това служи терминологията на римо-католическата църква:

„... Кардинали,
Як гадюки, в'ються
Круг тіари...“

Каравелов използува черковната лексика и фразеология за постигане на комичен ефект много по-често, отколкото Шевченко. Но ако украинският поет си служи с този стилистичен пласт, за да създаде сатира, която граничи с трагизма, у нашия публицист той е включен в кръга на по-леки, по-слабо емоционални, а понякога и на по-примитивни форми на комичното. Каравелов съпоставя обикновено черковната лексика с кон-

[1] Свобода, бр. 33 от 29. I. 1872 г.
[2] Пак там, бр. 44 от 15. IV. 1872 г.
[3] Пак там, бр. 13 от 23. IX. 1872 г.

трастен по стилистична окраска езиков слой. В едно и също изречение той използува например тържествената черковнославянска лексика редом с най-обикновена или дори огрубена разговорна реч. По такъв начин веднага се снижава стойността на онова, което е изразено с приповдигнат тон и се дискредитират героите, в чиито уста са вложени тържествените изрази.[1]

Например: „...Ти проповядаш вяра и надежда и говориш: „вяра твоя спасет тя! Работи и ся надеяй!“, а сам ти нямаш никаква вяра, ти не работиш, ти са не мъчиш, ти отнемаш насила чуждото и пълниш джебът си...“[2]

Или: „Ако би вие казали всичкото това на един от гръцките първо свещеници, даже, на самия патриарх, то н. преосвещенство би ви отговорил: Месечината е крава, а аще ти не веруеши, то аз прокляну тя и отлучу от църкви.“[3]

В публицистиката на Каравелов намираме и фейлетон, в който анатемата на гръцкия патриарх е подиграна в една твърде примитивна пародия на хвалебствена ода. Тя може да послужи като драстичен пример, ако поискаме да покажем до какви противоположни полюси може да стигне, от гледна точка на художествената реализация, разгръщането на темата за еретичеството у Шевченко и у Каравелов. Това е, разбира се, една крайна проява у нашия публицист. Спираме се на нея, за да подчертаем, че ако сатиричното разобличение в поемата на украинския революционер е винаги на равнището на високо художествено творчество, у Каравелов формите на комичното излизат понякога извън пределите на художественото. Любопитно е, че въпреки всичко тази ода ни кара да мислим за поемата „Еретик“, и то за онези части, за които не сме сигурни, че са били известни на Каравелов. Причината е навярно в това, че и нашият публицист описва сборище на духовници, проклинаци всеки, който не иска повече да им се покорява:

Събрали се поповете,
Поповете, патриците,
Кметовете, архонтите,
Дяконите, владиците,
Да прокълнат българите,
Че не дават свойто злато,
Свойто злато, свойто вино
И ракия-амберия...[4]

Анализът на цялото публицистично творчество на Каравелов би дал навярно още много и интересен материал за типологическото родство между тази публицистика и политическата лирика на Тарас Шевченко.

Преклонението на нашия възрожденец пред великия украински поет проличава и в страстната защита на Шевченковото творчество от нескопосни преводачи като Жинзифов. Наистина преценките на критика са прекалено резки, но за нас в дадения случай е важно не доколко Каравелов е прав, а от какви позиции напада той преводача. В своята рецензия за „Новобългарска сбирка от Райка Жинзифова, Москва, 1863“ Каравелов отделя много място на поместените преводи из Шевченко.

Извънредно строг към подбора на книгите, които трябва да се превеждат на български, Каравелов пише тук: „Да четем, да изучаваме и

---

[1] Вж. В. Попова, Някои особености на фразеологията в политическите статии на Л. Каравелов, Език и литература, кн. 1 от 1962 г.
[2] Свобода, бр. 45 от 22. IV. 1872 г.
[3] Пак там.
[4] Пак там, бр. 37 от 26. II. 1872 г. и бр. 38 от 4. III. 1872 г.

даже да превеждаме стихотворенията на Шевченка — ние мислим, че нищо не може да бъде по-добро от това..." Ако е трябвало да посочи кой поет да се преведе най-напред на български, Каравелов навярно би казал: Шевченко. Това се потвърждава и от собствената му практика. При подбора на произведения Каравелов мисли най-напред за нуждите на българския народ. И по съдържание, и по форма поезията на Шевченко би била разбираема и близка за българите. Но пред преводача на украинския поет се поставят високи изисквания. „В историята на литературата — казва Каравелов — има правило, че да превежда човек някое сочинение, то тряба по-напред да го проникне, тряба да го изучи и премеле в главата си, но даже и това правило не може да се отнесе към Шевченка. За да изучиш и проникнеш Шевченковите сочинения никак не можеш, а да го разбереш тряба изпърво да преживееш, да прострадаеш това, щото е преживял, прострадал Шевченко. С една дума да кажем, тряба секоя Шевченкова песен да бъде история на една част от твоят живот, тряба да порастеш колкото Шевченко, а това може да достигне не секи, а най-много г. Жинзифов."[1]

Рецензията е писана през 1864 г., тъкмо през периода, когато нашият възрожденец с помощта на И. Г. Прижов навлиза дълбоко в идейния свят на Шевченковата лирика. Оценката на Жинзифовите преводи, както и отзивът за Аксаковия вестник „День" говорят за революционно-демократичните позиции, от които Каравелов възприема творчеството на украинския поет.

Младият българин не случайно изисква преводачът да е изживял, изстрадал онова, „щото е преживял, прострадал Шевченко". Когато пишат за украинския поет руските революционни демократи от онези години, неизменно наблягат на мъченическата съдба на Шевченко. Това напомня на читателите, че той е станал жертва на самодържавието, че е прекарал десет години в страшно заточение заради своите революционни стихове. Каравелов едва ли има пред вид личните страдания, от тях не е избягнал и Жинзифов. Той говори за великата жертва на Шевченко в името на революционното дело, от което Жинзифов е много далеч. На поета на славянофилите Каравелов иска да каже: „Махнете се, недостойни!" Не само защото превежда зле, но преди всичко защото е неспособен да проникне в истинската същност на творчеството му Жинзифов е недостоен да се докосва до Шевченко. Пътят на украинския поет е трънливият път на революционера и за да проникне човек в творчеството му, трябва да е порасъл идейно колкото него, „а това може да достигне не секи, а най-много г. Жинзифов", който предпочита да не се меси в политическите борби и да учителствува спокойно в Москва.

Каравелов осмива преводите на Жинзифов, защото те наистина са несполучливи, но и по-конкретно затова, че поетът на московското славянофилско общество, следвайки съветите на своите учители, е въвел в езика си черковнославянския граматичен строй и лексика и е в

---

[1] Българска пчела, бр. 3, 4, 5, и 6 от 1864 г. Вж. Публицистиката на Любен Каравелов, София, стр. 113—120.

разрез с естественото развитие на българския литературен език. От Жинзифовата смесица на различни наречия с черковнославянски елементи наистина се е получило нещо трагикомично.

По същото време и Каравелов превежда украинския поет. Неговият превод на „Неофити“ също е твърде далеч в художествено отношение от оригинала. Но коментарите към поемата говорят за дълбоко проникване в революционната същност на творбата. Преводът наистина звучи по-скоро като подстрочник, но е написан на естествен български език и се отличава с твърде голяма точност и яснота. Може би Каравелов е ценял способностите си на преводач по-високо, отколкото е имал основание. Но когато твърди, че Жинзифов не е в състояние да превежда Шевченко, и в същото време смята себе си за достоен да върши това, Каравелов положително има пред вид не толкова разликата в талантите, а в идейните позиции, в тълкуването на Шевченковото творчество.[1]

Още веднъж говори Каравелов за Жинзифовите преводи из Шевченко във фейлетон, поместен в „Свобода“[2]. Темата е честа в публицистиката на нашия възрожденец — ниското равнище на много от произведенията на зараждащата се българска литература, липсата на художествен вкус у читателите. „Хората искат не добро, а хубаво, не полезно, а гиздаво; не истинско и правдоподобно, а лъскаво и високомъдро“ — пише Каравелов с горчив сарказъм. В този фейлетон, в който е цитиран и Белински, той предявява към литературата изискванията на съмишленик на руските революционни демократи. И отново обект на критиката му става творчеството на Жинзифов. „Покойни Белински — казва Каравелов — съветуваше българите да пишат и песни, ако само не могат да живеят без тях. И аз така също ги съветувам да пеят и да играят; но в това също време им обявлявам, че тия по-напред трябва да се поучат от г. Жинзифова как се пишат „народни“ песни, а после вече да се вземат за перо.“ В спор с някакъв приятел, който бил убеден, че за да напише човек една добра песен, той трябва да познава „пийтиката“, Каравелов му възразил, че „когато човек няма поетически дар, той и китайските закони да изучи, то пак няма да стане поет. За подкрепление на моето убеждение, аз разказах на моя приятел, че най-великите европейски поети (Шекспир, Шилер, Бърнс, Шевченко, Колцов и др.) не са знаяли „пийтиката“ ...“. И тъй като приятелят не му повярвал, Каравелов решил да му докаже правотата си с два примера из българската литература. „Българите имат днес два велики поета, из които единът знае основателно „пийтиката“, а другият и понятие няма за нея. Тия наши гении са г. Жинзифов и г. Пишурка: първият не само, че знае „пийтиката“ от кора до кора, но чете я и на своите ученици в Московската гимназия; а вторият и през плет не я е видял.“ Какво е написал познавачът на „пийтиката“, личи от стихоплетството му в кн. 1 на „Читалище“. Там Жинзифов е поместил превода си на Шевченковата поема „Ратайкиня“. Каравелов привежда цитати:

„Защо они ме любът?
Защо честът мене?
О боже мой, вишний боже!“ и т. н.

---

[1] Вж. по тези въпроси С. Русакиев, Тарас Шевченко и българската литература, София, 1964, стр. 127—130.

[2] Свобода, бр. 24 от 27. XI. 1871 г.

„Аз мисля — заключава Каравелов —, че ако би оживял Т. Шевченко, то той би написал г-ну Жинзифову такава една ода:

„Ако си ти, брате, глупав, —
Що съм ти аз крив,
Та разваляш мойте песни? ...
Не съм бил аз див!

Каравелов не признава песните на Жинзифов за народни, въпреки че в тях е толкова явен стремежът на автора им да се учи от Шевченко. По същите причини той му отрича и правото да превежда украинския поет. Песните на Шевченко са народни, защото той е живял и страдал заедно с народа си, защото е водил революционна борба за неговото освобождение и е платил за това с десетгодишно заточение. Каравелов е прекалено строг и несправедлив спрямо Жинзифов, но от гледна точка на изискванията на революционера-демократ той е прав — народен може да бъде само онзи поет, който споделя тежката съдба на съотечествениците си. Колкото и да тъгува за България, Жинзифов не може да й служи истински, щом се е отказал от революционната борба и е останал да преподава „пийтика“ в Московската гимназия.

Каравелов е прав и когато твърди, че на поет, лишен от талант, не може да помогне никаква „пийтика“, но тук се промъква може би и едно крайно схващане, присъщо на някои представители на революционната демокрация в Русия, споделяно и от близкия приятел на Каравелов — И. Г. Прижов. В стремежа си да утвърдят литература, близка до народните маси, те стигат до пренебрегване на редица писатели от дворянски произход, които не отразяват живота на народа или не го отразяват от революционни позиции. Тези литератори ценят най-високо онези творци в западноевропейската и в славянските литератури, които са излезли от народа и без да имат образование, са достигнали върховете на изкуството. Ценят ги преди всичко за тяхната близост до народа и на произведенията им до народното творчество. Затова не случайно Каравелов нарича „най-велики европейски поети“ тъкмо Шекспир, Бърнс, Шевченко и Колцов. Освен това той навярно присъединява до известна степен и себе си към тези поети. Нашият възрожденец се чувствува тясно свързан с народа си, вижда у себе си самоук творец, който не познава тънкостите на „пийтиката“, но твори така, че да бъде разбран и от неуките си съотечественици и да им бъде полезен. И когато преподаватели на „пийтиката“ като Жинзифов се опитват да превеждат или да следват в творчеството си поет като Шевченко, Каравелов се възмущава. Той брани украинския поет от хора като Жинзифов, които само развалят песните му.

За Каравелов лириката на Шевченко е връх на поетично творчество. Това личи най-добре от обкръжението, в което той поставя неговото име. Във фейлетона срещу Жинзифов българският публицист го назовава редом с Шекспир, Шилер, Бърнс и Колцов. В статията „Книжнина“, в която критикува остро Милан Куюнджич и намира поезията му безжизнена, сатирата му беззъба, Каравелов пише: „И наистина има такива стихотворения, които подпомагат народния напредък; но тези стихотворения трябва преди всичко да са хуманитарни, верни и разумни, каквито са стихотворенията на английските поети Бърнс, Томас Мур и Байрон, каквито са стихотворенията на Беранже и отчасти на Барбие; на руските

поети М. Михайлов, Плещеев и стихотворенията на украинеца Тарас Шевченко."

В публицистиката си Каравелов е изразил своето положително отношение и към творчеството на Некрасов, Минаев, Кукулевич-Сакцински, Скавронски и Хайне, които цитира в статии, фейлетони и бележки.

Почти всички изброени имена могат да бъдат свързани с Шевченко. Едни от тези поети, като Беранже, Барбие, Колцов, Шевченко обича да чете и високо цени. С други негови съвременници, като Минаев, Михайлов, Плещеев, той се познава лично и дружи.

Фактът, че Каравелов цитира Михайлов, Минаев и Плещеев редом с Шевченко и с гении като Шекспир и Байрон, говори, че за него най-важното е революционната и демократична насока на произведенията им. Отношението към тези поети, от една страна, на Каравелов и, от друга страна, на Шевченко създава на свой ред между украинския поет и нашия възрожденец още една връзка, макар и косвена. Тя допринася за характеризирането на позициите, от които Каравелов възприема творчеството на великия Кобзар.

М. Михайлов, революционер и просветител-демократ, съратник на Чернишевски, активен сътрудник на „Съвременник", е страстен поклонник на Шевченко. Той се сближава с украинския поет след завръщането му от заточение, превежда много сполучливо стихотворенията „Към Основяненко", „Иван Подкова" и „Завещание", пише обширна рецензия за излезлия през 1860 г. „Кобзар". Прави впечатление голямото сходство между оценката на Шевченко в тази рецензия и онази оценка, която му дава по-късно Каравелов. Народностния характер на творчеството му, неговите произведения като отражение на изстраданото от поета-мъченик — това поставят на първо място и Михайлов, и Каравелов. И двамата акцентират върху онези особености на Шевченковата лирика, заради които ѝ дава най-висока оценка революционно-демократическата критика.

Д. Д. Минаев е един от най-редовните сътрудници на сатиричния вестник „Искра", редактиран от В. С. Курочкин. Шевченко е бил близък приятел на братя Курочкини и според съветския шевченковед Ф. Я. Прийма има достатъчно основания да се смята, че украинският поет се е познавал лично и с Минаев.[1] В статията „Воспитание и образование"[2] Каравелов цитира едно четиристишие из сатиричното стихотворение на Минаев „Лирик", насочено по всяка вероятност срещу поета-романтик А. Майков, принадлежащ по идейни възгледи към лагера на реакционерите. Стихотворението на Минаев е печатано във в. „Будильник", бр. 29 от 1865 г. под заглавие „Отживающие типы". Показателно е, че за Майков като представител на защитниците на „чистото изкуство", като враг на революционно-демократичните възгледи върху литературата се отзовава много рязко и И. Г. Прижов. В статията „Светлая сторона поэтических отношений природы и человека"[3] руският революционер противопоставя на поети от типа на Майков творчеството на Шевченко. Минаев превежда Байрон, Хайне, Юго, Барбие и т. н. и Каравелов навярно се е запознавал с произведенията на тези поети много често тъкмо чрез преводите на Минаев. След смъртта на Шевченко руският сатирик брани ак-

[1] Ф. Я. Прийма, Шевченко и русская литература XIX века, М.—Л., 1961, стр. 210.
[2] Свобода, бр. 7 от 13. II. 1871г.
[3] А. Р. Мазуркевич, И. Г. Прыжов, Київ, 1958, стр. 136—137.

тивно неговото литературно наследство от недостойните нападки на реакционерите. Минаев им отговаря в четири сатирични фейлетона. Малките откъси от тях, които намираме в книгата на Ф. Я. Прийма „Шевченко и русская литература XIX века“, не позволяват да се правят някакви обосновани изводи. Но изглежда, че между фейлетоните на Минаев и тези на Каравелов има общи черти и в идейно, и в художествено отношение. И още един факт, сближаващ Минаев с Каравелов. Когато във в. „День“ бива напечатана реакционна статия на П. Н. Бланк, в която авторът говори за „стадното“ поведение на селската маса, Минаев веднага пише стихотворението „Открытие“ и изразява възмущението си.

Сред руските поети, изпитали въздействието на Шевченко, е и петрашевецът А. Н. Плещеев, пропагандатор и преводач на украинския поет. Каравелов не случайно е поставил името му редом с имената на Михайлов и Шевченко.

Публицистиката на Каравелов разкрива още един аспект на близостта му до великия украински поет. Близост идейна и художествена, независимо от разликата в талантите. Същевременно фактите, взети от статиите и фейлетоните на нашия възрожденец, показват колко тясно е преплетено отношението му към Шевченко с онези политически и естетически позиции, които той заема в руския обществен живот. В разбирането си за същността на Шевченковата лирика, и тук по-конкретно на неговата политическа лирика, Каравелов стои много близко до руските революционни демократи.

В публицистиката на Каравелов политическата лирика на украинския поет е включена като творчество на съмишленик, чието дело е дошло в помощ на българския революционер. Чрез публицистиката на нашия възрожденец политическите стихотворения на Шевченко служат на освободителната борба на един братски славянски народ.

СЪВЕТСКАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ЛИТЕРАТУРА В ЛИТЕРАТУРНАТА ПРИТУРКА НА „РАБОТНИЧЕСКИ ВЕСТНИК“

Веска Иванова

В редиците на прогресивните литературни вестници и списания, отстояващи принципите на пролетарската революционна литература, през 1922 г. се нарежда нов боец — седмичната литературно-научна притурка на „Работнически вестник“. Създадена и ръководена от партийния орган „Работнически вестник“, при активното участие на редица прогресивни литературни дейци — Георги Бакалов, Димитър Полянов, Христо Смирненски, Крум Кюлявков, Асен Разцветников и др. — литературната притурка провежда и отстоява политиката на партията в литературата, отразява постиженията и победите на пролетарския литературен фронт.

Идейното и творческо развитие на българските писатели от този период е свързано с огромното влияние на идеите на Октомври, с непосредственото въздействие на бурния революционен подем, обхванал нашата страна след 1917 г. Първата в света социалистическа страна, отстояла мъжествено завоеванията на Октомврийската революция, осъществила най-великите идеали на цялото човечество, със своя нов обществен строй, ново изкуство и литература оказва огромно, несравнимо въздействие върху българския обществено-политически, културен и литературен живот. Пролетарската литература — израз на революционната епоха — е в небивал възход. Озарени от лъчите на Октомври израстват редица млади талантливи писатели, свързали своя живот и творчество с освободителните борби на пролетариата. В противовес на буржоазната литература, която изживява дълбока идейна криза, расте и крепне прогресивният литературен фронт, играе ръководна роля в литературния живот. Българската комунистическа партия организира и сплотява прогресивните литературни сили, възглавява борбата за реалистично, високо идейно и художествено изкуство. Под ръководството на партията, при нейната непосредствена и всестранна помощ се развива и укрепва пролетарската литература. Различните партийни вестници и списания от това време — „Ново време“ (1919—1923), „Работнически вестник“, „Народна армия“ (1921—1923), „Младеж“ (1921—1923), „Червен смях“ (1919—1923), в които се поместват редовно литературно-критически статии и творби от български и чужди автори, специалното издателство, което организира БКП (Общо работническо кооп. д-во „Освобождение“), свидетелствуват за изключителното внимание и грижи на партията за развитието на пролетарския литературен фронт.

За вниманието, което отделя партията за развитието на художествената литература, за творческото израстване на младите творци, говори и фактът, че тя създава специално литературно приложение към „Работнически ветник“ — трибуна за обединение на прогресивни литературни сили. „В партийните, младежки и професионални вестници и списания се получаваха ежедневно стихотворения, разкази и други произведения — пише П. Георгиев. — Най-много пристигаха в „Работнически вестник“. Трябваше да се дава място на онова, което бе плод на безспорни дарби. Трябваше да се помага и за развитието на млади надеждни таланти. За тая цел редакцията на „Работнически вестник“ започна издаването на седмична литературна притурка.“[1]

От литературната притурка към „Работнически вестник“ излизат само 39 броя (от 1 юли 1922 г. до 24 март 1923 г.), но в тях са поместени твърде интересни литературни материали — теоретични и литературно-критически статии, редица творби от български прогресивни писатели, преводи на стихотворения и художествена проза от чужди, предимно съветски автори, статии за достиженията и напредъка на съветската литература и наука.

Сътрудниците на вестника, застанали на правилни идейно-политически и естетически позиции, защищават принципите на революционната борческа литература, водят ожесточена борба против формализма и аполитизма в литературата, против теоретиците на „чистото“ изкуство, които под маската на „надкласово, независимо“ от политическия живот изкуство развиват своите реакционни идеи. Непримирими към всякакъв вид враждебни идеологии, нашите най-изтъкнати критици и теоретици воюват за правдиво отражение на действителността, за дълбоко идейно, действено, възпитаващо в нов социалистически дух изкуство. От позициите на реализма сътрудниците на литературното приложение отстояват принципите на пролетарската поезия — възторжена, борческа, високо идейна. „Тя (поезията — б. а.) е йерихонската тръба на революцията — пише видният критик-марксист Г. Бакалов в статията „Революционната поезия“ (№ 2 към бр. 16), която сплотява редовете с фанатичната вяра в неизбежната победа. Не застой, а бурно, неудържимо движение е нейният импулс... Красотата на борбата намира в нея хилядите свои въплъщения. Буревестник е името на революционната поезия.“

В литературния орган на партията поместват редица от най-хубавите си творби Д. Полянов, Хр. Смирненски, Кр. Кюлявков, Ас. Разцветников и много други литературни прогресивни писатели. Дълбоко въздействуваща, борческа, идейно наситена, литературата от притурката на партийния орган служи на интересите на трудовия народ, вдъхновява го в освободителните му борби. И тъкмо заради нейната партийна идейност и целеустременост, заради нейното огромно обществено-възпитателно въздействие буржоазният печат яростно се нахвърля върху нея. Буржоазният критик В. Добринов в реакционния вестник „Синият понеделник“ помества обширна рецензия за литературната притурка на „Работнически вестник“, изпълнена с хули и клевети срещу художествената литература, поместена в нея.[2] Според него истински пролетарски поети няма, само „няколко

[1] П. Георгиев, Сб. Хр. Смирненски и Н. Вапцаров в спомените на съвременниците си, стр. 261.

[2] В. Добринов, Седмична литературна притурка на Работнически вестник, Синият понеделник, април 1923 г., бр. 3.

слаби поетически дарования", начело на които стои Д. Полянов, са се издигнали и получили популярност сред работническата класа, която е „непросветена и чужда на по-възвишен поетически усет" и не може да различи публицистиката от поезията. В. Добринов отрича и творчеството на Хр. Смирненски от партийния литературен орган заради идейната му насоченост и устременост. Буржоазният критик „искрено скърби", че Смирненски е подчинил своя талант, своя широк размах и творбите му, поместени в партийния печат, са се превърнали в „шаблонни декларации и публицистични статии". Само забраната, липсата на свобода, според Добринов, превръща изкуството единствено в агитационно и пропагандно средство.

В един от предсмъртните бележници на Хр. Смирненски са запазени бележките, които той пише в отговор на В. Добринов. Пролетарският поет показва истинското лице на представителите на „чистото" изкуство, тяхната мнима свобода, на която противопоставя истинската, дълбоко съзнателна, творческа свобода на пролетарските писатели — израз на висока комунистическа партийност и съзнателност.

В ожесточена борба с представителите на буржоазното изкуство и литература крепне и се развива революционната пролетарска литература. В тази борба за създаване идейно, борческо, революционно творчество, отговарящо на жизнените интереси и стремежи на пролетариата, нашата прогресивна литературна общественост се опира на съветската художествена литература, използува нейните постижения и опит. Съветската литература, възприела най-добрите традиции на руската демократична мисъл, обогатила ги с опита на новия обществен строй, е най-добрият, най-авторитетният учител на нашите прогресивни писатели. Тя правдиво и убедително разказва за грандиозните успехи на младата съветска държава, за героизма и подвига на съветските хора, строящи новия живот, за оня свят, чието обаяние вдъхва увереност и сила в борбата за свобода.

Една от централните задачи на седмичната литературно-научна притурка на „Работнически вестник" е да направи достояние на българските читатели завоеванията и успехите на съветската литература, наука и изкуство, да им помогне да узнаят истината за съветската страна, да разберат великите идеи на новия строй.

Огромен, нестихващ интерес проявява нашият народ към съветската страна, към нейната литература и изкуство още в първите години след Октомврийската революция.

Съветската художествена литература достига сравнително по-свободно у нас през периода 1917—1923 г., но и тогава нашата прогресивна общественост трябва да воюва с цензура и конфискации, полицейски арести и преследвания. Но никакви ограничения и забрани не могат да спрат живия интерес на българските трудещи се към литературата на младата съветска република, огромната любов към братския руски народ, извършил най-великата революция в световната история, осъществил най-възвишените стремежи на народите от целия свят. Полицейските арести и преследвания не са в състояние да ограничат проникването и разпространението на съветската литературна мисъл у нас. Българските литературни прогресивни дейци водят борба за достъп на съветската литература, използуват всички средства и възможности, намират различни легални и

нелегални пътища, за да следят живота в съветската страна, да се запознаят с нейната нова литература и изкуство. Те жадно търсят и четат произведенията на съветските автори, стремят се да ги направят достояние на широките читателски среди.

Повечето съветски книги и списания пристигат по нелегални пътища и канали от съветската страна, други се получават направо от някои руски издателства в Берлин.[1] Тези книги се посрещат с жив и неудържим интерес, разпространяват се от ръка на ръка. Всяка книга, всяко стихотворение, пристигнали от съветската страна, срещат най-сърдечен прием, намират обич и признание. БКП разгръща огромна работа за установяване на многообразни връзки със съветската страна, тя е организатор и вдъхновител на цялата дейност за разпространението и популяризирането на съветската художествена литература. В периодичния партиен и прогресивен печат наред с творбите и литературно-критическите статии на прогресивните български писатели и критици намират широко място и внимание многобройни преводи на стихотворения и проза от съветски автори, сведения за тяхното творческо и идейно развитие, статии за завоеванията на новата съветска литература.

В литературния орган на партията са поместени редица творби от Максим Горки, Демян Бедни, пролеткултовските поети В. Кирилов, П. Арски, М. Герасимов, В. Князев, Самобитник, Ал. Гастев и др., статии за тяхното творчество, информации за развитието на съветската литература и наука. Редакцията на вестника използува всички възможности, за да информира правдиво своите читатели за най-важните литературни събития, за да даде цялостна представа, доколкото е възможно това, за литературната атмосфера в страната на победилата революция. Тя се стреми да покаже преимуществата на новия социалистически строй и същевременно да изтъкне новия характер на съветската литература, обусловен от новата обществено-политическа действителност в съветската страна. Литературната притурка представя на своите страници съветската художествена литература с оглед нуждите и интересите на читателите, с оглед литературните борби у нас.

Особено голям и жив интерес проявяват сътрудниците на литературното приложение към новата пролетарска поезия.

Октомври открива светъл и широк път за развитието на изкуството, литературата и науката в съветската държава. Героичната епоха издига редица млади литературни сили, освободени от революцията. За първи път получили възможност свободно да творят, те с жар и ентусиазъм се включват в културното строителство на страната. Но в първите следоктомврийски години литературната обстановка в съветската страна е твърде противоречива и неясна. Възникват различни литературни групи и течения, които водят помежду си оживени спорове и дискусии. Някои от тези литературни групи излизат с погрешни възгледи за литературното наследство, за задачите на новото социалистическо изкуство.

С необикновено широка популярност в съветската страна в първите години след Октомври се ползуват поетите от Пролеткулта (пролетарска

[1] Вж. Д. Осинин, Отзвуци от Октомврийската революция. Съветската литература в България, 1918—1944 г., Сборник от материали, спомени и документи, стр. 146—147; Г. Цанев, Непобедимата, пак там, стр. 172—176.

културно-просветна организация) и литературната група „Кузница“. Много известни и четени са тези поети по това време и в нашата страна. Но въпросът за проникването на пролеткултовската поезия у нас, за отношението на прогресивните литературни дейци към нея, за влиянието, което тя оказва върху някои наши писатели, все още не е достатъчно изяснен. В последно време излязоха отделни трудове от наши и съветски автори, в които се поставя правилно въпросът за влиянието на съветската литература върху някои наши писатели и по-специално върху Смирненски.[1] Доскоро влиянието на поетите от Пролеткулта и „Кузница“ се разглеждаше изключително като вредно, отрицателно, спъващо развитието на нашите писатели от това време. Това се дължи до голяма степен на обстоятелството, че в съветските изследвания съществуваха неправилни и твърде противоречиви оценки на пролеткултовската поезия. В последно време съветските литературоведи всестранно и обективно осветляват въпроса за поезията на „Пролеткулта и „Кузница“, посочват нейните слаби и силни страни, нейните дълбоки вътрешни противоречия.

Едно от основните противоречия на Пролеткулта, това е противоречието между философската платформа на ръководителите и теоретиците на Пролеткулта, които искат да създадат по лабораторен начин „чисто“ пролетарско изкуство при пълна самостоятелност на пролетариата, и огромния стремеж към култура и просвета, неугасимата жажда за знания и наука, които привличат в пролеткултовските организации широките народни маси.

Пролеткултовските организации развиват огромна дейност. Те организират в своите студии, секции, театрални и литературни кръжоци хиляди пробудени от революцията пролетарии, които се учат, пишат стихове и разкази, рисуват, създават музикални произведения. И този огромен размах на дейността на пролеткултовските организации има безспорно голямо общокултурно и възпитателно значение.

С възторг и небивал ентусиазъм българската прогресивна общественост посреща културната революция в младата съветска република, приветствува раждането на новата литература и изкуство. Пробуждането на творческата активност на многомилионния народ, масовата художествена самодейност на пролетариата, освободен от игото на капитализма — ето тези страни на Пролеткулта особено широко се пропагандират от българската прогресивна интелигенция.

„Пролеткултът в Русия е чисто пролетарска организация — пише Крум Кюлявков, — която има за цел да привлече колкото се може повече млади сили из работническите среди и чрез тяхната подготовка в разните области на художественото творчество, чрез тяхната самодеятелност и колективен труд да формира елементите на пролетарското изкуство.“[2]

Нашите прогресивни литературни среди приветствуват съветските пролеткултове и правят опит да създадат и у нас такива организации.[3] (В

[1] Вж. Н. Пономарева, Хр. Смирненски и советская литература, в сб. Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян. Москва, 1963; Вж. и Хр. Дудевски „Хр. Смирненски и Пролеткулта“, сп. Литературна мисъл, 1963, кн. 6.

[2] Кр. Кюлявков, Пролеткулгът в Русия, Работнически вестник, 1921, бр. 103.

[3] Вж. Г. Цанев, Литературни разговори, Сборник спомени за Смирненски, стр. 211; вж. Д. Осинин, Отзвуци от Октомврийската революция, Съветската литература в България, 1918—1944 г. Сборник от материали, спомени и документи.

централното ръководство влизат Полянов, Бакалов, а в Софийския комитет — Смирненски, Кюлявков, Г. Цанев и др.)

Българската комунистическа партия възприема популяризирането на пролетарската съветска поезия като първостепенна своя задача и организира, подпомага и насърчава проникването и разпространението на тази поезия. В литературния орган на партията редовно се поместват творби от съветските пролеткултовски поети. Хр. Смирненски превежда и отпечатва стихотворенията: „Железни цветя“ от М. Герасимов (№ 1), „Песента на динамита“ от П. Арски (№ 1), „Железния месия“ от Вл. Кирилов (№ 15); Д. Полянов превежда стихотворенията „На новия другар“ и „Към въстание“ (№ 3) от Самобитник; Кр. Кюлявков — стихотворението в проза от Ал. Гастев „Ние идем“ (№ 2); М. П. — стихотворението „Напред“ от В. Князев (№ 8).

Тази нова литература, родила се в пламъците на революцията, отразила вярата на трудовия народ в победата на световния пролетариат, особено привлича сътрудниците на литературната притурка на „Работнически вестник“. Наситена с патоса на революционната романтика, с дълбок борчески оптимизъм, поезията на пролетарските съветски поети от първите години след Октомври прославя героизма на руската работническа класа, извършила най-великата революция в световната история. Революционен патос и романтическа приповдигнатост, вяра в победата на световната революция, устременост в бъдещето, ликуване и прослава на работническата класа като творец на историята — ето тези черти на пролеткултовската поезия предизвикват най-жив интерес сред българските читатели и литературни дейци.

Българските прогресивни дейци са твърдо уверени, че това, което става днес в съветската страна, това е бъдещето за нашия народ, и то съвсем близко бъдеще, и за да настъпи този утрешен ден, българският пролетариат трябва да последва примера на руските братя, извоювали мъжествено своята свобода.

Съвсем актуално, призивно звучи поместеното в литературната притурка стихотворение на Самобитник „Към въстание!“ (№ 3 към бр. 23).

Вълнуван като океан безбрежен,
Аз викам ви за кървави дела —
Не чуете ли моя зов мятежен,
Вий, с обгорените от мълнии чела?
. . . . . .
Аз викам и заклевам към въстанйе,
В ръката стиснал меча на борец,
И хвърлям в стана ваш на мойте рани
Пламтящия венец.

Превел Д. Полянов

Поезията на пролетарските съветски поети, проникната с героичния патос на революционната епоха, с революционно въодушевление и оптимистическа призивност, завладява българските читатели, става им близка, родна. Безпределна вяра в силите на трудовия народ, в красотата на утрешния ден, прослава на революцията и народа, осъществил това велико събитие, тези черти на съветската пролетарска поезия обясняват преди всичко големия интерес на сътрудниците на седмичната литературна притурка към нея, широката й популярност и известност у нас.

Уверени в силите на световния пролетариат, пленени от героиката и величието на революционната епоха, изпълнени с безгранична радост и възторг, съветските пролетарски поети мечтаят за нови по-смели и дръзки победи, дори за покоряване на космоса и междупланетното пространство, призовават на бой висините и всемира.

Ще сринем всичко, ще рушиме,
Света ще хвърлим в гръм и плам;
Туй слънце ний ще угасиме
И ново ще запалим там.[1]

Превод на Хр. Смирненски

Но в своя искрен възторг и ликуване от победата на руския пролетариат съветските пролетарски поети твърде често се откъсват от реалната действителност, от ежедневието. Реалният, конкретният човек, извършил революцията, строител на новия живот, е подценен, обезличен, разтопен в колектива. Тематиката на пролеткултовската поезия в повечето случаи е космична, междупланетна, образите — обобщени, образи символи, в много стихотворения преобладава абстрактната символика, отвлеченост, неясност. На преден план пролетарските поети поставят машините, желязото, динамиката. Дори заглавията на поместените в литературната притурка стихотворения — „Железния месия“ (№ 15), „Железни цветя“ (№ 1), „Песента на динамита“ (№ 1) подсказват характерните черти на тази поезия, издигнала в култ желязото и стоманата.

Въпреки сериозните слабости и недостатъци на пролеткултовската поезия и днес, когато четем тези стихотворения от първите следоктомврийски години, не може да не почувствуваме искрения патос и дълбок борчески оптимизъм, не може да не ни завладее безграничната вяра и възторг. Декларативни, абстрактни, но за това пък винаги наситени с борчески патос, перспективност и призивност, тези стихотворения увличат, вдъхновяват българските читатели и прогресивни литературни дейци. В тях те виждат отзвук на собствените си мечти и стремежи.

В литературната притурка на „Работнически вестник“ са поместени и някои прозаични творби от пролеткултовски писатели: „Провокаторът“ от В. Плетнев (№ 11) в превод на Д. Полянов; „Шофьорът Филимонов“ от Ил. Садофев (№ 14), превел Д. Полянов; „Два бога“ от И. Ясински (№ 22).

Поместените в литературното приложение разкази са из живота и борбите на руския пролетариат, прославят неговия героизъм и подвиг. Редакцията на литературната притурка се стреми чрез поместените творби да покаже на българския народ как се борят, умират и побеждават руските работници, да посочи пътя за освобождение от игото на капитализма.

Осъзнал правдата на болшевиките, шофьорът Филимонов предпочита да обърне целия брониран автомобил, да загине заедно с него, отколкото да го насочи срещу работниците.

— „Да живее властта на съветите!“ — това са последните думи на Филимонов.[2]

---

[1] Павел Арски, Песента на динамита, Работнически вестник. Седмична литературно-научна притурка № 1 към бр. 10, 1. VII. 1922.

[2] И. Садофев, Шофьорът Филимонов, Работнически вестник. Седмична литературно-научна притурка № 14 към бр. 87, 30. IX. 1922.

Литературният орган на партията полага големи грижи да запознае своите читатели не само с отделните творби на съветските пролетарски поети, но и с техния творчески път, техните завоевания и успехи. В превод на Хр. Смирненски е поместена статията на В. Фриче за един от най-популярните по това време съветски поети — М. Герасимов (№ 2 към бр. 16).

„Плът от плътта на работническата класа — пише Фриче за младите пролетарски поети, — те изразяват в своите стихове нейните чувства и мисли, нейните стремежи и идеали. Деца на революционната епоха, те естествено са поети на социалната буря, на социалния преврат."

Назовавайки имената на Герасимов, Маширов (Самобитник) и Кирилов, които се очертават като най-ярки работнически поети, Фриче се спира по-подробно на поезията на Герасимов. Той отбелязва, че Герасимов е „истински поет на града, на заводите, на фабриките", главен герой в неговите стихотворения е пролетариатът — творец на цялата история и култура, станал господар на всички завоевания на човечеството.

Герасимов е твърдо убеден, че световният пролетариат ще разкъса оковите и новият социалистически строй ще възтържествува в целия свят. Вече е съвсем близко времето, когато трудещите се от всички страни ще си възвърнат плодовете на своя труд, присвоени от господствуващата експлоататорска класа.

Фабричните тръби кат струни
разливат своя химн крилат,
и знам: великата комуна
ще вдигне флаг над целий свят.

Хр. Смирненски, който превежда статията на В. Фриче, явно споделя оценката на автора. Тези мотиви, идеи и образи са му особено съзвучни, близки. Той възприема Герасимов като един от талантливите представители на новата съветска пролетарска поезия и се стреми да запознае читателите на притурката с творбите на съветския поет.

Редакторите на литературната притурка на „Работнически вестник" си поставят за задача да запознаят читателските среди, доколкото имат възможност, и с идейно-теоретическите позиции на пролетарските писатели. В № 6 на литературната притурка е препечатана от съветското списание „Кузница" „Декларация на Московските пролетарски писатели". В същност това е декларация на пролетарските поети и писатели от литературната група „Кузница". Тази група се създава през 1920 г., когато група писатели излизат от Пролеткулта и създават своя самостоятелна организация. Идейно-естетическите принципи на литературната група „Кузница" се оформят в борба с теоретическата платформа на Пролеткулта, но до голяма степен „Кузница" повтаря старите пролеткултовски постановки.

Пълната свобода, която провъзгласява литературната група „Кузница" в избора на творчески методи, борбата, която води тя за високо художествено майсторство, привлича вниманието на редакцията на литературното приложение.

„Ние не признаваме фирмите, крещящи: най-хубавото, най-новото — футуризъм, имажинизъм и т. н. — се казва в декларацията, — защото

знаем, че най-съвършената школа не оправдава бездарността. Нашият лозунг е: изучаване и преодоляване всички предшествуващи ни художествени школи за нови достижения и за създаването на изкуство, отговарящо на идеалите на комунистическото общество."

В това време, когато у нас се води борба за отстояване принципите на пролетарската революционна литература, особено важно, необходимо е да се покаже пътят на развитие на съветската пролетарска литература, нейните теоретически и естетически принципи.

Трябва да се отбележи, че редакцията на вестника, както и цялата наша литературна общественост едва ли имат възможност по това време да се запознаят основно с идейно-политическата платформа на Пролеткулта и „Кузница", с критиката на болшевишката партия и Ленин относно погрешните постановки. Но твърде характерно и показателно е, че те не възприемат както в своята популяризаторска дейност, така и в творческата си практика най-порочните принципи на „Пролеткулта" (изолираност на литературата от партията, отричане изкуството и литературата на миналото и пр.).

В съветския Пролеткулт нашите прогресивни литературни дейци виждат и широко пропагандират основното, значителното, а именно колосалната роля на тази организация за активизиране и организиране творческите сили на многомилионния народ.

У нас поезията на Пролеткулта се възприема като истинска нова пролетарска поезия, тя привлича вниманието на прогресивните литературни среди със своята светла и ясна перспектива, със своята призивност и агитационност. Но основната причина за подчертания интерес към тази поезия е това, че тя иде от великата страна на революцията, създава се от хора, въодушевени от революционната епоха, почувствували нейното величие и грандиозност. Поезията на Пролеткулта и „Кузница" се възприема като поезия, родена от социалистическата революция, непосредствено свързана с възникването на социалистическия строй.

Сътрудниците на седмичната литературно-научна притурка на „Работнически вестник" популяризират пролетарската съветска поезия с твърдото убеждение, че дават възможност на българските писатели да се запознаят с новата съветска поезия, отразила героиката на своето време. Най-дейните и сериозни преводачи, пропагандатори и разпространители на съветската литература в литературната притурка са Хр. Смирненски, Кр. Кюлявков и Д. Полянов.

Хр. Смирненски превежда стихотворенията „Железни цветя" от М. Герасимов, „Песента на динамите" от П. Арски и „Железният месия" от Вл. Кирилов.

Той вярно предава точното съдържание и идейния смисъл на стихотворенията, запазва художествените особености на оригинала, своеобразието на авторската реч. Той подбира в българския език съответни изрази, които предават най-точно идейно-художественото звучение на стихотворенията.

Тези поети, както и Гастев, са твърде близки, сродни на Смирненски със своя революционен оптимизъм и романтика. Под непосредственото влияние на съветските пролетарски поети и по-специално на Гастев Смирненски пише прозаичната творба „Зидари", поместена в литературната притурка на „Работнически вестник" (№ 6 към бр. 40).

Съзвучни на пролеткултовската поезия са известни идеи, мисли и в някои други произведения на Смирненски („Референдум“, „Смело, товарищи“, „Трудът“, „Карнавална приказка“ и др.).

Революционният оптимизъм и устременост в бъдещето на пролетарските съветски поети вдъхват у Смирненски още по-голяма увереност в победата на българския и световния пролетариат. В неговата поезия още повече укрепват борческият патос, оптимизъм и увереност. Но, от друга страна, пролеткултовската поезия оказва влияние да се развият в някои от посочените по-горе творби известна абстрактност, обобщеност, космичност.

Димитър Полянов предлага в превод на читателите на литературното приложение стихотворенията „На новия другар“ и „Към въстание“ от Самобитник (№ 3). Полянов се отнася добросъвестно към преводите, той съумява вярно да предаде съдържанието, идейния смисъл на стихотворението. Кр. Кюлявков също така задълбочено и сериозно работи над преводите. В стихотворението в проза „Ние идем“ той предава точно мисълта на автора, идейния и художествен смисъл на творбата. Но в превода е загубена до известна степен музикалността, мелодичността на оригинала, забелязва се известно снижение на поетичността.

Конкретни асоциации могат да се направят между пролеткултовските поети и някои от творбите на Кр. Кюлявков, поместени в литературната притурка („Новият свят“, № 7; „Тримата“, № 10).

Под влиянието на поетите от Пролеткулта и „Кузница“ са написани поместените в литературното приложение стихотворения „Ний идем“ на Ив. Добрев (№ 13) и също „Ний идем“ на С. Сул (№ 33).

Характерна особеност на съветската поезия от това време е утвърждаването на колективистичното, масово начало. Тази черта на съветската поезия е напълно обяснима, дори закономерна, в революционната действителност, когато на преден план изпъкват масите, колективът. Стихотворения със заглавие „Ний“, „Ние идем“ пишат и Герасимов, и С. Малишкин, и Ал. Гастев. Двете стихотворения на нашите поети са написани под силното влияние на пролеткултовската поезия. Двамата автори, както и съветските пролеткултовски поети, възпяват абстрактно, отвлечено народните маси, които идат „залязващий свят да сразят“.

Ний идем огромни, сурови,
очи ни отсекват искри —
разбиваме земни окови
и носим грядущи зори.

Ний идем — любов и омраза —
с опушени медни лица
и вливаме бронз и желязо
в покрусени братски сърца.

Ив. Добрев, „Ний идем“

Тук се забелязват не само сходни моменти и образи, но и чисто външни форми, заимствувани от пролеткултовските поети.

Но ако се проследи цялостно влиянието на поезията на Пролеткулта и „Кузница“ върху българските писатели от това време, ще видим, че това влияние не е от съществено, голямо, всеобхващащо значение.

Творческото влияние на едни писатели върху други е неразривно тясно свързано с усвояване художествения опит на дадените писатели, с цялостното опознаване на тяхното творчество. Нашите литературни дейци нямат възможност цялостно и обстойно да се запознаят с поезията на Пролеткулта. Основното обаче е това, че съветската пролетарска поезия не създава големи, със световно значение произведения, не издига ярки, талантливи поети и писатели, които да окажат решаващо влияние, да способствуват да се развият творческите възможности на нашите писатели. Затова, макар и да има това влияние известна роля в развитието на отделните писатели, то не е определящо за цялостното развитие на пролетарската литературна мисъл у нас.

Най-голям, най-авторитетен учител за нашите прогресивни писатели безспорно остава Максим Горки. Неговото творчество е прекрасен, незаменим образец за българските прогресивни творци.

Произведенията на Горки, главно романът „Майка", са превеждани и издавани много пъти у нас, нашият народ ги познава и високо цени, но сега, в първите следоктомврийски години, те зазвучават с нова сила, оказват огромно и непосредствено влияние за развитието на цялата прогресивна литература, за културното и политическо развитие на всички трудови хора.

За нашия народ Горки е не само гениален майстор, новатор, създал безсмъртни произведения, велик представител на новата съветска литература, но и скъп, близък приятел и учител. Неговото име е обкръжено с ореола на голяма любов и благодарност. За обаянието на Горки, за нестихващия интерес към неговото творчество свидетелствуват многобройните преводи на негови творби, които се препечатват непрекъснато в нашите издания, пиесите му, които се поставят много пъти на сцената на нашите театри, статиите и изказванията на нашите литературни дейци, посветени на най-крупния представител на социалистическата култура.

Сътрудниците на партийния литературен орган особено ясно засвидетелствуват своята любов и признателност към творчеството на великия съветски писател в дните, когато целият свят чествува тридесетгодишната му писателска дейност. Статии за огромното значение на творческата, публицистична и обществено-политическа дейност на Горки, преводи на негови творби изпълват страниците на няколко последователни броеве на литературното приложение. На основоположника на съветската литература и изкуство литературната притурка посвещава и специален Горкиевски брой.

Поклон на теб, художник вдъхновител
на гневните народни пълчища,
на теб, пророк, предвестник и служител
на нова пролетарска красота.

На твойто тридесетгодишно дело
поклон! На честний труженик привет!
Какво са лаврови листа над чело
пред любовта на пролетарский свет?

„На Максим Горки"
(№ 16 към бр. 98 от 14. X. 1922 г.)

Д. Полянов дава израз в това стихотворение на голямата любов и благодарност на трудещите се към делото на народния певец, с бунтарска реч развълнувал и възпламенил пролетарските сърца. Нашият

поет развива многостранна дейност за широкото популяризиране и разпространение на творчеството на Горки. „Песен за буревестника“ (16), „За сивият“ (№ 16), „Татко, привършено е“ (Из Италианските приказки) (№ 18) предлага той в превод на читателите на литературното приложение на „Работнически вестник“.

В бурните революционни години, годините непосредствено преди Септемврийското въстание, когато цялата страна е залята от революционни вълни, когато трудовият народ се надига на борба срещу потисниците и експлоататорите, Горкиевите творби изиграват огромна роля за революционното активизиране и мобилизиране на трудещите се у нас.

Огромна заслуга за правилното разбиране и възприемане творчеството на забележителния съветски писател, за неговото разпространение и популяризиране у нас има видният критик-марксист Георги Бакалов. В обширна статия, поместена в два броя на литературната притурка (№ 17 към бр. 104 от 21. X. 1922 г.) и № 18 към бр. 110 от 28. X. 1922 г.), Г. Бакалов полемизира с буржоазните критици (Д. Философов и др.), които отричат творчеството на Горки заради неговата социалистическа идейност и насоченост, заради неговия пролетарски патос и демократизъм. Бакалов подчертава, че босякът Горки се е превърнал в буревестник на пролетарската революция, в неин певец и вдъхновител и това негово развитие, този негов прогрес омаловажават и отричат буржоазните критици, които го свеждат до обикновен тенденциозен писател. Бакалов вижда в лицето на Горки гениален художник „магесник“ на словото, създал забележителни творби, съчетал пролетарската идейност с високо художествено майсторство, утвърдил образа на новия човек — борец, революционер, носител на висок социалистически идеал. Извънредно интересни и ценни в статията на Бакалов са пасажите, в които се разглежда пролетарският етап в творчеството на Горки, пиесата на класовата борба „Врагове“ и романът „Майка“, в които, макар и да вижда някои недействителни слабости, нашият критик оценява като „епопея на руския пролетариат“. За Бакалов Горки е най-крупният писател на времето, продължил и развил най-добрите традиции на руската класическа литература.

„Една легенда разправя — завършва статията си Г. Бакалов, — че най-добрият писател на времето държи пръстена на руската литература и го завещава на най-достойния след себе си. Когато умря Толстой, легендата го накара да предаде този пръстен на Горки, като на най-велик писател на Русия в днешно време. Пролетариатът може да се гордее, че в лицето на своя син се е издигнал за първи път до върховете на литературното творчество.“

На първо място всред пролетарските писатели поставя Максим Горки и Ив. Клинчаров[1] в статията „Минало и бъдеще на революционната поезия“ (№ 13 към бр. 81). Горки е първият представител на съветската литература, оказал влияние върху творческото развитие на съветските творци, които дават „плът и кръв на Буревестника“. „М. Горки — пише той, — който сам произлиза от средата на работниците, като поет може да се вземе за първия пролетарски поет, който с Нил, герой в пиесата „Мещане“, ни дава образа на пролетарския борец.“

Сътрудниците на литературното приложение на „Работнически вестник“ се стремят да насочат вниманието на българските читатели към най-

[1] През тези години Ив. Клинчаров стои на правилни идейни позиции.

хубавите творби на Горки, в които за първи път са отразени с огромна художествена сила всепобеждаващите идеи на комунизма, чрез тях да посочат примера на руския народ, извършил най-грандиозната революция в историята на човечеството.

В рубриката „Книжнина“ (№ 17 към бр. 104 от 21. X. 1922 г.) редакцията на вестника горещо препоръчва на „всички организирани и неорганизирани работници, а особено на другарите младежи“ книжката на Горки „Как съм се учил аз“, издадена от художествената библиотека „Освобождение“. Литературна притурка дава за пример жизнения път на Горки, малкото пролетарче при тежки условия в „проклета обстановка“ преодолява редица трудности, издига се, става велик писател. Макар и да отбелязва някои слабости, редакцията дава висока оценка на „тази извънредно увлекателна книжка“.

В същата рубрика в № 18 към бр. 110 от 28. X. 1922 г. редакцията насочва вниманието на читателите и към други Горкиеви творби — очерка „Войници“ и разказа „Вездесъщото“, издадени от същата библиотека.

Героичната борба на руския народ, нейното световно-историческо значение Горки вдъхновено отразява в своите безсмъртни произведения, които въздействуват, призовават българските трудещи се към борба. Сътрудниците на литературната притурка ясно осъзнават огромното значение на Горкиевите творби за идейното и политическо израстване на трудещите се у нас, за тяхното революционно активизиране и осъзнаване и полагат големи грижи да създадат възможност на читателските среди да се запознаят с най-хубавите произведения на крупния съветски писател.

През 1922 г. в писма до Ромен Ролан и Риков Максим Горки изказва някои свои неправилни политически възгледи, той се обявява в защита на есерите, като смята, че те някога искрено са служили на руския народ.

Неправилните оценки и отделни погрешни политически възгледи на Горки се подлагат на сериозна критика в съветския печат. Но сурово и принципно критикувайки го, болшевишката партия вярва в него, тя е убедена, че това са временни заблуждения, които големият съветски писател, тясно свързан с революцията и с освободителната борба на руския народ, ще съумее да преодолее.

Писмата на Горки, препечатани у нас, стават широко известни и дават повод за шумни коментарии и тълкувания.

Намират място две статии по този повод и в литературната притурка на „Работнически вестник“ — първата от Карл Радек „Максим Горки и руската революция“ (№ 7 към 46 от 12. VIII. 1922 г.) и втората от С. Зорин Почти „На дъното“ (№ 8 към бр. 52 от 19. VIII. 1922).

В статията на Радек, макар и да съществуват редица неправилни схващания, основното е доверието към Горки, убеждението, че това са временни колебания, които съветският писател ще изживее и надмогне. Извънредно остра, отразила догматичното мислене, е статията на Зорин, в която той обвинява Радек, че критикува Горки „меко, някак бащински“. „Максим Горки — пише той — е нашият болен зъб. Някога той здраво стоеше в пролетарската челюст. Немалко духовна храна е приела работническата класа благодарение на здравината на този зъб. А сега той се е разклатил. В него се е образувала болезнена кухина. Ако може да се пломбира — добре; ще върши още добра служба. Ако

е безнадеждно болен — трябва да се извади. А тъй просто да го чоплим, не може: мъчително боли."

Макар и да отпечатва статията на Зорин, редакцията на литературната притурка не споделя неговото мнение. Отделните неправилни оценки на Горки не могат да затъмнят неговия ярък образ на вдъхновен писател, литературен критик и културен деец. Само няколко броя след статията на Зорин редакцията на вестника помества в юбилейния горкиевски брой статията „Максим Горки като писател и политически деец" (№ 16 към бр. 98 от 14. X. 1922 г.), в която се дава израз на отношението на цялата наша прогресивна общественост към творчеството на Горки. „Ала като излага смело на показ неговите слабости, работническата класа в Русия и в света не може в деня на тридесетгодишния му юбилей да не изкаже живата си любов и адмирация към своя Максим Горки, маститя поет на пролетарската революция" — завършва уводната статия на литературната притурка на „Работнически вестник".

Българската литературна реакция обаче използува погрешни възгледи на Горки, за да го представи като враг на съветската държава, враг на болшевишката партия. Изплашени от голямата популярност на крупния съветски писател, от обаянието на неговото слово, буржоазните литератори изопачават действителното му поведение. Да омаловажи значението на Горки, да премахне огромното влияние на неговото творчество и същевременно да използува името на известния съветски писател, за да обсипе с хули и клевети съветската държава, това е главната цел на българската буржоазия.

Но както и да се мъчат буржоазните литератори да оклеветят Горки, да извратят неговото отношение към съветската страна, към идеите и завоеванията на Октомври, българският народ не се поддава на злонамерените измислици за своя любим писател.

Хр. Смирненски в една от най-хубавите си публицистични статии „Айседора Дънкан" (№ 22 към бр. 128 от 25. XI. 1922 г.) ясно и категорично изразява отношението на българските трудещи се към основоположника на съветската литература. Максим Горки и Анатол Франс Смирненски нарича най-крупни съвременни европейски писатели, застанали решително на страната на пролетариата. Смирненски безпощадно разобличава клеветите на буржоазията, която „следи и най-малкия жест на Горки, за да го надуе и направи от него обвинение" срещу съветската власт. Но нима може да ни учуди поведението на буржоазните журналисти, „които ще плюят в душите си, ще потопят в тях писалките си, за да съчинят някоя нова клевета". „Глупостта и клеветата са последното утешение на умиращата класа" — завършва изобличителната си статия младият пролетарски поет.

Литературното приложение на „Работнически вестник" изиграва голяма роля за разпространението и правилното възприемане забележителните творби на Горки. Високо идейно, борческо, с огромна обществено-възпитателна сила, творчеството на Горки оказва у нас огромно мобилизиращо и възпитаващо в нов социалистически дух въздействие. Изтъквайки горкиевските традиции, редакцията на вестника цели преди всичко да подпомогне, да стимулира развитието на нашата пролетарска революционна литература. Творбите на Горки оказват неоценима помощ в борбата на прогресивните български писатели за високо художествено майсторство и

идейна чистота, в борбата за нов метод, за ново изкуство и литература. Сътрудниците на литературната притурка превеждат и тълкуват произведенията на Горки и в същото време от горкиевския войнствуващ патриотизъм и хуманизъм, от неговия дълбок реализъм и демократизъм се учат на реалистично, дълбоко идейно творчество. В негово лице те виждат най-големия представител на съветската литература, от опита и художественото майсторство на когото се учат, черпят мъдрост и вдъхновение. С горкиевски хуманизъм и социален патос, с горкиевска вяра и любов към хората са наситени много от поместените в партийния литературен орган творби на Хр. Смирненски, Д. Полянов, Кр. Кюлявков и други прогресивни писатели.

Освен с Горки, интересът към когото е бил винаги голям, литературната притурка създава възможност на своите читатели да се запознаят и с поезията на Владимир Маяковски. Това е времето, когато Маяковски не е създал още най-хубавите си, истински реалистични произведения, а у нас неговата поезия е почти непозната.

В литературното приложение е поместено само едно стихотворение от Маяковски — „Сволочи", преведено от Гео Милев под заглавие „Гладът" (№ 6 към бр. 40 от 5. VIII. 1922 г.).

Преведено в проза, стихотворението е загубило много от художествените особености на оригинала, на преводача не се удава да предаде съвсем точно изключително изобличителния характер на стихотворението. Но в последната строфа с пълна сила звучи гласът на Маяковски и разобличава и заклеймява „света на милиардерите", всички онези, „които отвръщат своята пълна уста от Волга.

„Вам — Вам — Вам — тези слова! С километрически цифри пригответе сметката на буржоазията! Ще дойде денят на всемирния пламък пожарен — димящ, очистителен — обръщащ с главата надолу дворците на богатите! Бъдете такива. Бъдете без милост в този час на разплата!"

Макар и в художествено отношение преводът да има известни слабости, важен и показателен е самият факт — поезията на Маяковски се появява по страниците на нашия печат.[1] Гео Милев още тогава долавя значението на поезията на Маяковски и насочва вниманието на читателите към нея. Литературната притурка на „Работнически вестник" има заслуга като един от първите вестници, допринесъл за запознаването на читателите с поезията на Маяковски.

Литературният орган на партията има съществен принос и за популяризиране у нас поезията на Демян Бедни. Талантлив и оригинален поет, Демян Бедни в първите години след Октомври разгръща многостранна творческа дейност, създава забележителни творби. Неговите стихотворения, басни, фронтови агитки, политически сатири, песни и поеми се ползуват с огромна известност и популярност, особено през годините на гражданската война, завоюват му всенародно признание и обич. Поет-агитатор, поет-трибун, отдал всичките си сили в служба на народа, Демян Бедни участвува с поезията си в героичните боеве срещу белогвардейците и интервентите, подкрепя и ободрява червеноармейците, вдъхва им смелост и мъжество.

---

[1] Дотогава у нас е преведено само стихотворението на Маяковски „Наш марш".

Името на забележителния съветски поет става известно у нас през 1920 г., когато за първи път по страниците на прогресивния печат се появяват в превод на Д. Полянов бойките му актуални творби.[1]

В литературното приложение на „Работнически вестник“ е поместено стихотворението на Демян Бедни „Трите сигнали“ (Съюз на съветските социалистически републики. Европейски социалистически съюз на съветските републики. Международен съюз на пролетарските републики. С! — Е! — М!) (№ 31 към бр. 182 от 27. I. 1923 г.)

— Честита нова година!...
„Исторически експрес“
С нашата съветска машина
Стигна до буквата С.

С пълна пара историческият експрес лети към последната многоочаквана от цялото трудово човечество спирка — Международен съюз на пролетарските републики. Това са съкровените мечти и стремежи на нашия народ, който с трепет очаква деня, в който у нас и в целия свят ще възтържествуват идеите на социализма. Стихотворението е преведено от Д. Полянов, най-ревностния преводач и пропагандатор на творчеството на Демян Бедни. Нашият поет старателно работи над преводите, стреми се да запази характерните особености на оригинала. Превеждайки своя любим поет, Д. Полянов творчески се учи от него, обогатява своя опит, заостря перото си.

Поезията на Демян Бедни намира у нас жив и естествен прием. Интересът към нея непрекъснато расте, прогресивната българска общественост й дава висока оценка. Ив. Клинчаров в статията „Минало и бъдеще на революционната поезия“ (№ 13 към бр. 81) поставя Демян Бедни в числото на най-добрите пролетарски поети. „С повече последователност работят в областта на революционната пролетарска поезия Демян Бедни, М. Герасимов, Кирилов, Есенин, Васил Князев и др., които дадоха плът и кръв на Буревестника — за когото М. Горки заговори преди две десетилетия — и този буревестник те видяха ясно в лицето на работническата класа в Русия и Европа.“ Като образец на новаторска пролетарска поезия Ив. Клинчаров цитира част от стихотворението на Демян Бедни „Комунистическа марсилеза“, преведено от Д. Полянов.

На всемирний пожар ний сме плама,
ний сме чукът на волния ден.
Комунизмът е нашето знаме,
нам борбата — лозунг е свещен.
. . . . . .
Кой честен и смел е — да дойде отвред.
Долу цар Капитал Людоеда!
Нас чака ни смърт ил победа,
Напред, напред, напред, напред, напред!

„Така пее Демян Бедни, един от най-любимите и популярни руски поети“ — завършва възторжената си оценка за Демян Бедни Ив. Клинчаров.

В друга своя статия, поместена в няколко броя на литературното приложение на „Работнически вестник“ (№ 1, 3, 4) — „Тяхното и нашето изкуство“, Ив. Клинчаров отново като пример за високо идейно, агитационно творчество, писано със съзнание за висока политическа отговорност, сочи поезията на Демян Бедни. Той упреква Ал. Божинов за

[1] Вж. Хр. Дудевски, Демян Бедни у нас, Литературна мисъл, кн. 2, 1960.

недостатъчна идейна наситеност и политическа заостреност в карикатурите му. За да станат те пълноценни, революционни политически карикатури, творецът трябва да „прегърне интересите, чувствата, мислите и идейните борби на огромното мнозинство от народа". В историята на революционното движение на българския народ има много забележителни дати, които са „неизчерпаем извор на мотиви и вдъхновение". Героичната борба на работническата класа трябва да бъде прославена от нашите творци, тъй както руският пролетарски поет Демян Бедни, потресен от жестокия разстрел на ленските работници през 1912 г., създава едно от най-вдъхновените си стихотворения" — „Лена". Ив. Клинчаров цитира в оригинал края на стихотворението.

О, братья, проклят, проклят будет,
кто этот страшный день забудет,
кто эту кровь врагу простит!...

Редакцията на вестника цели да изтъкне творбите на Демян Бедни като прекрасен образец за българските литературни дейци, посветили своя живот и творчество на освободителните борби на работническата класа. Това е неоспоримо доказателство за ролята, която играе творчеството на Демян Бедни в нашия литературен живот. Нито едно значително събитие не пропуска Демян Бедни, всяка негова творба се появява като жив непосредствен отклик на актуални политически събития. Неговата поезия, боева, атакуваща, дълбоко въздействена, трябва да бъде пример, ръководно начало за българските творци. Агитационно, високо идейно и художествено творчество е нужно на пролетариата, да го окриля и вдъхновява в борбата за свобода, да му вдъхва смелост и мъжество.

Убедително доказателство за високата оценка, която дава нашата прогресивна общественост, е препечатаното в литературната притурка (№ 32) от в. „Правда" писмо от двама червеноармейци. Двамата бойци страстно защищават „горещо любимия от армията поет на революцията" Демян Бедни, който в книгата „Руската поезия вчера, днес и утре" от В. Брюсов е оценен като „автор на злободневни стихове".

„Демян Бедни е наш поет, поет на революцията, поет на въстаналия народ, възлюбленият поет на Червената армия. Него ний почитаме; в неговия ритъм ний чувстваме силата на революцията, неговите образи ни трогват. Във всяка строфа ний виждаме душата на армееца, на работника, на селянина.

Ако това е „злободневност", то, разбира се, Демян Бедни е злободневен: той би бил чужд на нас, ако не беше злободневен, т. е. революционен."

Препечатването на това писмо, отразило голямата любов на съветския народ към поезията на Демян Бедни, свидетелствува, че творчеството на талантливия съветски поет е вече познато и оценено и от нашите литературни среди. Литературната притурка на партийния орган се стреми да ориентира правдиво своите читатели, да им помогне да се запознаят с поезията на Демян Бедни, да я разберат и обикнат. Наистина материалите, поместени във вестника, са твърде оскъдни, трудно може да се получи пълна представа за Демян Бедни, за неговия самобитен и оригинален талант, но за онзи период тези кратки сведения са действително от голямо значение.

Горещ и нестихващ интерес проявяват редакторите на литературното приложение и към поезията на Александър Блок. Започнал литературното

си дело като един от най-активните представители на символизма, след Октомврийската революция Блок минава решително на страната на борещия се народ и завършва творческата си дейност като възторжен певец на революцията, като виден деец на новата съветска литература. Поет с голямо дарование, Блок с удивително художествено майсторство изобразява в поемата „Дванадесетте“ героиката на революционната епоха. Той без колебание приема и утвърждава Октомврийската революция, макар и да не вижда нейните конкретни движещи сили.

Поемата „Дванадесетте“ е едно от първите произведения на новата съветска литература, което прониква в нашата страна.[1] Посрещната с жив интерес, поемата е оценена високо от напредничавата литературна общественост. Възторжен отзив за „Дванадесетте“ помества и Г. Бакалов в литературната притурка на „Работнически вестник“ (№ 3 към бр. 22).

„Една малка поема изхвръкна из вихъра на руската революция и облетя целия свят. Нейният автор напусна грешната земя, но името му ще пребъде вечно, даже и да не беше писал нищо друго, а оставеше само тази поема“ — пише Г. Бакалов. Той подчертава, че в поезията с огромна художествена сила е въплътена революцията, революционният устрем на масите. Блок долавя атмосферата на събитията, прославя революцията, приема я като „велика обновителка“, като една „истинска поема, творима от милионите“. Нашият критик отбелязва, че дванадесетте носители на революцията не са съзнателни, организирани борци. Смелите червеноармейци, озарени от велика цел и идеали, организирани и дисциплинирани, носители на революционната правда, твърде много се различават от дванадесетте герои на Блок. Но „техният неудържим устрем ги отърсва от преходното им битие и ги възвишава до герои на революцията“ — отбелязва Г. Бакалов. Той вижда в поемата, макар и не съвсем последователно, но затова искрено и вдъхновено утвърждаване и прослава на революцията. Бакалов възприема Блок като поет на революцията, възторжено приветствувал раждането на новия живот. Високата оценка на Бакалов за поемата „Дванадесетте“ е израз на отношението на цялата прогресивна литературна общественост към делото на талантливия съветски поет.

Но реакционните среди у нас, изпълнени със злоба и ненавист, враждебно посрещат революционната поема на Блок. Те обсипват нейния автор с нападки и клевети, вбесени, че той е минал на страната на революцията, на страната на трудовия народ. Вестник „Слово“ помества пропити с неудържима ярост спомени на З. Гипиус за Блок и неговото „падение“. След като напуснала Русия, пише тя, узнала, че Блок се опомнил от заблуждението и се отказал от болшевиките. Тези злостни клевети предизвикват остър протест сред прогресивните литературни среди. В литературното приложение на „Работнически вестник“ Г. Цанев публикува остра полемична статия „Падението“ на Александър Блок“ (№ 33 към бр. 193 от 10. II. 1923 г.), в която разобличава злонамерените измислици на З. Гипиус и нейната компания — яростни врагове на съветската власт.

„Че Блок умря в най-тежките дни, които Русия преживяваше — това се знае. Но че той доброволно понесе тежкия кръст поради велика обич

---

[1] Вж. Е. Даскалова, „Двенадцать“ у нас, Септември, 1959, кн. 11.

към своя народ — това свидетелствуват всички, които го познават. Не от омраза към болшевиките, а от любов, непозната и чужда на Гипиус и компанията й — към делото на руския народ, Блок остана в Русия и реши да сподели най-горчивите му часове въпреки болестта си.“ Г. Цанев цитира в доказателство спомени на близки на поета, които потвърждават голямата любов на Блок към родината и руския народ, към младата съветска държава. Блок възприема революцията с цялата си душа, така както я възприемат всички честни и искрени хора по света, той не се е отказал и не може да се откаже от революционната си поема „Дванадесетте“. Г. Цанев разобличава злостните клевети на буржоазията за съветската литература, стреми се да изнесе истината за жизнения и творчески път на нейните представители — Горки, Блок, Брюсов, „доблестни мъже на една велика страна“.

Редакцията на притурката ясно съзнава, че благотворно влияние върху нашите писатели оказва не само поезията на Блок, но и неговият личен пример — преминаването му на страната на революцията, на страната на пролетариата — и се старае да разкрие истината за действителното поведение на изтъкнатия съветски поет. Публикуваните статии в литературната притурка са изиграли безспорно голяма роля за правилното възприемане поезията на Блок от широките читателски кръгове.

Характерът на поместените статии в литературната притурка свидетелствуват за грижата и стремежа на нейните сътрудници да осведомяват вярно и изчерпателно своите читатели за развитието на съветската литература, за нейните първи стъпки в борбата за създаване на произведения, отговарящи на високите изисквания на новата действителност. Вестникът цели да предпази българските писатели от вредното влияние на съществуващите по това време литературни групировки, носители на чужди идейни влияния. В статията „Имажинистите и революционното изкуство“ (№ 9 към бр. 58) Кр. Кюлявков разглежда корените и същността на имажинизма като упадъчно формалистично течение. Естетическите изисквания на имажинистите се свеждат до образа, те откъсват формата от съдържанието, смисълът в произведенията за тях е без никакво значение.

Безидейното, аполитично творчество на имажинистите не може да стане изразител на героичната епоха. На новата действителност е нужна реалистична, високо идейна поезия, родена „от пламенната душа на революционния пролетариат“. Кр. Кюлявков убедително разкрива несъстоятелността на творческите принципи на имажинизма.

В друга информативна статия „Имажинистите и др. Луначарски“ (№ 5 към бр. 34) литературната притурка подробно осведомява читателите за борбата на народния комисар Луначарски срещу имажинистите.

„Самата публика скоро ще се ориентира в огромната примес на клоунски крясък и шарлатанство, която според него погубва имажинизма и от която вероятно скоро ще се отърват действително талантливите членове на „бандата“ — цитира притурката отговора на Луначарски.

В напрегната идеологическа борба с чуждите идейни литературни течения съветската литература се развива и укрепва, завоюва творчески успехи. Литературният орган на партията не пропуска случай да разкаже на читателите за новите успехи на литературния фронт в страната на победилата социалистическа революция.

„Противниците на Съветска Русия твърдят непрестанно, че болшевиките са „убили“ след идването си на власт литературата, изкуството, печата. Като опровержение на тия тенденциозно пускани лъжи ние присъствуваме всекидневно на нов подем в руската литература. Освен големите списания като „Красная новь“, „Печать и революция“ и др., които излизат вече две и повече години — от началото на н. г. е започнало да излиза сп. „Под знаменем марксизма“ — съобщава вестникът в рубриката „Литературни вести“ (№ 4 към бр. 28 от 22. VII. 1922 г.).

Литературното приложение следи с напрегнат интерес живота в младата съветска държава, радва се на нейните завоевания и успехи, стреми се да ги направи достояние на широките читателски среди.

Всичко, което става в страната на изгряващия социализъм, интересува нашите читатели. С безгранична гордост те слушат за успехите на съветските хора. „Достиженията на руската наука“ — това заглавие твърде често се среща по страниците на вестника. „Руски рекорд във въздухоплаването“, „Радиотелефон в Москва“, „Кинематографията в Москва“ — изразява литературната притурка големия възторг, голямата радост на българския народ от успехите в съветската страна. Октомври откри широки възможности за участието на целия народ в строителството на новия живот, затова с такива бързи темпове се развива науката, затова са възможни в съветската страна такива грандиозни успехи. Вестникът използува всеки случай, за да пропагандира идеите на Октомври, да покаже успехите на съветския народ. Сътрудниците популяризират постиженията на съветското изкуство, наука и култура, смело и открито излизат в защита на съветската държава, пишат за нея с възторг и любов, разобличават клеветите на буржоазията, съдействуват за сближение с братския руски народ.

Дейността на нашите писатели, критици и преводачи от партийния литературен орган е насочена главно към пълно и широко разпространение и пропагандиране художествените произведения на младата съветска литература. Те превеждат и разпространяват творбите на съветските автори и в същото време се учат от тях, обогатяват своя творчески опит и художествено майсторство. Съветската литература им разкрива нови теми и мисли, нови образи и чувства, учи ги да създават дълбоко идейни и реалистични творби. Литературата на съветския народ има огромно идейно и възпитателно значение за творческото и идейно израстване на българските прогресивни писатели, за укрепването на пролетарския литературен фронт.

За да стане тази литература по-близка, по-разбираема, по-скъпа на сърцата на всички честни хора, достойна заслуга има и литературната притурка на „Работнически вестник“. Непрестанно, неуморно, с чувство за висока отговорност пред трудовия български народ сътрудниците на литературния орган на партията пропагандират и популяризират съветската художествена литература, виждайки в нея не само средство за възпитание на народа в социалистически дух, но и могъщ, стимулиращ фактор за развитието на нашата пролетарска революционна литература.

БИБЛИОГРАФИЯ НА ТРУДОВЕТЕ НА ПРОФ. ГЕОРГИ ЦАНЕВ (1922—1965)

I. Книги

Писатели и творчество. София, Т. Ф. Чипев, 1932. 221 с. 8⁰

Литературни студии. София, Съюз на бълг. писатели, 1938. 78 с. 8⁰.

Проблеми на днешната българска литература. София, Т. Ф. Чипев, 1939. 144 с. 16⁰.

Идеи и образи. София, Хр. Г. Данов, 1944. 272 с. 8⁰.

Пътят на Яворов. София, КНК, 1947. 208 с. 16⁰.
— Библ. Изкуствознание № 1.

От символизъм към реализъм и социална поезия, София, Нар. младеж, 1948. 44 с. 8⁰
— Библ. Акад. образование № 3.

Страници от историята на българската литература. София, Бълг. писател, 1953. 248 с. 8⁰.

Страници от историята на българската литература. 2 попр. и разш. изд. София, Бълг. писател, 1956. 587 с. 8⁰.

Страници от историята на българската литература. 3 изд. София, Бълг. писател, 1958. 624 с. 8⁰.

По пътя на реализма. София, Бълг. писател, 1960. 280 с. 8⁰.

Критика. Избрани лит.-крит. статии. София, Бълг. писател, 1961. 536 с. 1 л. портр. 8⁰.

Никола Фурнаджиев. Лит.-крит. очерк. София, Бълг. писател, 1963. 140 с. 1 л. портр. 16⁰.

Писатели и проблеми. Избрани лит.-крит. и истор.-лит. статии. София, Бълг. писател 1965. 632 с. 1 л. портр. 8⁰.

Традиция и новаторство. София, Наука и изкуство, 1965. 300 с. 8⁰.

II. Трудове, печатани в списания, вестници, сборници и др.

1922

„Да бъде ден!“ (Хр. Смирненски. Да бъде ден! — Художествена библиотека „Освобождение“ № 13) — Младеж, I, бр. 41, 12 март 1922, с. 3—5.

Аз и Ние. — Артист, II, бр. 1, 1 май 1922, с. 6—7.

Ботев — поет революционер. — Младеж, I, бр. 52, 29 май 1922, с. 5—6.

Критици на Ботева. — Ботев лист, София, бр. ед. 2 юни 1922, с. 5—7.

Изкуство и класа. — Работнически вестник. Седмична литер.-науч. притурка, № 8, 19 авг. 1922, с. 1—2.

Буржоазна критика за поезията на др. Смирненски. — Работнически вестник. Седмична литер.-науч. притурка, № 22, 25 ноем. 1922, с. 3—4.

Панчо Михайлов. — Празника на параклиса. Разкази. [Рецензия] — Работнически вестник. Седмична литер.-науч. притурка, № 26, 23 дек. 1922, с. 4.
Подпис: Г. Ц.

1923

Нашите млади поети. — Младеж, II, бр. 35, 27 ян. 1923.

Нашите млади поети. Димитър Николов (Белоречки, Осинин). — Младеж, II, бр. 36, 3 февр. и бр. 37, 6 февр. 1923. с. 5 и с. 7.

„Падението" на Ал. Блок. — Работнически вестник. Седмична литер.-научна притурка, № 33, 10 февр. 1923, с. 1—2.

Художествено възсъздаване на Васил Левски. — Младеж, II, бр. 38, 19 февр. 1923, с. 7—8.

Подправки на Ботева. [За А. Страшимиров] — Ботев лист, София, бр. ед. 31 май 1923 с. 7—8.

Христо Смирненски. [По случай смъртта му] — Младеж, III, бр. 3, 25 юни 1923, с. 4

Александър Блок. — Артист, III, бр. 5, 1 авг. 1923.
Подпис: Г. Вилин.

Мъртва поезия. — Нов път, I, кн. 1, 1 дек. 1923, с. 14—17.
Подпис: Б. Боринов.

1924

Николай Теодоров. Лято. Новела. София, 1923. Незначителни събития. Разкази. [Рецензия] — Нов път, I, кн. 3, 1 ян. 1924, с. 93—94.
Подпис: Мл. Иванов.

Валерий Брюсов. По случай 50-годишния му юбилей, отпразнуван в Москва на 14 дек. 1923. — Развигор, III, бр. 124, 5 ян. 1924, с. 2—3.

Добри Немиров — Бедния Лука. [Рецензия] — Развигор, III, бр. 125, 12 ян. 1924, с. 4.

Възвръщане. [За Емануил п. Димитров] — Нов път, I, бр. 4, 15 ян. 1924, с. 123—125.
Подпис: Младен Иванов.

Нечаев и Ботев. [Рецензия за „Сергей Нечаев и Христо Ботев" от Георги Бакалов] — Развигор, III, бр. 126, 19 ян. 1924, с. 3.

Комедии. [Критика за съвр. писатели] — Развигор, III, бр. 127, 26 ян. 1924, с. 2.

Интелигенция и народ. [Уводна статия] — Развигор, III, бр. 128, 2 февр. 1924, с. 1,

В. Ленин. [По случай смъртта му] — Развигор, III, бр. 128, 2 февр. 1924, с. 2.
Без подпис.

Към социална поезия. — Звезда, I, бр. 66, 16 февр. 1924, с. 2.
Подпис: Мл. Иванов.

Страх от думите. [За езика на поезията] — Развигор, III, бр. 134, 15 март 1924. с. 1—2.

Московският художествен театър. — Развигор, III, бр. 135, 22 март 1924, с. 1.

За кризата в съвременната култура. (М. О. Гершензон и В. Иванов. Переписка из двух углов. Изд. „Огоньки". Москва—Берлин 1922). [Рецензия]. — Развигор, III, бр. 135, 22 март 1924, с. 3.

Чуковски за Некрасов. К. Чуковски. Некрасов как художник. 1922. [Рецензия] — Развигор, III, бр. 136, 29 март 1924, с. 3.
Подпис Г. Ц.

Стихотворенията на К. Миладинов. — Развигор, III, бр. 138, 15 апр. 1924, с. 2.

Байронизмът в руската литература. — Развигор, III, бр. 139, 19 апр. 1924, с. 3—4.
Подпис: Г. Ц.

Кризата на българската книга и народа. [Уводна статия] — Развигор, III, бр. 140, 26 апр. 1924, с. 1.

Христо Смирненски. — Нов път, I, бр. 14, 15 юни 1924, с. 424—429.
Подпис: Младен Иванов.

Христо Смирненски (1898—1923) — Работническо единство, I, бр. 35, 22 юни 1924.
Подпис: Мл. Иванов.

Христо Смирненски. — Лист Хр. Смирненски, София [1924], с. 3.
Подпис: Мл. Иванов.

Асен Разцветников. — Нов път, I, кн. 15, 1 юли 1924, с. 458—461.
Подпис: Младен Иванов.

Ангел Каралийчев. — Нов път, I, бр. 16, 15 юли 1924, с. 483—490.
Подпис: Младен Иванов.

Яворов днес. — Нов път, II, кн. 1, 15 окт. 1924, с. 6—11.
Подпис: Младен Иванов.

Ангел Каралийчев, Ръж. Никола Фурнаджиев, Пролетен вятър. [Рецензия] — Наши дни, I, бр. 4, 7 дек. 1924, с. 6.
Подпис: Младен Иванов.

„Неиндивидуалистическата" интелигенция и Яворов. — Наши дни, I, бр. 6, 21 дек. 1924, с. 3—5.
Подпис: Младен Иванов.

Димитър Пантелеев. Стрелец. [Рецензия] — Наши дни, I, бр. 6, 21 дек. 1924, с. 8.
Подпис: Младен Иванов.

Зимни вечери. [Предговор]. В кн. Смирненски, Христо. Зимни вечери, 1924, с. 1.

1925

Неизвестни произведения на Ботева. Развигор, IV, бр. 171, 14 февр. 1925.

По нов път. [За повестта „Детето" на Вл. Полянов] — Златорог, VI, 1925, кн. 5—6, с. 282—283.

Простите разкази на Николай Райнов. — Златорог, VI, 1925, кн. 7, с. 302—311.

Един от фалангата [Литературни бележки за най-младите съвременни поети в отговор на К. Гълъбов] — Златорог, VI, 1925, кн. 8—9, с. 402—407.

„Български новели" от Панчо Михайлов. [Рецензия] — Златорог, VI, 1925, кн. 10, с. 460—462.

1926

Една статия за Ботева. — Златорог, VII, 1926, кн. 1, с. 45—47.

„Псалми" от Вл. Русалиев. [Рецензия] — Златорог, VII, 1926, кн. 4. с. 192—194.

Херцен и Ботев. — Златорог, VII, 1926, кн. 5, с. 260—266.

Разказите на Георги Райчев. — Златорог, VII, 1926, кн. 7, с. 324—331.

Съчиненията на В. Друмев. [Рецензия] — Златорог, VII, 1926, кн. 7, с. 338—340. Подпис: Г. Ц.

1927

„Прозорец". Стихотворения от Атанас Далчев. [Рецензия] — Златорог, VIII, 1927, кн. 1, с. 45—46.

Nikolaj Liliev. — Slovanský přehled, XIX, 1927, č. 3, str. 202—204.

Bojan Penev. — Prager Presse, 21 юли 1927. — По случай смъртта му.

Боян Пенев като литературен историк и критик. — Златорог, VIII, 1927, кн. 7—8, с. 304—311.

„Старопланински легенди" от Йордан Йовков. [Рецензия] — Златорог, VIII, 1927, кн. 9, с. 390—394.

Карел Чапек. — Златорог, VIII, 1927, кн. 10, с. 420—431.

1928

„Имане". Разкази от А. Каралийчев. [Рецензия] — Златорог, IX, 1928, кн. 5—6, с. 259—263.

„Видения". Стихотворения от Ив. Мирчев. [Рецензия] — Златорог, IX, 1928, кн. 7, с. 324—326.

Сто години от рождението на Толстоя. [Бележка] — Златорог, IX, 1928, кн. 7, с. 341—343.
Подпис: Г. Ц.

Лев Н. Толстой. — Родна нива, I, 1928, кн. 1, с. 8—11.

1929

Н. Фурнаджиев — „Дъга". — Литературни новини, II, бр. 17, 20 ян. 1929, с. 3—4.

Любен Каравелов. По случай 50 години от смъртта му. — Златорог, X, 1929, кн. 1, с. 21—30.

Любен Каравелов. — Родна нива, I, 1929, кн. 4, с. 138—141.

Любен Каравелов и руската литература. — Литературен глас, I, бр. 21, 3 февр. 1929, с. 3.

„Беглец". Повест от К. Н. Петканов. [Рецензия] — Златорог, X, 1929, кн. 2—3, с. 130—133.

„Първа българска повест — Нещастна фамилия от В. Друмев" от Боян Пенев. [Рецензия] — Златорог, X, 1929, кн. 4, с. 208—209.

Гласове от миналото. — Литературни новини, II, бр, 34, 19 май 1929, с. 1—2.

Драмата „Българин" на К. С. Махачек. — Литературни новини, II бр. 39—40, 23 юни 1929, с. 6—7.

Романи и романисти. [За съвременния роман] — Златорог, X, 1929, кн. 8—9, с. 402—432.
Има и отд. отпеч.

„Бялата пътека". Роман от Орлин Василев. [Рецензия] — Златорог, X, 1929, кн. 10, с. 517—519.

Мирослав Крлежа. [Бележка] — Златорог, XI, 1930, кн. 1, с. 59—60.
Подпис: Г. Ц.

„Hrvatska revija“ [Бележка] — Златорог, XI, 1930, кн. 1, с. 59.
Подпис: Г. Ц.

Приказен свят. [За Ангел Каралийчев] — Златорог, XI, 1930, кн. 2, с. 86—94.

„Роби“. Роман от А. Страшимиров. [Рецензия] — Златорог, XI, 1930, кн. 5—6, с. 197—200.

Книга за Ив. Вазов. [Бележка] — Златорог, XI, 1930, кн. 5—6, с. 207—208.

Първа дума. [Уводна статия] — Съвременник, I, бр. 1, 17 септ. 1930, с. 1.
Подпис: Съвременник.

„Панаирът в Стародол“. Пиеса в три действия от Димитър Шишманов. [Рецензия] — Съвременник, I, бр. 2, 24 септ. 1930, с. 3—4.

„Париж“. Стихотворения от Атанас Далчев. [Рецензия] — Съвременник, I, бр. 3, 1 окт. 1930, с. 1—2.

„Осторожно“! [Езикова бележка] — Съвременник, I, бр. 3, 1 окт. 1930, с. 2.

„Социална поезия“. [Бележка] — Съвременник, I, бр. 4, 8 окт. 1930, с. 2.
Без подпис.

Пенчо Славейков в читанките. — Съвременник, I, бр. 4, 8 окт. 1930, с. 2.
Без подпис.

Прости сърца. Разкази от Орлин Василев. Безшумни дни. Стихотворения от Лъчезар Станчев. — Съвременник, I, бр. 5, 15 окт. 1930, с. 2.
Подпис: Г. Ц.

Как се превежда у нас. („Животът на Клим Самгин“ от М. Горки. Превел Николай Хрелков), — Съвременник, I, бр. 6, 22 окт. 1930, с. 3.
Подпис: Г. Ц.

Репетиловци. [За съвременните литературни нрави] — Съвременник, I, бр. 10, 19 ноем. 1930, с. 1.

Нова българска антология. [Бележка] — Съвременник, I, бр. 11, 26 ноем. 1930, с. 4.
Без подпис.

За българската белетристика. [В полска статия] — Съвременник, I, бр. 12, 3 дек. 1930, с. 3.
Подпис: Ц.

Жетварят от Й. Йовков. — Съвременник, I бр. 13, 10 дек. 1930, с. 3.

1931

За литературния критик. — Златорог, XII, 1931, кн. 1, с. 20—30.

„Великата жажда“. Роман от Емил Коралов. [Рецензия] — Златорог, XII, 1931, кн. 1, с. 48—53.

„Вик“. Роман от Владимир Полянов. [Рецензия] — Златорог, XII, 1931, кн. 2—3, с. 140—142.

За българския роман. — Съвременник, I, бр. 22, 18 февр. 1931, с. 1—2.

Лидия Сейфулина и нейната повест Виринея. — Съвременник, I, бр. 27, 25 март 1931, с. 4.

Антон Страшимиров. — Българска реч, VI, 1931, кн. 3, с. 81—84.

Бай Ганьо и характерологията на българина. — Философски преглед, III, 1931, кн. 4, с. 357—361.

Неприятна статия. — Златорог, XII, 1931, кн. 5—6, с. 244—253.

„Творчество и живот“ от А. Страшимиров. [Рецензия] — Златорог, XII, 1931, кн. 5—6, с. 289.

Йовков на сръбски език. [Литер. бележка] — Златорог, XII, 1931, кн. 5—6, с. 293—294.

„Кръстци“. Разкази от И. Волен. [Рецензия] — Златорог, XII, 1931, кн. 7, с. 339—341.

Антон Страшимиров. — Училищен преглед, XXX, 1931, кн. 8, с. 1093—1103.

1932

Николай Лилиев. — Златорог, XIII, 1932, кн. 2—3, с. 73—82.

Жътвари и Хайдути. Константин Н. Петканов. „Старото време“. Роман; „Хайдути“. Роман. [Рецензия] — Училищен преглед, XXXI, 1932, кн. 3, с. 647—654.

Йордан Йовков. Вечери в Антимовския хан. 1931. — Училищен преглед, XXXI, 1932, кн. 4, с. 953—958.

„Тор“. Роман от Орлин Василев. [Рецензия]. — Златорог, XIII, 1932, кн. 4, с. 207—211.

„Пролетен гост“. Стихотворения от Славчо Красински. [Рецензия] — Златорог, XIII, 1932, кн. 8—9, с. 430—432.

1933

Светослав Минков. Автомати. Невероятни разкази. — Училищен преглед, XXXII, 1933, кн. 2, с. 250—253.

„Писма от Южна Америка“ от Борис Шивачев. [Рецензия] — Златорог, XIV, 1933 кн. 5, с. 242—243.

Проблеми на днешната българска литература. — Философски преглед, V, 1933, кн. 5 с. 394—409.

П. Р. Славейков поет. — Предговор към кн.: П. Р. Славейков, Избрани съчинения, т. I. Под ред. на Георги Цанев, 1933, с. 3—12.

1934

Български разказвачи на сръбски език. — Родна реч, VIII, 1934, кн. 1, с. 52—54

Отговорността на писателя. [Уводна статия] — ЛИК, I, бр. 7, 14 ноем. 1934, с. 1.

Стоян Загорчинов. Ден последен — ден господен. Исторически роман от XIV столетие. [Рецензия] — ЛИК, I, бр. 7, 14 ноем. 1934, с. 2—5.

За П. К. Яворов. — ЛИК, I, бр. 8, 21 ноем. 1934, с. 2—3.

Руската литература у нас. — ЛИК, бр. 9, 28 ноем. 1934, с. 1.

Боян магът. Кръст и роза. Рецензия. — ЛИК, I, бр. 10, 5 дек. 1934, с. 3.
Подпис: Г. Ц.

Дамата с рентгеновите очи. Разкази от Светослав Минков. [Рецензия] — ЛИК, I, бр. 10, 5 дек. 1934, с. 3.

Иржи Волкер (1900—1924). [Лит. бележка] — ЛИК, I, бр. 11, 12 дек. 1934, с. 3
Подпис: Ц.

Български писатели на сърбохърватски език. — ЛИК, I, бр. 11, 12 дек. 1934, с. 5.

Литературни награди от столичната община. [Уводна статия] — ЛИК, I, бр. 12, 19 дек. 1934, с. 1.

Колектив и писателска личност. [Бележка] — ЛИК, I, бр. 12, 19 дек. 1934.

Еленово царство. Драматическа легенда в седем картини от Георги Райчев. [Рецензия] — ЛИК, I, бр. 12, 19 дек. 1934, с. 3.

Морава звезда кървава. Роман от Константин Н. Петканов. [Рецензия] — ЛИК, I бр. 13, 26 дек. 1934, с. 3.

1935

За детската литература. [Уводна статия] — ЛИК, I, бр. 14, 2 ян. 1935, с. 1.
Подпис: Г. Ц.

Недостойно отнасяне. [Бележка за Ан. Страшимиров — в защита на Лилиев] — ЛИК, I, бр. 14, 2 ян. 1935. с. 5.
Подпис: Ц.

Звезди в прозореца. Разкази от Владимир Полянов. [Рецензия] — ЛИК, I, бр. 15 16 ян. 1935, с. 2.

Недоволни от критиката. [Уводна статия] — ЛИК, I, бр. 16, 23 ян. 1935, с. 1.

„Човекът с две лица". Роман от Емил Коралов. [Рецензия] — ЛИК, I, бр. 17, 30 ян, 1935, с. 2.

Асен Разцветников. — ЛИК, I, бр. 19, 13 февр. 1935, с. 2—3.

„Кръстове". Стихотворения от Яна Язова. [Рецензия] — ЛИК, I, бр. 20, 20 февр. 1935, с. 2—4.

Най-верният път. [Уводна статия] — ЛИК, I, бр. 21, 27 февр. 1935, с. 1.
— За дружба с югославските писатели.

Мрежата на рекламата. [Бележка] — ЛИК, I, бр. 21, 27 февр. 1935.
Подпис: П. Р.

Стихотворци. [Уводна статия] — ЛИК, I, бр, 23, 13 март 1935, с. 1.

„Женско сърце". Разкази от Йордан Йовков. [Рецензия] — ЛИК, I, бр. 24, 20 март 1935, с. 1—2.

К. Х. Хилар. [Лит. бележка] — ЛИК, I, бр. 24, 20 март 1935, с. 3.
Подпис: Ц.

„Любен Каравелов". Биографичен роман от Васил Каратеодоров. [Рецензия] — ЛИК, I, бр. 25, 27 март 1935, с. 3.
Подпис: Г. Ц.

„Сърцето на света". Стихотворения от Любомир Брутов. [Рецензия] — ЛИК, I, бр. 25, 27 март 1935, с. 3.
Подпис: Г. Ц.

Празникът на Ботева. [Уводна статия] — ЛИК, I, бр. 34—35, 29 юни 1935, с. 1,

Наградите на столичната община. — ЛИК, I, бр. 34—35, 29 юни 1935.
Подпис: П. Р.

Димчо Дебелянов. — Просвета, I, 1935, кн. 4, с. 416—421.

Българската литература вчера и днес. [Сказка, четена пред микрофона на Радио София на 26. IX. 1935] — Съдба, VII, 1935, кн. 2, с. 9—14.

„Хора по стрехите". Стихотворения от Лъчезар Станчев. [Рецензия] — Златорог, XVI, 1935, кн. 10, с. 466—467.

1936

Романтика и реализъм. — Златорог, XVII, 1936, кн. 1, с. 6—16.

Кладенец. Повест от К. Петканов. [Рецензия] — Златорог, XVII, 1936, кн. 4, с. 182—184.

Иван Радославов. Българска литература. 1880—1930. [Рецензия] — Училищен преглед, XXXV, 1936, кн. 8, с. 1053—1067.

Бит и творчество. [Статия] — Съдба, VIII, 1936, кн. 2, с. 10—14.

Бай Ганьо. [Предговор] В: Константинов, Алеко. Бай Ганьо. Невероятни разкази за един съвременен българин. Под ред. на Г. Цанев. 1936, с. 31.
Има и отдел. отпеч.

1937

Пушкин за поета и поезията. — Лист А. С. Пушкин, София, бр. ед., 20 февр. 1937, с. 10.
Вж. и: Съдба, VIII, 1937, кн. 6, с. 19—21.

Йордан Йовков. Ако можеха да говорят. Разкази. 1936. [Рецензия] — Училищен преглед, XXXVI, 1937, кн. 3, с. 379—381.

Съдбата на българския символизъм. — Философски преглед, IX, 1937, кн. 2, с. 101—120.

За литературната критика. — Нова камбана, I, бр. 275, 5 апр. 1937, с. 4.
Вж. и: Съдба, IX, 1937, кн. 2, с. 12—14.

Писател-гражданин. — Лист Алеко Константинов, Пазарджик, бр. ед., май 1937, с. 7.

Празникът на Ботева. — Лист Той не умира, бр. ед., 30 май 1937, с. 4.

Изказване за Хр. Ботев. — Култура, I, бр. 4, 2 юни 1937, с. 7.

Йордан Йовков. [По случай смъртта му] — Мир, XLIII, бр. 11171, 16 окт. 1937, с. 1—2.
Вж. и: сб. Йордан Йовков. 1937, с. 68—74; Йовков лист, София, бр. ед., 23 ноем. 1937, с. 10.

Йордан Йовков. [Уводна статия] — Огнище, I, 1937, бр. 3, с. 1.

1938

Нашият литературен живот. — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 1, с. 3—15.

„Божи хора". Разкази от И. Волен. [Рецензия] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 1, с. 45—48.

„Прах след стадата". Разкази от Матвей Вълев. [Рецензия] — Изкуство и критика I, 1938, кн. 1, с. 48—49.
Подпис: Г. Ц.

Тежки загуби. [За смъртта на Й. Йовков, Д. Подвързачов, Тихомир Павлов и А. Страшимиров] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 1, с. 44.
Без подпис.

„Преселници". Роман от Константин Петканов. [Рецензия] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 2, с. 95—99.

„Алеко Константинов." Биография от Боян Пенев. [Рецензия] — Изкуство и критика I, 1938, кн. 2, с. 101—107.
Подпис: Г. Ц.

„Хайдутин майка не храни". Роман от Орлин Василев. [Рецензия] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 3, с. 151—155.

Как не бива да се превежда. [За превода на В. Павурджиев Петър I от А. Толстой] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 4, с. 210—214.

Заветът и писмата на Шалда. [Лит. бележка] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 4, с. 214—217.
Подпис: Г. Ц.

Стефан Савов. „Дъщерите на Ефремов". Комедия в три действия. [Рецензия] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 4, с. 217—219.

Жюл Ромен в София. — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 4, с. 222—223.
Без подпис.

Последното творение на Йордан Йовков. [Приключенията на Гороломов] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 5, с. 239—246.

Дора Габе и Асен Разцветников на чешки език. [Бележка] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 5, с. 279—280.
Подпис: Ц.

Юбилеят на Кирил Христов. [Бележка] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 5, с. 278.
Без подпис.

Плагиати. [Бележка] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 5, с. 278—279.
Без подпис.

За духът и за свободата. [Съобщение за книга на Жюл Ромен] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 5, с. 280.
Без подпис.

Конгресът на П.Е.Н.-клуба в Прага. — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 6, с. 318—324.

Стихотворни сбирки. [Рецензия за „Гласове" от Люба Касърова, „Тревожна планета" от Младен Исаев] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 6, с. 325—328.

Нов руско-български речник. [За Бакалов] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 6, с. 334.
Без подпис.

Нашата интелигенция за И. Бешков. [Изказване] — София, бр. 574, 6 юни 1938, с. 4.

Анна Каменова. Пет момичета. Роман. [Рецензия] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 7, с. 374—378.

Творчеството е мъка. [За Й. Йовков] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 8, с. 422—425.
Вж. и: А. Страшимиров, Елин Пелин, Йордан Йовков. В спомените на съвременниците си. 1962, с. 536—539.

Матвей Вълев. „На котва". Повест [Рецензия] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 8, с. 435—436.

Михаил Димитров. Личността на Ботева. [Рецензия] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 8, с. 436—439.
Подпис: Г. Ц.

Конкурси. [Бележка] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 8, с. 444—445.
Без подпис.

Из писмата на Максим Горки. — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 8, с. 447—448.
Без подпис.

Иван Х. Христов. „Елен и гора". Стихотворения. [Рецензия] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 9, с. 482—485.

Изложба на съветската книга. [Бележка] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 9. с. 496—497.
Подпис: И. К.

Пърл Бък. Майка. [Рецензия] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 9, с. 497—498
Подпис: И. К.

Рисунки от Илия Бешков. [Бележка] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 9, с. 500.
Подпис: Ц.

Ангел Каралийчев. „Вихрушка". Разкази и легенди. [Рецензия] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 10, с. 533—535.

Юбилеят на Писателския съюз. [Бележка] — Изкуство и критика, I, 1938, кн. 10, с. 548—549.
Подпис: Г. Ц.

Nová bulharská literatura. — Průvodce Bulharskem. Zpracovali Václav Starý a Jiří Wičaz. V Praze, 1938. str. 26—32.

1939

Нова бугарска књижевност. — Време, Београд, XIX, бр. 6110, 24 ян. 1939.

Литература за деца. — Изкуство и критика, II, 1939, кн. 1, с. 3—9; кн. 2, с. 61—68.

Елин Пелин. [Бележка] — Изкуство и критика, II, 1939, кн. 1, с. 54.
Подпис: Г. Ц.

Български поети на чешки език. [Бележка] — Изкуство и критика, II, 1939, кн. 1, с. 54—55.
Без подпис.

Н. А. Островски. [По случай 2 години от смъртта му] — Изкуство и критика, II, 1939, кн. 1, с. 55.
Без подпис.

Карел Чапек. — Изкуство и критика, II, 1939, кн. 2, с. 97—102.

Светослав Минков. Другата Америка. Едно пътуване отвъд екватора. [Рецензия] — Изкуство и критика, II, 1939, кн. 4, с. 215—217.

Тарас Шевченко. [По случай 125 години от рождението му] — Изкуство и критика, II, 1939, кн. 4, с. 223—224.
Без подпис.

Георги Караславов. „Татул", Роман. [Рецензия] — Изкуство и критика, II, 1939, кн. 5, с. 262—266.

Петър Горянски. „Момичето, което беше сън". Стихотворения. — Изкуство и критика, II, 1939, кн. 5, с. 268—269.
Подпис: Г. Ц.

Български писатели на сръбски език. [Бележки] — Изкуство и критика, II, 1939, кн. 5, с. 279—280.
Без подпис.

Хр. Цанков-Дерижан. „Аз бягам от една жена". Роман. [Рецензия] — Изкуство и критика, II, 1939, кн. 6, с. 330—331.
Подпис: Г. Ц.

Срещата на две култури. [Бележка] — Изкуство и критика, II, 1939, кн. 6, с. 334—336.
Без подпис.

Боян Пенев. Сказка по случай 12 години от смъртта на Боян Пенев. — Изкуство и критика, II, 1939, кн. 7, с. 357—362.

Захари Стоянов. 1850—1889—1939. — Изкуство и критика, II, 1939, кн. 7, 365—379.

Пътят на П. К. Яворов. — Изкуство и критика, II, 1939, кн. 8, с. 396—401.

Писма на П. К. Яворов. [С бележки]. — Изкуство и критика, II, 1939, кн. 8, с 407—408.
Подпис: Г. Ц.

Нравственият образ на будителя. — Изкуство и критика, II, 1939, кн. 9, с. 468—471.

Емилиян Станев. „Примамливи блясъци". Разкази. [Рецензия] — Изкуство и критика, II, 1939, кн. 10, с. 542—543.

Награди и поощрения. [Бележка] — Изкуство и критика, II, 1939, кн. 10, с. 547—548.
Подпис: Г. Ц.

1940

Лъчезар Станчев. „Земя под слънце". Стихотворения. [Рецензия] — Изкуство и критика, III, 1940, кн. 1, с. 44—47.

Погрешна употреба на причастие. [Бележка] — Изкуство и критика, III, 1940, кн. 1, с. 51—52.
Подпис: Г. Ц.

Магда Петканова. „Кавали свирят". Стихотворения. [Рецензия] — Изкуство и критика, III, 1940, кн. 2, с. 94—97.

Едуард Багрицки. [По случай 6 години от смъртта му] — Изкуство и критика, III, 1940, кн. 2, с. 103—104.
Без подпис.

Орлин Василев. „Островът на прокажените". Драма в три действия. [Рецензия] — Изкуство и критика, III, 1940, кн. 3, с. 147—149.

Маяковски у нас. — Изкуство и критика, III, 1940, кн. 4, с. 188—201.

Почит към книгата. — лист Родна книга, София, бр. ед., 14 април 1940, с. 5.

Добруджа в творенията на Йовков. — Изкуство и критика, III, 1940, кн. 7, с. 320—324.

Големите писатели за себе си. — Изкуство и критика, III, 1940, кн. 8, с. 273—283

Владимир Русалиев. Животът, любовта и смъртта на Димчо Дебелянов. [Рецензия] — Изкуство и критика, III, 1940, кн. 8, с. 294—295.
Подпис: Г. Ц.

Народен театър. [Преглед] — Изкуство и критика, III, 1940, кн. 8, с. 299—300.
Подпис: И. К.

Стоян Загорчинов. „Легенда за св. София". Повест. [Рецензия] — Изкуство и критика, III, 1940, кн. 9, с. 431—434.

Лев Толстой. Бележки по случай 30 години от смъртта му. — Изкуство и критика, III, 1940, кн. 9, с. 437—440.
Подпис: Г. Ц.

Наследството на Лев Толстой. [По случай 30 години от смъртта му] — Изкуство и критика, III, 1940, кн. 9, с. 447—448.
Без подпис.

Български писатели на словашки. [Критична бележка] — Изкуство и критика, III, 1940, кн. 10, с. 486—487.
Подпис: Ц.

Йордан Йовков. (1880—1937). — Младежки Ч. кръст, XIX, 1940, кн. 1, с. 13—14.

1941

Бележки за стила на белетриста. — Изкуство и критика, IV, 1941, кн. 1, с. 18—26.

Иван Вазов. По случай 20 години от смъртта му. — Изкуство и критика, IV, 1941 кн. 6—7, с. 235—241.

Из ученическия живот на Димчо Дебелянов. — Изкуство и критика, IV, 1941, кн. 8, с. 354—356.
Подпис: Ц.

Васил Друмев — критик. — Изкуство и критика, IV, 1941, кн. 9, с. 385—400.

Шестдесетгодишнината на Ст. Чилингиров. [Бележка] — Изкуство и критика, IV, 1941, кн. 10, с. 444—445.
Подпис: И. К.

Неизвестни стихове от Мара Белчева. [Бележка] — Изкуство и критика, IV, 1941, кн. 10, с. 445.
Подпис: Ц.

1942

За историческия роман. — Изкуство и критика, V, 1942, кн. 1, с. 24—34; кн. 2—3, с. 84—95; кн. 4, с. 149—160.

Симеон Андреев. „Еснафи". Роман в 3 ч. Част първа. Изгрев. [Рецензия] — Изкуство и критика, V, 1942, кн. 1, с. 40—42.
Подпис: И. К.

Сто години български периодичен печат. — Изкуство и критика, V, 1942, кн. 2—3, с. 121—123.
Подпис: И. К.

Починали писатели. [Никифор п. Филипов, Симеон Андреев] — Изкуство и критика, V, 1942, кн. 2—3, с. 123—124.
Подпис: И. К.

Лист за периодичния печат. [Бележка] — Изкуство и критика, V, 1942, кн. 2—3, с. 125.
Подпис: К.

Езикови бележки. — Изкуство и критика, V, 1942, кн. 2—3, с. 125—126.
Подпис: И. К.

Из писмата на Флобер. — Изкуство и критика, V, 1942, кн. 4, с. 169—170.
Подпис: Из. К.

Езикови бележки. — Изкуство и критика, V, 1942, кн. 4, с. 171.
Подпис: Из. К.

За есеизма. [Бележка] — Изкуство и критика, V, 1942, кн. 5—6, с. 271.

Георги Караславов. „Снаха". Роман. [Рецензия] — Изкуство и критика, V, 1942, кн. 7, с. 306—310.

Боян Пенев. Увод в българската литература след Освобождението. [Рецензия] — Изкуство и критика, V, 1942, кн. 7, с. 314—315.
Подпис: Ц.

Йордан Йовков на чешки. [Бележка] — Изкуство и критика, V, 1942, кн, 7, с. 320.
Подпис: Ц.

А. С. Пушкин. Евгений Онегин. Роман в стихове. Превод на Х. Левенсон. [Рецензия] — Изкуство и критика, V, 1942, кн. 7, с. 315—319.
Подпис: Г. Ц.

Херман Зудерман. Госпожа Грижа. Роман, преведен от Велико Йорданов. [Рецензия] — Изкуство и критика, V, 1942, кн. 8, с. 361.
Подпис: Г. Ц.

Жорж Санд. Малката Фадета. Роман. [Рецензия] — Изкуство и критика, V, 1942, кн. 8, с. 362.
Подпис: Ц.

Г. П. Стаматов. — Изкуство и критика, V, 1942, кн. 9—10, с. 404—411.

Животописни и библиографски бележки за Г. П. Стаматов. — Изкуство и критика, V, 1942, кн. 9—10, с. 443—444.
Подпис: Ц.

1943

На един преводач. Обяснения. — Мир, XLIX, бр. 12721, 18 ян. 1943, с. 3.
Става дума за превода на „Евгени Онегин" от Левенсон.

Павел Вежинов. „Дни и вечери". Разкази. [Рецензия] — Изкуство и критика, VI, 1943, кн. 1, с. 41—44.

За един превод на „Евгени Онегин". — Изкуство и критика, VI, 1943, кн. 1, с. 44—48.

М. Арнаудов. „Г. С. Раковски. Живот — дело — идеи." [Рецензия] — Изкуство и критика, VI, 1943, кн. 2, с. 91—93.
Подпис: Ц.

Писателите-критици. — Изкуство и критика, VI, 1943, кн. 3, с. 134—139.

Георги Райчев. — Изкуство и критика, VI, 1943, кн. 4—5, с. 177—194.

Починали писатели. [За Т. Г. Влайков и Ем. п. Димитров] — Изкуство и критика, VI, 1943, кн. 4—5, с. 215—217.
Подпис: К.

Константин Петканов на чешки език. [Бележка] — Изкуство и критика, VI, 1943, кн. 4—5, с. 221.
Без подпис.

Проф. Ст. Младенов. Съвременният български книжовен език и народните говори [Рецензия] — Изкуство и критика, VI, 1943, кн. 6, с. 265—270.
Подпис: Г. Ц.

Александър Бурмов. „Български революционен централен комитет. 1868—1876 г." [Рецензия] — Изкуство и критика, VI, 1943, кн. 7, с. 318—319.
Подпис: Ц.

Стоян Загорчинов. „Ден-последен — ден господен". Истор. роман от XIV столетие. 2 изд. [Рецензия] — Изкуство и критика, VI, 1943, кн. 8—9, с. 394—397.

Две писма на Димчо Дебелянов. — Изкуство и критика, VI, 1943, кн. 8—9, с. 405.
Без подпис.

1944

Литературата през време на Възраждането. — Раб. дело, XVII, бр. 39, 1 ноем. 1944, с. 4.

Ударни задачи. — Литер. фронт, I, бр. 6, 3 ноем. 1944, с. 1
— За борбата на писателите срещу фашизма.

Октомврийската революция. — Литер. фронт, I, бр. 7, 9 ноем. 1944, с. 2.
Вж. и: Народна войска, I, бр. 48, 7 ноем. 1944.

Дългът и интелигенцията. — Раб. дело, XVII, бр. 51, 15 ноем. 1944, с. 2.

Днешната война. [Уводна статия] — Народна войска, I, бр. 57, 17 ноем. 1944, с. 1.

Н. А. Некрасов. — Народна младеж, I, бр. 9, 27 дек. 1944.

Наистина — нова година! [Изказване] — Литер. фронт, I, бр. 14, 31 дек. 1944, с. 3.

1945

А. С. Грибоедов. — Литер. фронт, I, бр. 16, 27 ян. 1945, с. 1—2.

Стогодишнината на И. А. Крилов. — Бълг. съв. дружба, I, 1945, кн. 1, с. 38—39.

Срутените кумири. — Д. И. Полянов. 50 години. — ед. лист, 2 март 1945, с. 8.

Николай С. Державин. [Бележка] — Жар, I, бр. 3, 3 март 1945, с. 1.

Славянска културна общност. — Литер. фронт, I, бр. 20, 3 март 1945, с. 2.

Съветската литература у нас. — Отеч. фронт, I, бр. 159, 13 март 1945, с. 4.
— Вж. и: Бюлетин на Министерството на информацията, март 1945, с. 3—6 и в. Свободная Болгария, I, бр. 3, 4 април 1946.

Делото на Кирил и Методи и значението му за славянската култура. [Уводна статия, — Литер. фронт, I, бр. 30, 24 май 1945, с. 1—2.
Вж и: сб. Кирил и Методий, 1957, 24 май 1945, с. 7—12.

Моменти от културната история на славяните. — Изкуство I, 1945, кн. 2—3 с. 32—46.

Ламар и неговата книга „Запад — изток". [Рецензия] — Изкуство, I, 1945, кн. 4] с. 34—39.

Субективизъм и реализъм в поезията. [Изказване по доклада на П. Зарев] — Лит. фронт, I, бр. 36, 7 юли 1945, с. 3.

Гео Милев и неговата поема „Септември". — Изкуство, I, 1945, кн. 8—9, с. 5—12.

В освободено Чехословашко. — Литер. фронт, I, бр. 38, 1 авг. 1945, с. 3—4; бр. 39, 11 авг. 1945, с. 2—3.

Истински изразители на копнежите на народа. [Уводна статия] — Литер. фронт, II, бр. 3, 22 септ. 1945, с. 1.

1946

От символизъм към реализъм и социална поезия. — Изкуство, II, 1946, кн. 2, с. 97—119.

Христо Смирненски. — Изкуство, II, 1946, кн. 3, с. 193—199.

Освобождението и българската литература. — Раб. дело, XVIII, бр. 46, 2 март 1946, с. 2.

Влияние советской литературы в Болгарии. — Свободная Болгария, I, бр. 3, 4 април 1946.

Пенчо Славейков за монархизма. — Отеч. фронт, II, бр. 516, 12 май 1946, с. 8.

Под маската на Отечествения фронт. [За Иван Богданов] — Литер. фронт, II, бр. 39, 1 юни 1946, с. 2.

Христо Ботев и руската прогресивна мисъл. — лист Хр. Ботев, София, 1946, бр. ед., с. 3.

Значението на Горки за българската литература. [Уводна статия] — Литер. фронт, II, бр. 42, 22 юни 1946, с. 1.

Литературното дело на Максим Горки. — лист Максим Горки, София, бр. ед., юни 1946, с. 4.

Първото представление на Македонския народен театър. — Отеч. фронт, II, бр. 559, 3 юли 1946, с. 6.

Останки на фашизма. — Работническо дело, XVIII, бр. 152, 10 юли 1946, с. 2.

П. К. Яворов против Фердинанда. — Отеч. фронт, II, бр. 604, 24 авг. 1946, с. 6.

Иван Вазов. — Изкуство, II, 1946, кн. 7—8, с. 441—446.

Новата конституция и културата [Уводна статия] — Литер. фронт, III, бр. 4, 12 окт. 1946, с. 1.

Конституцията и образованието. — Раб. дело, XVIII, бр. 235, 13 окт. 1946, с. 2.

Страхът от новата Конституция. — Отеч. фронт, III, бр. 651, 17 окт. 1946, с. 6.

1947

Пейо К. Яворов. [Уводна статия] — Литер. фронт, III, бр. 17, 12 ян. 1947, с. 1—2.

Социалната поезия на Яворов. — Изкуство, III, 1947, кн. 1, с. 5—20.

Яворов социалист. — Език и литература, II, 1947, кн. 1, с. 14—24.

Освобождението и българската литература. — Отеч. фронт, III, бр. 766, 2 март 1947, с. 6.

Славянството в световната култура. — Бодра смяна, I, кн. 9—10, 30 май 1947, с. 1—2.

Алеко Константинов. [Доклад, четен на 15 май т. г. в Нар. театър по случай 50-годишнината от смъртта му] — Изкуство, III, 1947, с. 289—308.
Има и отдел. отпеч.

Георги Димитров за научното и художественото творчество. — Изкуство, III, 1947, кн. 5—6, с. 386—397.

Един митинг. [Спомен] — Лист „Васил Коларов", 1874—1947. София, бр. ед., 14 юли 1947, с. 7.

Празник на освободената култура. — Отеч. фронт, III, бр. 923, 6 септ. 1947.

Бегли спомени. [За Комсомола 1920—1923] — Младежка искра, XX, бр. 38, 26 септ. 1947, с. 4.

Октомврийската революция и българската литература. — Литер. фронт, IV, бр. 8, 7 ноем. 1947, с. 1.

Октомврийската революция и българската литература. — Изкуство, III, 1947, кн. 8, с. 706—718.

Исторически събития. — Изкуство, III, 1947, кн. 9, с. 817—820.
Без подпис.
Йордан Йовков. — Литер. фронт, IV, бр. 13, 13 дек. 1947, с. 3.

1948

Съкровище на знания и програма на действие. [За доклада на Г. Димитров пред V конгрес на БКП] — Литер. фронт, V, бр. 18, 1 ян. 1948, с. 2.

Освобождението и българската литература. — Раб. дело, XX, бр. 49, 29 февр 1948, с. 2.

Значението на Максим Горки. (По случай 80 години от рождението на великия пролетарски писател) — Работническо дело, XX, бр. 73, 28 март 1948, сед. прит. Културен живот, бр. 39, с. 1.

Момчил. [Образът на Момчил в операта на Любомир Пипков] — Програма на народната опера, 23 апр. 1948.

Делото на Кирил и Методи. — Раб. дело, XX, бр. 120, 23 май 1948, Сед. притурка Културен живот, бр. 46, с. 1—2.

Елин Пелин. [По случай 70-годишнината му] — Работническо дело, XX, бр. 180, 1 авг. 1948, седм. притурка Културен живот, бр. 56, с. 1—2.
Вж. и: Учителска борба, V, 1949, бр. 16, 14 апр., с. 4.
Иван Вазов. [По случай 27 години от смъртта му] — Народна младеж, I, 1948, бр. 77, 25 септ. 1948, с. 2.

Възторжен лирик на масовата борба и на революционния подвиг. — Отеч. фронт, V, бр. 1257, 3 окт. 1948, с. 6.

Литературната приемственост между Ботев и нашето време. — Ново време, XXIV, 1948, кн. 11, с. 978—992.

Христо Ботев — живот и идеи. — Народен женски глас, IV, бр. 49, 4 дек. 1948.

Христо Ботев. Поезия. — Народен женски глас, IV, бр. 1—2, 27 дек. 1948.

Христо Ботев. Предговор към „Велик и безсмъртен", литер. сборник, изд. ОРПС, 1948, с. 5—13.

Христо Ботев. Предговор към Христо Ботев. Избранные сочинения. Под ред. Георги Цанева, 1948. — Същото във френското и английско издания.

1949

Христо Ботев — литературен критик. — Литер. фронт, V, бр. 19, 7 ян. 1949, с. 7.

Христо Ботев. — Език и литература, IV, 1949, бр. 2, с. 81—87.

Цани Иванов. — Учителска борба, V, бр. 20, 12 май 1949.
Вж. и: Народна борба, III, бр. 138, май 1949.

За бляскава победа. [За изборите на 15 май 1949] — Труд, III, бр. 198, 13 май 1949.

Руската класическа и съветска литература у нас. — Литер. фронт, V, бр. 41, 11 юни 1949, с. 2.

Георги Димитров за художественото творчество. — Литер. фронт, V, бр. 42, 18 юни 1949, с. 1.

Безсмъртният вожд. [За Георги Димитров] — Труд, III, бр. 244, 6 юли 1949, с. 4.
Вж. и: сб. Той не умира, 1950.

Елин Пелин. [Статия] — Септември, I, 1949, кн. 7, с. 117—129.

Г. П. Стаматов. [Статия] — Септември, I, 1949, кн, 10, с. 129—137.

Ден последен. Предговор към Стоян Загорчинов. Ден последен, истор. роман от XIV столетие, София, 1949, с. 7—23.

1950

П. К. Яворов. [По случай 73 години от рождението му] — Литер. фронт, VI, бр. 20, 19 ян. 1950, с. 2.

Голям държавник и комунистически деец. [За смъртта на Васил Коларов] — Отеч. фронт, бр. 1670, 27 ян. 1950, с. 6.
Вж. и сб. В памет на Васил Коларов. С., БКП, 1955, с. 183—185.

Идейно-творческият път на Гео Милев. — Септември, II, 1950, кн. 8, с. 113—132.
Вж. и: Предговор към Милев, Гео. Избрани произведения, 1950 и 1955.

Гео Милев. [Статия] — Литер. фронт, VI, бр. 37, 18 май 1950, с. 3.

Съветската литература у нас. — Раб. дело, XXII, бр. 276, 3 окт. 1950, с. 2.

Съветската литература — наша учителка. — Литер. фронт, VII, бр. 10, 9 ноем. 1950, с. 2.

1951

Граматика, шаблон и стил. [За езика на учебниците по бълг. ез] — Литер. фронт, VII, бр. 27, 8 март 1951, с. 2.

За мира подписваме. [Изказване за сключване пакт на мира]. — Литературен фронт, VII, бр. 32, 12 апр. 1951, с. 2.

Априлското въстание в българската литература. — лист Априлско въстание, бр. единствен, 3 май 1951.

Болгарская литература. — Болгарская культурная хроника, № 1—3, июнь 1951, с. 9—28. Същото на френски, немски, англ. ез.

Изказване на конференцията по въпросите на съвременния български правопис. — Литер. фронт, VII, бр. 43, 28 юни 1951, с. 7.

Литературното дело на Георги Кирков. — Раб. дело, XXV, бр. 229. 17 авг. 1951, с. 2—3.

Иван Вазов против западноевропейския капитализъм. — Нар. войска, VII, бр. 975, 22 септ. 1951, с. 2.

Великият октомври и българската литература. — Вечерни новини, I, бр. 84, 6 ноем. 1951, с. 4.

1952

Гогол и българската литература. — Литер. фронт, VIII, бр. 9, 28 февр. 1952, с. 2,

Георги Димитров за литературното наследство. — Литер. фронт, VIII, бр. 26, 26 юни 1952, с. 2.

Пенчо Славейков. (27 април 1866 — 28 май 1912) — Септември, V, 1952, кн. 6, с. 148—160.

Певец болгарского народа. К десятилетию со дня гибели Николы Вапцарова. — Советское искусство, 26 июлия 1952, № 60.

Поетическото майсторство на Вапцаров. — Литер. фронт, VIII, бр. 31, 31 юли 1952, с.

Безпощаден изобличител на буржоазната действителност. [За Г. П. Стаматов] — Народна младеж, V, бр. 1348, 14 ноем. 1952.

Поетичното майсторство на Вапцаров. [Доклад на тържествена научна сесия на БАН по случай 10 г. от разстрела] — Известия на Института за бълг. литература, 1952, кн. 1, с. 23—43.

Непечатана статия на Георги Бакалов за Димитър Благоев. — Известия на Института за бълг. литература, 1952, кн. 1, с. 175—177.

1953

Спомени за Христо Смирненски. [Към 30-годишнината от смъртта му] — Зем. знаме, XXXI, бр. 2111, 14 юни 1953, с. 2.
Вж. и: Спомени за Христо Смирненски, Сборник, 1955, с. 208—212.

Майстор на художествения образ. [Към 30-годишнината от смъртта на Христо Смирненски] — Раб. дело, XXVII, бр. 166, 15 юни 1953, с. 2—3.

Мястото и значението на Смирненски в българската литература. — Литер. фронт, IX, бр. 25, 18 юни 1953, с. 2.

Поезията на Хр. Радевски. — Литер. фронт, IX, бр. 41, 8 окт. 1953, с. 2.

Преди да се напише научна история на нашата литература. — Литер. фронт, бр. 47, 19 ноем. 1953, с. 2.

За нашето литературно наследство. — Ново време, XXIX, 1953, кн. 11, с. 33—65.

П. К. Яворов. [Предговор] В: Яворов, П. К. Избрани произведения, 1953, с. 5—30.

Септември 1923. Литер. сборник. София, Бълг. писател, 1953. 384 с. Съставил заедно с Кр. Кюлявков и Ив. Сестримски.

1954

Георги Караславов. — Раб. дело, XXVIII, бр. 27, 27 ян. 1954, с. 3.

Чешки вестник за Ботевата чета. — Известия на И-тут Хр. Ботев, 1954, кн. 1, с. 222—227.

Класик на българския стих. [Статия за П. К. Яворов] — Литер. фронт, X, бр. 43, 28 окт. 1954, с. 2.

П. К. Яворов. [По случай 40 години от смъртта му] — Труд, IX, бр. 257, 29 окт. 1954, с. 3.

За високо идейно равнище на българската литературна критика. — За траен мир, за народна демокрация, бр. 49, 3 дек. 1954, Букурещ.

П. К. Яворов. По случай 40 години от смъртта на поета. — Септември, VII, 1954, кн. 12, с. 136—148.

1955

Елин Пелин. — Нар. младеж, XI, бр. 13, 16 ян. 1955, с. 2—3.

Поет и гражданин. [По случай 30 години от убийството на Хр. Ясенов] — Раб. дело, XXIX, бр. 119, 29 апр. 1955, с. 2.

Из ръкописите на Иван Вазов. — Литер. фронт, XI, бр. 38, 22 септ. 1955, с. 3.

Опит за периодизация на историята на българската литература след Освобождението. — Септември, VIII, 1955, кн. 9, с. 113—156.

Йордан Йовков. [Статия по случай 75 г. от рождението му] — Лит. фронт, XI, бр. 45, 10 ноем. 1955, с. 1.

Лириката на Иван Вазов. [Встъп. статия] — В: Вазов, Иван, Събрани съчинения в двадесет тома, т. I, 1955, с. 5—72.

1956

Съветската литература — вдъхновена рожба на Октомври. [Изказване] — Литер. фронт, XII, бр. 44, 1 септ. 1956, с. 1.

Народен поет. [Иван Вазов] — Литер. фронт, XII, бр. 38, 20 септ. 1956, с. 2.

Място и значение на Смирненски в българската литература. [Доклад, четен на научна сесия, посветена на 30-годишнината от смъртта му] — Известия на Института за бълг. литература, 1956, кн. 4, с. 51—71.

Пътеписите на Иван Вазов. Предговор към Иван Вазов. Събрани съчинения, т. 10, 1956, с. 5—21.

Димитър Благоев литературен теоретик и критик. — 100 г. Димитър Благоев. Сборник статии, 1956, с. 180—224.

1957

По-малко книжни потоци. [Изказване] — Нар. култура, I, бр. 1, 26 ян. 1957, с. 1.

Димчо Дебелянов. — Литер. мисъл, I, 1957, кн. 2, с. 39—57.

Страница от живота на Димчо Дебелянов. — Литер. мисъл, I, 1957, кн. 2, с. 97—100.

Принос към изучаването на П. Р. Славейков. [Рецензия за очерка на П. Динеков „П. Р. Славейков, творчески път", [1956] — Септември, X, 1957, кн. 5, с. 146—152.

Делото на Кирил и Методи. — Нар. култура, бр. 18, 24 май 1857, с. 3.

Драмите на Вазов. [Встъп. статия] В: Вазов, Иван. Събрани съчинения в двадесет тома, т. XVI, 1957, с. 5—29.

Идеи Октябрьской революции и современная культура. — Вопросы философии, 1957, кн. 5, с. 159—163.
Вж. и: Литер. мисъл, I, 1957, кн. 5, с. 19—27.

Иван Вазов под удара на руската царска цензура. [Научно съобщение] — Литер. мисъл, I, 1957, кн. 6, с. 92—93.
Подпис: Г. Ц.

1958

Когато аршинът не струва — как шевовете се пукат. [За творческия развой на Яворов] — Лит. фронт, XIV, бр. 7, 13 февр. 1958, с. 2 и 4.

Начало на критическия реализъм в българската литература. — Литер. мисъл, II, 1958, кн. 2, с. 3—14.
Каково значение 1905 и 1917 г. г. в истории формирования славянских литератур? [Отговор на въпрос за IV Славистичен конгрес в Москва през септ. 1958] — Известия АНСССР, отд. литер. и языка, т. XVII, вып. 3, 1958, с. 286.
Същото в: Сборник ответов на вопросы по литературоведению, АН СССР.

Начало и развой на критическия реализъм в българската литература. — Славистичен сборник, по случай IV международен конгрес на славистите в Москва, т. II, Литературознание и фолклор, БАН, 1958, с. 89—169.

Художественият метод на Христо Смирненски. — Литер. мисъл, II, 1958, кн. 5, с. 23—41.

1959

Конгрес на социалистическата култура. [В Чехословакия] — Раб. дело, бр. 193, 12 юли 1959, с. 3.

Винаги на здрави позиции! — Литер. фронт, бр. 37, 17 септ. 1959.

Говорим на различни езици. [Отговор на Кр. Генов за литер. история] — Лит. фронт, XV, бр. 42, 22 окт. 1959, с. 2.

Многословието. — сб. Разговори за живота, беседи по някои въпроси на комунистическото възпитание и моралния лик на нашата младеж. С., Нар. младеж, 1959. с. 147—160.

1960

Литературната критика след Девети септември 1944 година — 1944—1959. — Септември, XIII, 1960, кн. 2, с. 117—191.

Ученически години в Борован. [Спомени] — 140 години Борованско училище, бр. единствен, 22 май 1960.

В света на славистиката. — Лит. фронт, XVI, бр. 47, 24 ноем. 1960, с. 1.

1961

Спокойна простота и мъдри размисли. [За поезията на Фурнаджиев] — Литер. фронт, бр. 6, 9 февр. 1961, с. 1—2.

Сбъдва се най-хубавата мечта. [Изказване за програмата на КПСС] -- Народна култура, бр. 31, 5 авг. 1961, с. 3.

Непобедимата [За проникването и разпространението на съв. литература у нас] — Сб. Съветската литература в България 1918—1944. 1961, с. 171—178.

1962

Разведрява се атмосферата. [Изказване] — Литературни новини, бр. 17—18, 1 ян. 1962, с. 7.

Българската литературна наука в перспективи. [Интервю] — Народна младеж, бр. 225, 22 септ. 1962, с. 2.

Задачи на българското литературознание. — Лит. фронт, XVIII, бр. 44, 1 ноем. 1962.

Честуване стогодишнината от раждането на проф. Ив. Д. Шишманов. — Списание на БАН, VII, 1962, кн. 3, с. 50—52.

Литература и изкуство [след освобожд. до I световна война] – История на България, т. II, 1962, с. 338– 352.
Вж. и: История на България т. II, 1955, с. 347—359.

Увод към т. I от История на българската литература, 1962, с. 5—10.

1963

Изказване за Алеко Константинов. — Септември, 1963, кн. 1, с. 84.

Писател гражданин. [По случай 100-годишнината на Алеко Константинов] — Читалище, 1963, кн. 4, с. 7—8.

Певец на великите делници. Никола Фурнаджиев на 60 години. — Работническо дело, бр. 148, 28 май 1963.

Новаторство и лъженоваторство. — Литературен фронт, бр. 22, 30 юни 1963, с. 2.

Никола Фурнаджиев. Септември 1963, кн. 5, с. 192—220.

Някои проблеми на българския исторически роман между двете световни войни. — Списание на БАН, VIII, 1963, кн. 3, с. 3—19.

Делото и заветът на Смирненски. — Работническо дело, бр. 272, 29 септ. 1963.

Поезията на Асен Разцветников. [Встъп. статия] В: Асен Разцветников. Избрани съчинения, т. I, 1963, с. 5—30.

Поет и народ. [За Никола Фурнаджиев] — Сливенско дело, XIX, бр. 96, 4 дек. 1963.

Eline Péline. — Предговор към Eline Peline. Sous la treille du monastère. Edition en langues étrangères. Sofia, 1963, p. 5—8.

1964

Крупен писател-комунист. [60 години от рождението на Георги Караславов] — Работническо дело, XXXVIII, бр. 12, 12 ян. 1964, с. 4.

Никола Фурнаджиев. — сб. Проблеми на съвременната българска литература, С., БАН, 1964. с. 157—191
Вж. и: Проблеми, автори, книги из съвременната българска литература. С., Български писател, 1964. с. 389—420.

Литература и изкуство [след I световна война] — История на България, т. III, 1964, с. 457—472.
Вж. и: История на България, т. II, 1955, с. 846—863.

Литература и изкуство [след 9 септември] — История на България, т. III, 1964, с. 654—665.
Вж и: История на България, т. II, 1955, с. 1004—1017.

1965

Традиция и новаторство в българската литература. — Литер. мисъл, 1965, кн. 1, с. 31—74.

Тоя човек сякаш не знаеше умора. Спомени за Георги Бакалов — Пламък, 1965, кн. 3, с. 115—118.

Христо Радевски. [Предговор] В: Христо Радевски. Стихотворения. 1965, с. 5—23.

Първи борби в критиката. Ив. Вазов. — З. Стоянов — Ив. Д. Шишманов — д-р К. Кръстев — Д. Благоев. — Пламък, IX, 1965, кн. 12, с. 76—97.

III. Учебници

Христоматия за II клас на прогимназиите. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1937, 144 с.
Заедно с П. Цанева-Бленика и Т. Арабаджиева.
2 изд. 1938; 3 изд. 1939; 4 изд. 1940.

Христоматия по български език и литература за VII клас на гимназиите. София, Държ. изд., 1945.
Заедно с Малчо Николов и Емил Георгиев.
2 и 3 изд. 1947, 1948.

Христоматия по български език и литература за VII кл. на гимназиите. София, Нар. просвета, 1950. 404 с.
Заедно с Емил Георгиев.

Христоматия по български език и литература за XI кл. на общообразователните у-ща. 2 изд. София, Нар. просвета, 1951. 352 с.

Христоматия по български език и литература. За XI кл. 3 прераб. изд. София, Нар. просвета, 1952.
Заедно със Симеон Русакиев.
4 изд. 1953; 5 изд. 1954; 6 изд. 1955; 7 изд. 1956.

Христоматия по български език и литература за X клас на общообразователните, училища. 6 прераб. изд. София, Нар. просвета, 1952.
Заедно с колектив.

Български език и литература за VII гимназиален клас. София, Държавно издателство 1946. 276 с.
Заедно с Малчо Николов, Емил Георгиев и Цветан Минков.

Български език и литература за XI кл. на единните у-ща. София, Нар. просвета, 1950. 264 с.
Заедно с Емил Георгиев.

Български език и литература за XI клас. 2 изд. София, Нар. просвета, 1951. 236 с

Български език и литература. За XI кл. на общообразователните у-ща. С., Нар. про. света, 1952. 248 с.
Заедно със Симеон Русакиев и Кръстьо Генов.
4 изд. 1953; 5 изд. 1954; 6 изд. 1955; 7 изд. 1956.

Българската литература след Освобождението. Конспект. София, Държ. у-т „Климент Охридски", 1950. 31 с.
Излиза и в 1951 и 1952.

IV. Редакторска дейност

Списания и вестници

Изкуство и критика. I—VI. 1938—1943.

Участвува в редколегиите на: Развигор — от бр. 134 (15 март 1924) до бр. 143 вкл. (17 май 1924).
Съвременник — от бр. 1 (17 септ. 1930) до бр. 13 вкл. (10 дек. 1930).

ЛИК — от бр. 7 (14 ноем. 1934) до бр. 34—35 (29 юни 1935).

Изкуство — 1945—1948 вкл.; от кн. 6, 1946, е главен редактор.

Известия на Института за бълг. литература — 1952—1956; от кн. 1—4.

Септември — от окт. 1954 до дек. 1964.

Литературна мисъл — от ян. 1957.

Книги

Каравелов, Любен. Записки за България и за българете. 1930 [Редакция и бележки заедно с Боян Пенев].

Славейков, Петко Рачов. Избрани съчинения. т. I. Стихотворения. С предговор и бележки. 1933.

Константинов, Алеко. Бай Ганьо. Невероятни разкази за един съвременен българин. С предговор и бележки. 1936.

Ботев, Христо. Стихотворения. 1938.

Ботев, Христо. Избранные сочинения. 1948.
Същото на френски и английски

Милев, Гео. Избрани произведения. 1950. 1955.

Вазов, Иван. Избрани стихотворения. 1950.

Яворов, Пею К. Избрани произведения. 1953. 1955.

Вазов, Иван. Събрани съчинения в двадесет тома. т. I. Лирика. 1955; т. III. Лирика. 1955; т. X. Пътеписи. 1956.

Смирненски, Христо. Събрани съчинения в четири тома. Т. II. 1959.

Разцветников, Асен. Избрани произведения. В 3 т. Т. I. 1963.

Славейков, Петко Р. Съчинения. Пълно събрание в 10 т. Т. 2. 1965.

Елена Цветанова

СЪДЪРЖАНИЕ

Петър Динеков — Георги Цанев 3

I. НОВА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

Пантелей Зарев — П. К. Яворов 13
Емил Георгиев — Класицизъм в българската литература 45
Минко Николов — Някои въпроси на критическия реализъм в българската литература 55
Боян Ничев — Проблеми и типове в балканската сатира. 71
Георги Димов — Захари Стоянов като литературен критик 97
Розалия Ликова — Творчеството на Йордан Радичков 117
Милена Цанева — „По общата мода и аз политикувам“ 141
Елка Константинова — Георги Райчев до Първата световна война 151
Михаил Василев — Десет химна за любовта и добродетелта. 179

II. СТАРА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРАТА НА ВЪЗРАЖДАНЕТО

Боню Ст. Ангелов — Мисли върху някои пасажи от „История славяноболгарская“. 183
Соня Баева — Паисиевата „История славяноболгарская“ и Петко Славейков . . 191
Стефанка Таринска — Ботев и Херцен (Някои мисли за публицистичния стил на двамата писатели) 205
Дочо Леков — Фолклорът и художественото творчество на Любен Каравелов . 217
Цвета Унджиева — За творческата история на една Каравелова повест . . . 243
Лиляна Грашева — За старобългарската литературно-теоретическа мисъл . . 261
Божидар Райков — Към въпроса за мястото на „Абагара“ в старата българска литература 279

III. СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ

Иван Цветков — Литературна критика и социална педагогика 287
Тончо Жечев — Два етюда за Толстой. 305
Иван Пауновски — Сюжетът на повестта „Шинел“ 329
Лазар Цветков — Три фазы литературного взаимодействия (К вопрссу о типологической связи между Гоголем и Йовковым) 341
Лиляна Минкова — Творчеството на Тарас Шевченко в публицистиката на Любен Каравелов 371
Веска Иванова — Съветската художествена литература в литературната притурка на „Работнически вестник“ 395

IV. БИБЛИОГРАФИЯ

Елена Цветанова — Библиография на трудовете на проф. Георги Цанев . . 415

ИЗВЕСТИЯ НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА, КН. XVIII—XIX

Изд. редактор *Л. Цанева* Техн. редактор *Т. Нинова*
Коректор *М. Икономова*

*

Дадена за набор на 20. VII. 1966 г.
Подписана за печат на 23. IX. 1966 г.
Формат 71/100/16 Тираж 600
Печатни коли 27,50 Издателски коли 32,73
Цена 3,81 лв.

*

Набрана и отпечатана в Печатницата на Издателството на БАН
София, кв. Гео Милев, ул. 36
Поръчка № 395

Цена 3,81 лв.