I
688

# ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

## 4

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

# ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

В ЧЕТИРИ ТОМА

ГЛАВНА РЕДАКЦИЯ

СТОЙКО БОЖКОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Архив за литература

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

# ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

## 4

## БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ОТ КРАЯ НА ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА ДО ДЕВЕТИ СЕПТЕМВРИ 1944 ГОДИНА

ЧИТАЛНЯ

ПОД РЕДАКЦИЯТА НА

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ (ОТГОВОРЕН РЕДАКТОР), ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ИВАН САРАНДЕВ

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

СОФИЯ · 1976

I 688

Б 1278/77

ПРЕПИС
2009 - 2010

82 Б

# БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА СЛЕД ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА

Времето, което настъпи за българската литература след Великата октомврийска социалистическа революция и Първата световна война, има свои особени белези. То се характеризира и с продължение, и с крах на традициите. Не угасна онази индивидуалистична насока, която се бе утвърдила в началото на века. Откроi се перспективата и за нейния крах, за неизбежното ѝ поражение. В кипежа на живота пролетарско-революционната литература придобива нови качества, като догонва напрежението на текущите обществено-исторически събития.

При създалата се обстановка на социално-политически и литературни борби индивидуализмът бе принуден да отстоява себе си в мъчителна борба. Войната и настъпилите след нея събития обезцениха духовната стойност на писателя самотник, затворен в своята духовна сфера. Те извеждаха творена неизбежно на житейската арена. И ако там той бе безсилен, заменяше го вече нова издънка, появяваше се друг тип писател, склонен по-издълбоко да разбира народните чувства и да им дава израз.

Индивидуализмът преди Първата световна война, макар и да не беше единен — в смисъл, че не беше само литературно течение, а дифузираше у различни автори, — се налагаше все пак като белег на времето. Художникът не бе обладан вече от онзи народностен ентусиазъм, който изгря след Освобождението. Той малко следваше даже критическите принципи, развивани през 90-те години и началото на века. Духовните ламтежи за култура, контактът със западната философска мисъл и с руската символистична и индивидуалистична литература улесняваха откъсването от миналото. Личността се чувствуваше в своя духовен свят свободно извисена, независима, като стигаше в отделни случаи до песимизма при самоцелното потъване в себе си.

Войната, Октомврийската революция и масовите социални движения разтърсиха дървото на познанието и от него окапваха старите плодове. Бяха подложени на преоценка предишните естетически митове. Заимствувани най-често от другаде, те търпяха крушение. Раздвижените маси след войната и след Владайското въстание се изнесоха напред, овладяха сцената. И художникът вече неизбежно бе привлечен от магнита на текущите събития — ставащи у нас и на Север, — като се сблъска с традицията на индивидуализма, близка и по-далечна. Подхранването на индивидуалистичните настроения при новата обстановка имаше вече по-ясно изразени идеологически мотиви. Чрез тях можеше да се противостои на новите вълни на живота, на революцията.

Годините 1919, 1920 бяха време на изострено настъпление на работническата класа срещу българската буржоазия и нейната „законност". Широките маси от трудещия се народ заедно с комунистическата партия приветствуваха въодушевено Октомврийската революция. Още на 2 декември 1917 г., когато войната по фронтовете на Балканите не бе затихнала, в София се състоя митинг, на който Димитър Благоев, Христо Кабакчиев и Георги Димитров говориха и за значението на Октомврийската революция, и за мира. Във взетата резолюция, разпространена в хиляди екземпляри под наслов „Руската революция и мира", се настояваше да се приеме предложението на съветското правителство за „общ мир, без анексии и контрибуции, на основата на правата на народите за самоопределение". Това извикваше жива, ответна реакция и на фронта, и в тила. Даже преследванията вече говореха за нахлулия в душата на управниците голям класов страх. От 29 август до 17 септември 1918 г. Георги Димитров се намираше в Софийския централен затвор „за подстрекателство на военнослужещите във военно време против чинопочитанието и дисциплината".

Войната приключи. Отшумя и Владайското въстание. Но кризисната ситуация и страхът на българската буржоазия не пресекнаха. През март 1919 г. партията на тесните социалисти участвува в основаването на Комунистическия интернационал като един от неговите учредители. А през май 1919 г. тя се преименува на Комунистическа партия (тесни социалисти). Нейното влияние нарастваше неспирно. Тя ставаше народна партия. На 1 юли 1919 г. стачкуваха пернишките миньори, на 26 декември бе обявена 55-дневната стачка на транспортните работници (железничари, пощенци, пристанищни работници). В нейна подкрепа бе обявена и всеобща политическа стачка (от 29. XII. 1919 до 3. I. 1920 г.). И всичко това след Владайското въстание, при настъпилия революционен подем и у българското селячество. Нима можеше при тази обстановка да не се използува и индивидуализмът като идеология за нови, текущи вече класови цели, при все че и писатели, и литературоведи го подхранваха от други, културно-естетически настроения — Гео Милев или поетите символисти Лилиев и Траянов.

Разбира се, не бива да се пропуска сложността на обстоятелствата. Николай Лилиев не служеше пряко никому, нито бе напълно самоизолирала се от света личност — той реагира на войната, като написа великолепното стихотворение „Аз не извиках от вълнение". Той вече бе публикувал „Градът" и „Тълпите", с които се приобщаваше към хората („Аз виждам брат у всеки непознат"). Теодор Траянов излезе със своите „Български балади", изпълнени с български поетически митове, изживявания и тревоги. Българският индивидуализъм бе твърде „бунтовен", неединен, но това не пречше той да бъде използуван косвено и за особени идеологически (обществени) цели, тъй като битуваше в нашата литература вече при нови условия, съвсем различни от условията в миналото.

При създалата се обстановка това бе неизбежно, мимо волята на самите творци. Положението бе твърде сложно. От една страна, литературата имаше свои естетически задачи, свои традиции, свои експериментаторски увлечения (Гео Милев), от друга, косвено обслужваше не свои обществени цели. Тази двустранност не бива да ни учудва, тъй като тя е често явление в духовнокултурната област.

При създалите се политически условия бе особено бурна защитата на Октомврийската революция. И това еднакво смущаваше и властниците, и тех-

ните поддръжници-идеолози. По случай тригодишнината на Октомврийската революция в бр. 100 от 3. XI. 1920 г. на „Работнически вестник“ четем: „В чест и защита на братска Русия! (По случай три години от първата победа на всесветската пролетарска революция.) Неделя 7 ноември 10 часа сутринта в театър „Ренесанс“ общо събрание на трудещия се народ, оратори: Васил Коларов, Георги Димитров.“ В същия брой е поместена уводна статия от Георги Димитров със заглавие „Тригодишнината на руската революция“. За реч, произнесена на митинга, той е подведен под съдебна отговорност и известно време е принуден да се укрива, а през декември 1920 г. напуска пределите на България. Тежка и напрегната бе класово-политическата обстановка и махалото на литературния живот се люшкаше неизбежно от силните тласъци на онова, което ставаше в живота.

От Север идваха и революционни, и художествени вести, отразявани върху страниците на печата. В сп. „Червен смях“ 1920 г. започнаха да се появяват и стихотворения на Смирненски, които вещаеха вече с пророческа сила световната победа на пролетариата.

Бяха отчасти известни у нас и новите поети на революцията В. Казин, С. Городецки, които на страниците на новите съветски списания (на страниците на „Кузница“ например) известяваха ерата на пролетарската литература. Те въставаха срещу „мъгливите чудеса“ и „неизречените тайни“ на по-старото поколение писатели. А това имаше известно отношение и към литературата у нас. Тези поети и писатели бяха за земното слово, за пророческата революционна мисъл, за ярките и контрастни багри и за експресивната стилна изразност. На първо място бе в началото на 20-те години прелом в развоя на руската литература и с духовното преустрояване на Блок и Брюсов. Блок бе написал „Скити“ (1918), стихотворение, в което възпяваше „дивата“ страна, страната сфинкс, възправила се на кон и препуснала през снежната виелица, както някога в битката с татарите. В тая творба отекваше призивът на руската маса, на руската народна душа, увлечена в романтиката на самоосъзнаването си. Още по-определено това се чувствува в написаната непосредно преди „Скити“ поема „Дванайсетте“, където зад уличните препирни, зад пияните викове и престрелките по ъглите се усещаше световният полъх на руската революция:

„Ветер, ветер —
На всем божьем свете!“

В декларацията на Брюсов за вярност към революцията бляскаше и медта, и силата на новата мисъл, обгорена и от любов, и от омраза. Всичко това се усещаше у нас, влияеше и върху мислите, и върху настроенията на интелигенцията.

При тази революционна, политическа и литературна обстановка адептите на символизма и на закъснелия индивидуализъм все още мечтаеха за творецасамотник, който, затворен в духовните си кули, създава своите художествени шедьоври. Към такова разбиране на художествената личност и на творческия процес изобщо се придържаха следвоенните естети-теоретици: Гео Милев във „Везни“ (начало 1919), Владимир Василев и неговото духовно общество около „Златорог“ (начало 1920), Иван Радославов и съидейниците му в „Хиперион“ (начало 1922). Тези тълкуватели на литературата в споменатите издания не можеха или не искаха да разберат голямата историческа драма, прелома, който се извършваше. Някои от тях едва по-късно осъзнаха значението на ре-

волюционизирането на масите и на цялостния исторически процес. Те бяха напоили духа си с онази атмосфера, която се бе създала у нас и в Европа преди войните. Гарант за големи художествени постижения за тях все още бе писателят, който е „независим“ от обществото. Те все още ратуваха отвлечено за духовната свобода като творческо условие, което противостои на всяко участие в обществения живот. Те бяха още неспособни да разберат трагедията на вече безпомощния индивидуализъм, нито пък да забележат как върху индивидуалистичната основа се наслагват и нови идеи, и нови емоции и настроения. Тази своя неспособност да видят новото някои законсервираха завинаги, като обслужваха идеологически усилията за запазване на обществения строй. Отклоняването от индивидуализма бе за тях обикновено политическо проявление, а не неизбежен и дълбок отклик на нови вече естетически изисквания. Оттук и онази настървеност, с която воюваха срещу актуалните тенденции в литературата, а по-късно и срещу творчеството на Гео Милев и Христо Смирненски.

Дълбоките противоречия и рязката литературна поляризация идваха от дълбочината, произтичаха неизбежно от новите социални отношения, несравнимо по-сложни и по-конфликтни от тези преди войните. Буржоазията бе принудена да запазва своето превъзходство в обществено-политическия живот с нови средства. Войните оставиха разрушения, недоимък и масова безработица и всичко това усилваше недоволството срещу виновниците, т. е. срещу класата, която управляваше. Бунтът преминаваше и в духовната сфера. Търсеше се вече нов тип свобода — не за индивида, а за колектива, за потиснатите класи, за народа. Натрупан бе значителен исторически опит относно „греховете“ на българската буржоазия, а взривните настроения усилваха революционността и на поетическите чувства.

При такава обстановка се нагърбваха да бъдат щит на старото защитниците на миналите идеали — идеалите на индивидуализма. Наред с това търсеха се и други духовни цели — запазването на националистическото въодушевление, оправдаването на поражението, изживяно след войните. На страниците на сп. „Златорог“ се сплитаха традиционните, индивидуалистично-естетическите тези със защита на „националния идеал“ в националистичен дух, така както го разбираше буржоазната класа, провалила народната ни кауза за обединяване.

Още в първата книжка на „Златорог“ Владимир Василев направи „литературен анализ“ на военните разкази на Йовков. Това бе и литературно есе, и апотеоз на войната, утвърждаването ѝ в духа на шовинистичната литература от 1915 до 1918 г. Той писа в статията си „Маршът на победата и на смъртта“: „Войната призова на състезания стихийните, първични сили на нацията и в двубоя със собствената си съдба тя (става дума за нацията — б. м.) освободи нови, редки, изключителни достояния на единицата и на цялото. Тя събуди колективитета, изведе го из състоянието на потенциалност, в което се намираше, и го призова като една сила, без която по-нататък няма да се върви. Първите нейни прояви бяха изживени в трескави борби, в които националната душа се откри с нови възможности и с една амплитуда на движение, до която не знаехме, че може да се развърне. Но войната беше същевременно и за личността един рядък вътрешен опит. Това е емоционалното богатство на една нова психика, към която я приобщи. Комплекс от неповторими, екстремни преживявания, които се слагат в нейната основа като един нов елемент на самопознание и на творчество. Защото творчеството

намери в тях мотивите на едно ново вдъхновение, на една нова красота." Това плуване на мисълта над действителните пределн на общественото настроение, това опоетизирано виждане на войната — след пресните рани, нанесени от нея на опустошената страна, едва поемаща си дъх — бе характерно за отдалечеността на Владимир Василев от реалността. Подкрепата на национализма ставаше в нови превъплъщения — с идеите за „единна психика", „емоционално богатство", „неповторими, екстремни преживявания", „самопознаване", „творчество", „красота". Апологетът на следвоенния индивидуализъм тук възпяваше колективността, но не онази колективност, която се вижда в социалните борби, а във войнишката масовост на фронта. Година покъсно, пак в сп. „Златорог", Борис Тричков напечата една философска апология на войната, онасловена „Пред истински национален изгрев". В тази статия авторът твърди: „Друго, и то най-крупното явление в нашия масов политически живот е войната. По своята същина, по своята процедура, ако щете, тя е вече едно дело, в което държавникът апелира към народа, търси живата му сила, за да й възложи задачите, на които досега е служил и той със свои методи, но не е можал да ги доведе докрай. По силата на своето естество тя означава национализиране, популяризиране на една кабинетна — досега дирижирана отгоре — политика: и като такава, тя — войната — има своето голямо значение на белег, отражаващ същата главна тенденция в най-новото ни развитие. Значението обаче на това небивало по своята големина разтърсване на народната маса и живот е далеч по-голямо от това на един симптом: тя е същевременно и най-крупният фактор за общото ни национализиране и за национализиране на нашия дух. Силните усещания и чувства, които възбуди у нас тя, със свои щастливи и нещастни превратности, радостите и главно болките, които преживяхме, са от грамадно психологическо значение за пробуждането на нашето съзнание като народ. Когато искаме да събудим някой спящ или хлороформиран субект, ние го щипем, бодем, пръскаме с вода и пр." Казано с други думи, според идеолога на „истинския национален изгрев" войната с ужасите и страданията, които причини на нашия народ, като го изправи и пред национална катастрофа, е спомогнала за „пробуждането" му.

Това бяха нюанси на общополитическото и идеологическото мислене в тези среди. Но индивидуализмът се утаяваше и в кристално чистия потир на духовните съзерцания. Става дума за позицията на Боян Пенев през тия години. Този голям и много заслужил за българската литература критик и историк подхвана, доразви и закрепи тъкмо някои от основните принципи на индивидуалистичното естетическо светоотношение. Нещо повече, той именно му придаде духовна дълбина.

Някога Пенчо Славейков отхвърли идеята за колективност и за изобразяване на масова психика в изкуството. Той отричаше участието на художника в социално-политическите и национално-историческите борби. Нека припомним това, което бе писал: „Само второстепенни таланти, ограничени и во възгледите на своята задача, си привързват таланта и ума о временни партизански начала и обществени тенденции — и в това отношение те добре правят. Те извършват пряко онова и само онова, което е странична работа на сериозните художници. Обикновено те умират, докато са още живи, т. е. с изживяването на даден исторически момент те изфирясват из съзнанието и паметта на хората. Der Mohr hat seine Schuldigkeit getan, der Mohr kann gehen — това е съдбата на ония художници, чието сърце подяда червея на публицисти-

ката, които не наблюдават живота освен от някой низък бишек на пазарището" (П. П. Славейков, Българската литература).

Боян Пенев доразви тия идеи на Пенчо Славейков с един по-общ поглед върху нашата литература. При това той искаше да измени посоката на литературното ни развитие към по-крайни „духовни прозрения" от религиозно-мистично естество. Така той дори се отдели и от П. П. Славейков, като постави пред твореца след Първата световна война нови литературни задачи. В статията си „Основни черти на днешната ни литература" Боян Пенев бе критичен спрямо традиционно-реалистичното начало в литературата ни. Според него в периода до Освобождението българската литература е грубо тенденциозна, а в периода след Освобождението в нея се долавят „сравнително по-значителни художествени елементи". Забелязва се стремеж да бъде изместен антихудожественият тенденциозен реализъм с един реализъм художествен, близък до западноевропейския, който се отличава и с дълбоки проникновения в душата на човека, и с проявата на силата и вглъбеността на творческата личност. Тая тенденция според автора е набелязана в следосвобожденската ни литература, без да се е осъществила напълно. Той бе прав донякъде, когато твърдеше, че още е прекалено силна битовата линия в литературата ни, която ограничава духовните прозрения: „Ние сме още далеч от реализма на големите руски, английски и френски художници — от техните проникновения в човешката душа и от истинската поезия, що облъхва творенията им." Но не бе прав, като акцентираше изключително върху творческото самопознание на личността: „Не сме се и доближили до това, което във висшите форми на реализма никога и от никого не може да бъде отречено: поезията на образите, вдъхновението из свободното пресъзваване, и най-важното — личността на твореца." От това следваше и друго, че творчеството на нашите писатели е съвсем лишено от вътрешно съдържание, че то оставя след себе си „бездушна форма", която трябвало да се преодолява.

През 1921 г. в един изящен, но отвлечено идеалистичен стил се сочи като цел на българската литература една „нравствено-религиозна същност". Боян Пенев се възпява твърде много от това, че нашите писатели се отличават със здрава вътрешна организация, че са чужди на една болезнено изтънчена психика, че в съдържанието на техните творби няма нищо „демонично", нищо, което да напомня за „фантастичния свят на Едгар По", за неговите сомнамбулни видения.[1] Като олицетворение на такова „здраве" според критика се явява Вазов — „болното го отблъсква даже с гениалните си прояви". Здрав в поезията си е Пенчо Славейков, макар че „знае цената на тоя". Здрав може да се нарече здраво". Ето защо в творчеството на наши[illegible], което не не срещаме нищо, което да ни напомня за болното „опи[illegible]е писатели ние на Бодлер или пък за неспокойната, анормална и „[illegible]анено" въображение Хьолдерлин. Чужди са на нормалната възприем[illegible]собикновена" мисъл на онези психични състояния, които изобразя[illegible]ивост на нашия писател и нашата литература липсват образи к[illegible] Достоевски, и поради това в мазов. В нея не е изобразена „т[illegible]го Разколников и Алъоша Карамазовата психология на един престъпник,

[1] Нека отбележим, че пре[illegible] 1920 г. излязоха в превод поемите на Едгар По. Преводач Георги Михайлов. С помощ[illegible]а на френски и руски преводи той бе успял да представи в едно томче творби, като „Га[illegible]", „Нели", „Елена", „Аннабел-Ли", „Елдорадо", „Юлялюли" и др., и то в хубав[illegible]ъвания на българския [illegible] звучен стих, запазвайки характерната експресивност на автора. Развоят задачата на[illegible]стих и неговата музикалност и дълбина, постигнати вече, бяха улеснили [illegible] преводача.

на един еротоман (!), на една сложна, изключителна, болезнена индивидуалност".

Всичко това се твърдеше през 1920—1921 г. Тъкмо тогава, когато литературната ни мисъл и естетиката трябваше да се приемят, да се срещнат с човека, с хората, с времето, когато бе нужно да се осъзнае чудотворната сила на историята.

Нека отбележа, че в тоя хор на индивидуалистични и модернистични псалмопения се чуваше гласът и на философията. В две статии д-р Спиридон Казанджиев разглеждаше на страниците на „Златорог" още през 1920 г. преводите на „Тъй рече Заратустра" на Ницше. Това бе необходимо не само за да се сверят български и немски текстове, а за да се засили интересът към най-модерния и най-съвременния немски идеалист, към гносеологията на Ницше, към неговата мисъл, отричаща социалната практика.

Така — при драматичния кипеж на борби и събития, непосредствено след войната и Октомврийската революция — се унаследяваха и подчертаваха традициите на идеализма и индивидуализма, насочваха се нашите писатели към самовглъбяване, към религиозен екстаз, към тъмната психология на човека. Изобщо първото слово на литературната критика от посочените по-горе издания бе: индивидуализмът е духовен израз на духовната свобода, той е и сега предстоящата съдба на литературата ни.

Главната позиция на всички посочени по-горе автори бе току-що започналото да излиза сп. „Златорог". Но и другите издания не оставаха настрана: сп. „Везни" на Гео Милев, сп. „Хиперион" на Теодор Траянов, даже вестник „Развигор" на Ал. Балабанов (начало на издаването 1920 г.). Всяваше се настойчиво илюзията за превъзходството на индивидуализма и за правата на свободната творческа личност. Тази илюзия поддържаше освен традицията на литературното минало още и страха от изострена класова борба. Личи стремежът да се отдалечи литературата от социалните битки и да стане тя дело на свободната и откъсната от общественото битие индивидуалност. Но ние ще сбъркаме, ако пряко отъждествим схващанията на Боян Пенев и на другите от неговия кръг с тия на новоизлюпената публика от средата на следвоенната буржоазия. Иван Генчев пише: „В нашия театър сега има друга, нова публика. Отде се взе тя, каква е? Това са младите потомци на познатия на всички ни търговец на „гюловото масло" Бай Ганьо — от една страна, и, от друга — домочадието на вчерашните дребни търговци, фабриканти и предприемачи и висши магистрати, на разни авантюристи и детективи — тази паплач и смесица от най-разнородни и долни елементи, на които кървавата и пакостна за народа война създаде пребогато материално положение и ги направи господари на живота в страната. Заграбили незаконно материалната култура на народа, те незаконно се провъзгласяват владетели и на духовната му култура, без да знаят колко глупаво и смешно е да се мисли, че само който е богат, само той е умен и никой друг."[1] И по-нататък: „Вижте ги! Те ходят облечени с модни, европейски дрехи, носят украшения, покриват пръстите си с пръстени, влизат само в богатите кафенета и ресторанти, пушат, пият и преяждат, ходят по концерти и театри и дните на целия им земен живот се изнизват и изчерпват само с тия висши културни нужди. А какво носят те в себе си? Най-низшите и неизживени страсти на своята необуздана плът!" Тези, които бяха в професорските кабинети и в

[1] Иван Генчев. Театър и публика. — Ново време, XIX, 1920, кн. 14.

литературните редакции, не всякога бяха поддръжници на естетиката на буржоазната тълпа и често воюваха и се разминаваха с нея.

Паралелно с патетичните индивидуалистични естетически съждения се развиваха и други идеи и схващания за свободата на художника, които обаче не изключваха и детерминизма на творческата личност от обкръжаващата я действителност и от социалните борби. Това бяха идеи, свързани с пролетарската литература и с онова социално развитие, което в бъдеще ще доведе до освобождаването на твореца от сляпата принуда на обществото. На практика творчеството на Смирненски примерно решаваше проблемата за свободата чрез изява на художника в духа и при условията на необходимостта.

Така нееднакво звучаха различните гласове на епохата. Те се събираха в една висока сфера с идеала за свобода на твореца и все пак твърде ясно се разминаваха с различията в практиката. Творчеството на Смирненски сочеше, че са неотстраними реалните обстоятелства и че те именно подтикват литературата да служи на живота. То черпеше правдата си от реалността освен като нейно пряко изображение, но и като изповед на човешко сърце, развълнувано от протичащото, поело и претворило в себе си поетическата природа на света.

Но не само Смирненски и съвсем ранният Асен Разцветников излизаха на литературната арена. Не бяха малко пукнатините и у писатели индивидуалисти и символисти: творци като Христо Ясенов се преустройваха и отхвърляха каноните на индивидуализма, скъсваха с илюзията за вътрешно самозадоволяване и се втуряваха да служат на живота и на неговите цели.[1] У Лилиев не бе заглъхнал копнежът по живота на улицата и кипежът на „тълпите", някакъв далечен резонанс от времето, когато бе писал стихове и за фабричните комини. В прозата на Людмил Стоянов и Николай Райнов имаше колебания по посока към реалността и истината, да не говорим за сложността на естетическите изживявания на Гео Милев, който, когато печаташе стихосбирката „Жестокият пръстен" (1920), държеше в своите папки революционните си „грозни прози". Литературният процес следваше свои закони: Йовков пишеше с реалистичен замах последните си разкази за войната (разказа „Последна радост" — 1920), Иван Вазов издаде стихосбирката „Люлякът ми замириса" (1919). Появиха се произведения като „Брегалница" (1920) на Михаил Кремен, „Царица Неранза" (1920) на Георги Райчев и „Без път" (1919) на Антон Страшимиров, в които се чуваха гласовете на народната болка, ропотът на войнишката маса срещу войната, надеждата за нещо различно от това, което е било.

Нека отбележим, че особена борба се водеше срещу родното изкуство. Тя прозвуча особено силно в статията „Родно изкуство" на Гео Милев, излязла на страниците на сп. „Везни".[2] Авторът отхвърля понятието „родно изкуство". Според него това понятие, наводнило българската литература, имало неполезно съдържание. То е заточило изкуството в една затънтена битова провинция. Какво означава понятието „родно изкуство"? Според Гео Милев: „Възвръщане към бита на широките народни маси в страната, в провинцията — против висшите естетически стремежи на литературно-художествените школи в градовете — природа вместо култура. . ." „Това „родно изкуство" искаше

[1] Христо Ясенов, който написа още през 1917 г. революционното си стихотворение „Петроград", издаде през 1921 г. стихосбирката си „Рицарски замък" като прощаване с миналото.

[2] Гео Милев. Родно изкуство. — Везни, II, 1920, кн. 1.

да бъде само едно: битово изкуство; естетиката на „родното изкуство" слага в основата на изкуството преди всичко: народния бит с всички негови особености и отличия от всеки друг народен бит. „Родното изкуство" е повик против онова изкуство, което имаме днес. Както се вижда, Боян Пенев, чиято статия „Основни черти на днешната ни литература" излиза през 1921 г., имаше свои предходници, които на страниците на „Везни" още през 1920 г. подхванаха някои от по-късно развитите от него мисли. Разговорът се водеше далече от идеята за изкуство, синхронизирано с историята, израз на индивидуален живот, вътрешно определян от обществена духовна среда. „Модерните" (Гео Милев, Людмил Стоянов) и „традиционните" (Боян Пенев, Владимир Василев) настойчиво изискваха да се повиши духовната сила на изкуството чрез самовглъбяване. При това наюнсите не са съществени. При все че „Везни" и „Златорог" вече воюваха на живот и смърт, разлика в основните принципи засега нямаше.[1]

Въпреки главоломните и застрашителни взаимно отрицателни преценки връзката помежду им бе несъмнена. Разликата бе в това, че Владимир Василев все пак бе признавал и реализма в нашата литература — Вазов, Стаматов. И още — в социалното положение.

Писателите „декаденти", събрани около сп. „Везни", имаха съзнание за унизителната съдба на твореца на изкуството, за нерадостния му път в едно общество, което, потънало в груб егоизъм, не проявяваше интерес към духовните властелини на изкуството. Сътрудниците на „Златорог", макар и също настроени критично към съвременността, имаха по-високо самочувствие като автори от национален ранг, верни на голямата традиция. Те смятаха, че не са временни идейни копиеносци, а князе в своята сфера, сигурни магьосници на словото. В „Златорог" сътрудничат бивши дипломати, като Б. Тричков и М. Маджаров, професори, като Ст. Младенов и Б. Пенев, съдии, като Владимир Василев и Г. П. Стаматов, чиновници, като Йорд. Йовков и Г. Райчев. Те бяха установени в своето битие люде, а не неспокойни литературни бохеми, неосигурени преводачи и културтрегери като Гео Милев.

*

Широки и пълновластни са началните стъпки на оная литература, която трябваше да даде нов тон на духовния живот и на литературното развитие, да набележи пътищата и възможностите за утвърждаване на новото художе-

[1] Гео Милев писа за Боян Пенев: „Нека ми бъде позволено да не приема за абсолютна истина реченага от Пенчо Славейков истина, че главата на всеки професор, учен, филолог, изобщо „грамотник" е седалище на глупостта, т. е. да приема тази истина за истина, която е валидна за всички времена и всички професори, вкл. и г. проф. Боян Пенев. Нека проверим разбиранията, вкуса и изобщо духовната енергия на Б. П.; нека проверим неговото книжовно дело.

Първо: студии върху книжовни дейци (не писатели) от доосвободителната епоха — Паисий Хилендарски и пр. Те показват само едно: наклонност у Б. П. към ровене на затрупани в прах архиви — архиварски качества и стремежи, — т. е. отсъствие на чувство към живото, актуалното, днешното, това, що животът ежеминутно изправя пред очите ни чрез светкавичната смена на лицата си и боите си. А това значи: че Б. П. не притежава никакви естетически аршини, с които би могъл да измери художествената ценност и значението на литературни творения не окончателно помъртвели, не окончателно затрупани в архиварски прах, още пресни в спомена и злобата на деня. С други думи: склонността към археология не предполага никаква способност за правилна естетическа оценка на едно худож. произведение. . ." (Гео Милев, Боян Пенев и Пенчо Славейков. — Везни, III, 1921, кн. 5.)

ствено съзнание. Литературата, за която би могло да се каже в най-голяма степен, че носи народностно виждане. Пропуканията в официозната среда бяха започнали с наближаването на края на войната, с буреносните и освежителни победи на Октомврийската революция. И тези пропуквания не можеха вече да се спрат. Нови сили разтърсваха съзнанието, разместваха традиционните пластове, даваха нова насока и на поетическото мислене. Идваха години, през които литературата и изкуството бяха дълбоко засегнати от политиката и от протичащите големи национални събития. Съживяването на пролетарския революционен печат усилваше процесите към революционизиране на съзнанието. Новият идеал не изглеждаше вече така утопичен и далечен, както преди две десетилетия. Създаваше се и у работническото, и у селячеството, и у трудовата интелигенция убеждението, че ако не се постигне победа, ако не се добере човечеството до целта, чакат го бедствия, животинско съществуване в ярема на господарите. Надежди и планове за борба изпълваха привържениците на комунистическата идея в различните краища на страната, нараснали до стотици хиляди.

През 1919 г. сп. „Ново време“ възобнови своето излизане. Аналитично и критическо по дух, от неговите страници лъхаше истината за дълбоките противоречия на капитализма, за кризата, настъпила след войната; то изтъкваше значението за човечеството на благородната, на универсалната революционна работническа солидарност. На анализ се подлагаше и българската действителност. Предузнаваше се характерът на времето, предвиждаше се, че животът става нова школа на класови борби, че трябва да се издигне по-високо революционната мисъл и цялата организация на политическата дейност.

За съжаление списанието не подкрепяше особено много литературата. В него печатаха съвсем второстепенни автори — поезия от Пею Андреев, разкази от Трайко Симеонов. Очевидно в редакцията господствува един доста старомоден вкус въпреки немалкото революционни призиви за развоя на новото пролетарско изкуство. Все пак въпреки посочените недостатъци списанието, както и останалият революционен печат влияеха върху общата духовна атмосфера. Те формираха убеждението, че работническата класа, трудовите хора са повикани — през трудности и борби — да трасират нов път. Така се подготвяше буйният растеж на литературата, наситена с нова художествена образност и нови идеи. Христо Ясенов, Еманоил Попдимитров вече бяха преминали през едно обширно духовно пространство към по-новото време, увлечени от революцията. Появи се едно ново име Крум Кюлявков — засега нито художник, нито поет, но добър организатор, който заедно с Христо Ясенов основа през 1919 г. сп. „Червен смях“, първото пролетарско литературно списание, в което излизаха най-революционните творби на времето.[1] Христо Смирненски, завършил своето предреволюционно развитие, редовно сътрудничеше на „Червен смях“. Неговата поезия вече вдъхновяваше работниците към голямата цел. Същевременно тя сама запълваше огромния вакуум, създаден от липсата на пролетарска революционна литература. През това време Г. Бакалов бе още извън партията. Той бе критикуван, защото заедно с Роман Аврамов поддържаше индивидуалната

[1] Първият брой на „Червен смях“ бе критикуван от „Ново време“ — Неделко Попов. Червен смях (1919, кн. 8). Обвинението бе главно за това, че „Червен смях“ имало донякъде „българарановски“ характер и не било достатъчно революционно. Редакцията на „Червен смях“ отправила писмо до „Ново време“, поместено в кн. 11 пак в критическия бележник с признание под линия, че „Червен смях“ вече се подобрявал.

самостоятелност в пропагандата и търсеше известно сътрудничество с общоделците. В сп. „Социалистически преглед", в което сътрудничеше Бакалов, се забелязваше смесване на марксизма с общоделството. В началото на 20-те години се появи на кръгозора звездата на един млад марксист — Тодор Павлов. През 1922 г. той стана редактор на в. „Младеж".

Какво бе новото, което настъпваше неуморно и с младежки жар. През 90-те години поезията на Д. И. Полянов и прозата на Г. Кирков набелязаха пролетарската насока на литературата ни, тенденцията да се свърже художественото творчество с освободителните борби на работническата класа. Полянов превърна поезията в средство за пролетарска пропаганда. Все пак в неговата поезия не можеха да бъдат отразени с достатъчна художествена убедителност нравствената красота и слънчевата устременост на „децата" на работническата класа, защото тази поезия нямаше за подоснова революционната борческа действителност, а талантът на Полянов бе твърде склонен към абстрактност.

Полянов сложи началото, но растежът на класата, задълбочаването на борбите, революционният опит и революционната перспектива изискваха вече нещо ново, различно от предишното. Насреща на това изискване излезе Христо Смирненски. С неговата поява вече нямаше пред пролетарската литература безплодно пространство, безсъдбовна перспектива. Възникна ново преживяване на историята — вече като реалност, като близко всекидневие. Това преживяване беше изпълнено с гнева и жертвоготовността на сега появилото се поколение герои. Те, с новите си цели, наследяваха прадеди и праотци, вдъхновявани някога от правдата на революцията. Сегашното поколение борци обаче бе ново и самовластно, то имаше свой съвременен вътрешен живот и своя съвременна съдбовна мисия. И то роди от себе си не само Смирненски, а и Разцветников, пък след тях и Фурнаджиев, и Каралийчев, и революционния Гео Милев. В началото на 20-те години, когато още нито Разцветников, нито Гео Милев бяха утвърдени, Смирненски главно бе вестителят на времето си и заедно с това на новото художествено съзнание. Поет с нежна лирична природа, той с еднаква мощ изрази и патоса на борбата, и мъката на обикновените трудови хора. За да се разбере творчеството му, не е достатъчно да се изтъкне топлото му отношение към съдбата на неговите „братя", страдащите в капиталистическото общество. Смирненски бе нещо повече от своето съчувствие — той бе изключително историческо явление, израз на непреодолимата жажда за промяна в новото време. У него се обединяваха усилията на предходниците му — Д. И. Полянов, Г. Кирков, Л. Дюгмеджиев — и се отключваше изворът на съвсем ново вече поетическо начало, и то, смело може да се каже, не само за нашия народ, но и за човечеството. Защото Смирненски носеше у себе си цяла историческа епоха, защото той чувствуваше издълбоко съдбовното в революционните борби на работническата класа. И в неговите стихотворения, пръснати по страниците на „Червен смях" и „Младеж", прозира душата на класата, съзряла вече за големи дела. В творчеството му навлезе идеята за пролетарското революционно разрешаване на проблемите на Европа. Така, рожба предимно на нашата страна, той бе певец на световната пролетарска революция, извършваща се в Съветския съюз, в Бавария и Унгария, в Берлин, Лондон и Париж. В поезията му, излязла от началното лоно на българското битие, зазвучаха химните на „онтологичната", универсалната, световната философия на революцията.

Още преди увличането си в освободителните борби на работническата класа Смирненски прояви спонтанна отзивчивост към болките на потиснатите и онеправданите. Но творчеството му придоби революционен стил и революционно съдържание от 1920 г. Това се чувствува най-силно в „Червен смях", в известното му стихотворение „Първи май". Най-пълно този нов стил и това ново съдържание се изразиха в сбирката му „Да бъде ден" (1922). Тук се усеща изцяло настъплението на новия човек, както и отричането от традицията, включително и от традицията на предвоенния литературен индивидуализъм. Ако може да се говори за народностно виждане, то се изразява не само в произведенията на автори като Елин Пелин и Йовков, с тяхното вникване в душевността и конфликтните изживявания на народа, но и вече и в творчеството на Смирненски. И неговите съвременници комунисти долавяха това и сочеха Смирненски като явление на епохата, виждаха го в гигантския му ръст.

Първата световна война бе последният акт от гибелната за народа ни драма на Балканите. Загубихме освен възможността да обединим в едно цяло земи от запад и северозапад, но и южни земи, били родни огнища на толкова видни българи. Драмата обаче се пренесе остро и вътре като борба срещу катастрофалните дела на българската буржоазия, като класова битка. И още, като идея за интернационална общност, за класова солидарност, за единство с руския, немския, унгарския и друг пролетариат. С всичко това тъкмо българската литература придоби освен вътрешна, национална, но и световна стойност. В никоя друга литература — като изключим руската — не бе така възторжено възпят победният щурм на петроградските работници. Никъде другаде не се вещаеше с толкова могъщ пророчески глас бъдещето.Всичко това именно създаваше особената картина на българската литература. Съкрушаваше се косвено и индивидуализмът, и патриотарството на вчерашния ден.

Известна е древногръцката легенда за птицата Феникс. Тя изгоряла и после възкръснала от пепелта. Пролетарско-революционната литература, създадена от Полянов и Кирков, бе изгубила значение за новото време на революционен кипеж. Възкръсваше обаче от своето небитие птицата Феникс. Избистряше се съдбовна за литературата ни художествена тенденция. Колкото и да бе богат литературният живот с творчеството на автори като Вазов и Йовков, Елин Пелин и Страшимиров, Лилиев и Траянов, даже с ранната проява на Багряна, новото художествено съзнание бе тъкмо знамение на времето, макар и незабелязвано и неотбелязвано от всички съдници на общонационалния литературен процес. На вратата чукаше въпросът за историческите пътища на литературата ни и времето трябваше да даде и неизбежно даваше постепенно отговор.

Бакалов бе писал, че войните са „мъртвата ивица в историята на нашата литература". Тази мъртва ивица беше прорязана.

Новото народностно (партийно) виждане, изразило едно художествено съзнание, се открояваше главно на страниците на литературния печат. Специална „Литературна притурка" на „Работнически вестник" излиза от 1 юли 1922 г. до 24 март 1923 г. Тук сътрудничат редовно освен Смирненски още и Димитър Полянов, Асен Разцветников, Крум Кюлявков. От страниците на тази притурка се водеше борбата срещу противниците на Октомврийската революция, тук излязоха някои от най-силните произведения на това време. На страниците на „Работнически вестник" и на в. „Младеж", редактиран от Тодор Павлов, също се възвестяваха принципите на новата революционна

поетика, нейната особена интернационална субективност и революционната ѝ действеност. Тя бе не толкова лично изповедна — особено като изключим Смирненски — или пък художествено дескриптивна (описателна), колкото критична и перспективна, подбуждаща към активност и дела. Това се вижда даже в произведенията на бившия символист Христо Ясенов. През 1919—1920 г. той пише непрекъснато критично-сатирични творби. Печата главно в сп. „Червен смях", което редактира заедно с Крум Кюлявков. (През втората половина на 1920 г. излиза от списанието — редактор става Д. И. Полянов.) Ясенов сатирикът е изключително плодовит, подписвайки се с псевдонимите Етнокъл, граф Д'Ориян, Ваня Петроградски, Латерна Органова, Якоб, Парацелус, Чрезвичайка, Юденич и др. В неговите злободневно-хумористични стихотворения се долавят навеи на символизма, лирични настроения на предишната му муза:

През тоя ден — и дъждлив, и скучен —
читателю на наший смях червен,
нима очакваш смехурий от мен
след края — на Деникин — злополучен?. . .

През тоя ден — без слънце и съблазън
при тая смърт какъв ти, брате, смях!
Читателю, това е страшен грях —
да те надува смях при тая казън.

През тоя ден ще плачат неуморно
в печалната редакция на „Мир":
там Връбчо наш му пее на псалтир,
а Хамлет го оплаква стихотворно.

*(„Денкиново утро в редакцията на в. „Мир")*

ЧИТАЛИЯ

Ясенов пише и много фейлетони в проза — те напомнят фейлетоните на Смирненски, без да имат тяхната жива образност. Тези творби са политически, насочени срещу тогавашните партийни котерии.[1] На Ясенов принадлежи заслугата за привличане към „Червен смях" и на поети некомунисти, поети, епигони на символизма, като Йордан Стратиев и Димитър Симидов. Нещо повече. Ясенов помества в „Червен смях" някои от хумористичните стихотворения на Дебелянов. В бр. 3, 4 и 5 на вестника са препечатани от в. „Смях" (1911—1912) стихотворенията от „Бохемски нощи" — „Понеже Случаят благоволи" (със заглавие „Критика"), „За утре щедро ми обричаш" (със заглавие „Бохемски нощи"), както и стихотворенията „Елегия на литератора" и „Война", като са запазени псевдонимите на Дебелянов Амер и Ястреб. Това бе пример за поддържане на критическата и хуманистичната традиция, за търсене на връзка с нея. Можеше да го направи само литератор

[1] През 1921 г. Ясенов престава да пише сатирични хумористични творби. Издава стихосбирката „Рицарски замък", посветена на майка му. В началото ѝ отбелязва: „Тази книга е писана между 1909 и 1912 г. Продължителните войни след това забавиха нейната поява и сега много от стихотворенията, поместени в нея, плод на моите юношески години, съвсем не отговарят на по-късните ми идейни, литературни и естетически разбирания, но като етап в моето развитие и като необходимост за вътрешна цялост на тоя сборник аз го предлагам на малцината си читатели, за които все още представлява интерес като литературно дело."



БАН ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА БИБЛИОТЕКА

като Ясенов, който имаше известна идея за единството на националния художествен процес и за сложната еволюция в него.

В работническия печат се брани и утвърждава Октомврийската революция освен чрез поезията, но и чрез сатирата. Враговете на революцията се осмиват главно от Ясенов и Смирненски. В хапливи стихове и фейлетони те удрят особено по злостната буржоазна мълва за Октомври, раздувана от жълтия печат. Мълвата, която „убива Троцки, Петроград превзема", „та ако щеш и Ленина пленява" (Хр. Ясенов). Смирненски весело изтъкваше смешното положение на онези, които стоят като дребни плашила срещу победното маршируване на историята („Вечния карнавал", „Червения смях" (1921), „Кронщат", „България" (1921), „Разбойниците" и т. н.). Смирненски не пропуска и трагизма на събитията. В стихотворението „В Поволжието" (Младеж, 1922) той сочи жертвите на глада по степите на Русия и подбужда читателя за съчувствие към тях. Това са тъжни отзиви за тежките изпитания на революцията, за драматичните изживявания, протичали под факела на свободата. Много стихотворения на тая тема — наистина доста разсъдъчни — пише и Димитър Полянов („На помощ" — покана за подпомагане на Съветска Русия. — Работнически вестник, 1921), „Червеният вихър" (Червен смях, 1921), „Съветска Русия" (Работнически вестник, 1921), „Героите" (Работнически вестник, 1921), „Съветският воин" (Червен смях, 1922) и др.

Истината за революцията проникна и чрез огромен брой други публикации, статии и материали, превеждани от руския печат. Редовно помества такива материали сп. „Ново време". Още от възобновяването на списанието през 1919 г. на неговите страници излизат „Тезисите на др. Ленин за буржоазната демокрация и пролетарската диктатура". Появяват се статии от Ленин за предстоящите задачи на съветската власт: „Успехите на съветите и техните мъчнотии", както и теоретически трудове на Ленин, между които и глави от „Материализъм и емпириокритицизъм" под заглавие „Критика на кантианството от ляво и дясно". В кн. 10 на сп. „Ново време" от 1923 г. е отпечатана и част от статията „Партийна организация и партийна литература" със заглавие „Партийна организация и литература".

През тия години се изтъква идеята за пролетариата като главна ударна сила на историята. В своята статия „Из кой път" във в. „Артист" Георги Димитров пише за ролята на творците: „И голямата задача на в. „Артист" в настоящия момент се заключава именно в това — да помогне на масата труженици от изкуството да познаят себе си като пролетарии; да ускори процеса на привеждане в съответствие тяхното мислене с променилото се вече тяхно битие; на мястото на прословутия интелигентски индивидуализъм да култивира чувството на солидарност и идеята за общо действие; да им съдействува час по-скоро да тръгнат всички по пътя на организацията и борбата чрез един общ професионален съюз на работниците от изкуството, пътя на единството между трудещите се с чука, сърпа и перото, между работниците от материалното производство и тия от производството на духовни ценности и блага, пътя на освобождението на цялото трудещо се човечество и на самото изкуство от режима на гниещия капитализъм."[1] Тук свен идеята за създаване на творческа организация личи и друго: вярата, че творците ще излязат от средата на пролетариата и така ще носят неговия светоглед, ще отразяват неговата дръзновена борба. Но като е поставил

[1] Артист, III, бр. 2, 1923.

така задачата, Георги Димитров все пак не е забравил и за перспективата: „Освобождението на цялото трудещо се човечество и на самото изкуство."

*

В началото на 20-те години бурно се спори по въпроса за възприемане и преоценка на наследството. Тоя спор изпъхва в различни аспекти и се поддържа с разнородни схващания. Ако в областта на самото творчество се усещат поточно и приемствеността, и отрицанието, то в критическите преценки съществуват голяма неустановеност и лабилност. Категорично е едно: отричането на наследството със съзнанието, че сега се създавало ново изкуство. Отричането се поддържа и от „модернистичните", и от революционните писатели. През 1920 г. бе честувана тържествено 70-годишнината на Иван Вазов. По този повод Людмил Стоянов писа: „Инстинктивно може би, а може би и по внушения от чужбина покрай безцветната популярна литература за народа изниква като внезапно светило творческата личност — романтично настроената душа — свободното „аз" — художникът: това е Христо Ботев. Тая златна жила върви през Пенчо Славейков, Пею Яворов, Теодор Траянов и по-нататък. Другият път начева от Любен Каравелов, бащата на бездарната поезия у нас, антихудожника, човека, служител на тълпата, възсъздателя на бита, а не на духа, вдъхновението, което се влачи в праха на живота, вместо да лети в горните сфери, съзнанието, сковано от Днес и чуждо на великото Утре. . . Това е, тъй да кажем, една литературна плюшкиновщина. . . Този идеал именно бе доведен до съвършенство от корифея на българската литература — Иван Вазов. Вазов въздигна в култ нещастната идея да се пише за всичко и във всяко време. Той е чужд на мисълта за самоцелния дух, за изключителността на творчеството и за превъзходството на твореца над тълпата."[1] Но ако за този автор тогава не значеха нищо родината като духовна същност, като история, то необяснима е напълно отрицателната, „класовата" оценка на Вазов от марксистите, които пренебрегваха и колективното съществуване на нацията, и значението на създаваната „популярна литература за народа". Критиците-марксисти не търсеха приемствеността с миналото, органичната връзка с него, с онова, което вече бе родила историята. Те не бяха наясно и по въпроса за наследството. На страниците на сп. „Ново време" особено „марксистът" Иван Генчев писа пак през 1920 г. по повод на юбилея, че Вазов не е никакъв народен писател: „Буржоазната преса у нас цял месец вече дига шум около отпразнуването юбилея на „народния" поет Ив. Вазов, което ще стане на 24 октомври. Юбилеят ще се отпразнува шумно, с подобающа тържественост, от официална България. Но колкото и да е голям шумът, който се вдига, той не засяга трудещите се маси, болшинството от населението в страната, самия народ, с други думи. Дори нещо повече! — народът с пренебрежение и отрицание се отнася към това тържество. Види се, той съвсем не смята за свой този, който е чужд и враждебен на неговите интереси, този, когото учените и магистратите на управляющата класа у нас провъзгласиха за народен поет." С други думи, Вазов няма даже тая заслуга, която му приписват символистите — близост до народа. Ето какво твърди Генчев по-нататък: „Къде е народното в романите и историческите драми на Вазов,

[1] Людмил Стоянов. Две основни течения в българската литература. — Везни, II 1920, кн. 1.

къде е националното в разказите и стиховете му?. . . Ако има нещо народно у Вазов, това е само външната рамка на неговите произведения — нищо друго; само обстановката, в която Вазов постави действуващите лица на драмите и романите си, ни наумява нещо българско. А същността на народния бит, ония дълбоки и трайни черти, изобразяването на които затрогва издъно душите на хората, никак не е присъщо на Вазовата муза и затова неговото творчество няма национална, самобитна, чисто българска физиономия. Затова Вазов не е никакъв народен поет. Народни поети ние нямаме, както нямаме и народна литература."[1] Твърдението, че нямаме народна литература, бе едно оскърбление и спрямо Вазов, и спрямо народа, чийто творчески дух бе създал вече богати традиции. Това сляпо отрицание чернеше марксизма, чиито идейни принципи не поддържат безогледното отхвърляне на наследството. „Марксисти" като Иван Генчев не познаваха добре националната ни история. Те бяха някакви номади в културата, които искаха да вървят в бъдещето без духовното наследство на народа си. Генчевци не излизаха от реалността, виждаха само една перспектива — изолираната борба на пролетариата: без съюзници, без опора в миналото. И отправяха проклятие към цялото предишно творчество на народа си.

По-правилни становища по тия въпроси излизат на страниците на в. „Младеж". Тук пулсира по-голяма близост до живото изкуство, усеща се известен разрив с отвлечените категории, появяват се статии, в които се говори за приемственост спрямо „прогресивната" литература от миналото. Именно тук четем оригиналното за времето твърдение на начеващия тогава теоретик на изкуството Тодор Павлов, че не се създава изкуство само с категории, формули и отвлечени идеи. В своята твърде оригинална статия „По въпроса за отношението ни към изкуството"[2] Павлов разглежда всяко битувало в историята на човечеството изкуство като средство за мощно организиране и привеждане в единство на психиката на обществото. И на буржоазната класа изкуството е нужно, „за да организира своята собствена психика". Като нейно именно изкуство то може отлично да служи „за заблуждението и поддържането на буржоазното класово господство". И в това изкуство обаче има общочовешки елементи и черти — особено в прогресивния период от живота на класата. Следователно според Павлов отделни елементи, отделни „тухли и греди", както се изразява той, от буржоазната култура ще могат да влязат и в пролетарската култура. Така те ще придобият „и чрез нея своето най-голямо, най-висше развитие, както е например с машинното производство, с експерименталния метод в естествените науки и в педагогиката и т. н.". Тая мисъл за известно, всякога обективно съдържание, за общочовешко съдържание в изкуството, което ще преминава и в бъдещето, както „машините", както „науката", както „педагогиката", бе изказана за пръв път в нашата българска марксическа естетическа теория. Явно бе голямо прозрение у младия автор, който доскоро печаташе на страниците на в. „Младеж" и своите романтично-философски, написани в импресионистичен стил художествени притчи. Той стига сам до идеи, които ще го насочват творчески напред и които, както ще видим, ще го изведат и до големи теоретически обобщения в бъдеще.

Тодор Павлов говори в тази си статия и за общочовешкото в пролетарското изкуство. „Туй, което обаче е недостатъчно подчертано,е, че ако известни

[1] Иван Генчев. Вазовият юбилей. — Ново време, XX, 1920, кн. 4.
[2] Младеж, бр. 52, 17 май 1923.

елементи от по-трайно общочовешко значение има дори и в буржоазното изкуство. . ., още повече тях ги има и трябва да ги има и в днешното пролетарско изкуство, тъй като именно пролетарската класа е единствената в историята класа, която съзнателно и действително се бори за унищожението на всяко класово деление, за да може да се изгради най-сетне чистата и висша общочовешка култура. Но, от друга страна, тъкмо в името на общочовешкото пролетарската класа трябва да се организира преди всичко боево като пролетарска класа и да победи като пролетарска класа, а това пак ще рече, че до победата и до деня на окончателното унищожение на класите и особено пак до завладяването (както у нас) на властта от пролетариата нашето комунистическо изкуство трябва да служи преди всичко за организиране на боевата пролетарска психология, т. е. да бъде, както казва и др. Луначарски, преди всичко зов за борба." Тия Павлови мисли излизаха извън пределите на познатата ни теоретическа и политико-публицистична постановка на въпроса за функционалността и за характера на изкуството. Те са нещо съвсем ново. Павлов е автор, който пръв споменава за авторитета на Луначарски, и това е твърде любопитно.

Нека отбележим още, че в посочената статия Павлов се спира и на възможното в бъдеще жанрово разнообразие на художественото творчество — в неговия нов общочовешки аспект. „Може ли обаче да бъде то (изкуството — б. м.) — пита той — само зов за борба? Решително не! Нито психологически, нито исторически, нито логически е възможно това. Психологически то е абсурд вече по простата причина, че изкуството, което винаги само за борба би зовяло, би притъпило съзнанието, би направило слуха безчувствен. Работническата класа даже и днес може и нужно е в известна степен да мечтае, да отдъхва и да се смее дори, и то не само със саркастичен смях и пр. Нужни са не само Полянов и Смирненски, нужен е и Д. Николов,[1] и то, повтаряме, именно в интереса на духовното здраве и развитие на пролетарската класа."

Борбата стои над всичко. Тя ражда историята, обещава освобождението. Но естетическото възприемане притежава освен социални и политически страни, освен исторически страни още и страни специфично-психологически. Изкуството носи разнообразен свят от емоции, който изпълва живота на човека, а не се ограничава само с текущото политическо битие. С богатството си, както при Смирненски, то въздействува по-силно психологически. Това гледище даже не се и забелязваше у критиците „марксисти". То остана и покъсно недоизяснено и недоразвито. Самата художествена литература обаче не признаваше каноните и ограниченията, които понякога естетическата мисъл ѝ налагаше. В творчеството на Смирненски имаше повече от очакваното: и бойни революционни призиви, и весел смях, и политическа сатира, и отклик на най-обикновените и най-занимателните явления от бита. В него са претворени като образи-емоции и историческите изживявания на пролетариата, и интимните чувства на живия човек — любов, наслада от живота, веселие от смешното и забавното, изобщо всичко, което включва ренесансовата жизненост на новия вече човек на епохата. Литературата чрез Смирненски като нововъзраждащата се птица Феникс излиташе из пепелта на старите схващания.

---

[1] Д. Николов — Д. Осинин, в чието творчество има и известна доза сантименталност, за която Павлов вероятно намеква.

Учител на нашите марксисти по естетика бе Г. Плеханов. По случай неговата смърт през 1918 г. „Работнически вестник" помества уводна статия, в която независимо от критиката за Плеханов по повод отдръпването му от революцията дава висока оценка на теоретическите му възгледи. Плеханов е признат за авторитетен учител по философия и социология, по исторически и диалектически материализъм. Ленин още не е добре познат и стои в сянка зад могъщата фигура на ерудирания философ-марксист. Плехановото влияние изпълва даже 20-те и 30-те години. Негов ревностен защитник бе Георги Бакалов, на когото допадаха социологичното тълкуване на изкуството, умелото откриване на зависимостта между изкуството и обществото. Би могло определено да се каже, че Бакалов бе по-малко съзерцателен от Плеханов, че той имаше по-остро чувство за актуалното, за борбата на момента, докато Плеханов плуваше повече във висшите сфери на теорията. Но за неговото живо отношение към съвременността сигурен ориентир бе философията, социологията и естетиката на големия руски марксист. Лайтмотивът на Бакаловите теоретически идеи бяха проблемните решения на Плеханов.[1] Нашият автор спори дори със съветски авторитети в защита на Плеханов. Когато Бухарин в книгата си „Теория на историческия материализъм" намеква за остарелия вече Плеханов като теоретик на марксизма, Бакалов веднага излиза със статия в „Работнически вестник" — „Остарял ли е Плеханов".

Бакалов, пък и другите критици-марксисти в началото на 20-те години почти не познаваха литературно-критическата дейност на Луначарски, отминаваха я като не съвсем издържана в сравнение с дейността на Плеханов. Непознаването на Луначарски попречи на Бакалов да се ориентира и по психологическите проблеми на изкуството, и по въпросите за литературното наследство. Той излизаше от Плехановия социален детерминизъм, от идеята, че ябълката не може да не роди ябълки, а крушата — круши, т. е. че всичко създадено от „буржоазната интелигенция" не може да не носи нейната психология и идеология, духовния свят на буржоазната класа. По усет той се ориентираше в действената роля на изкуството и използуваше творби на Вазов или Стоян Михайловски за социална пропаганда, но по принцип оставаше верен на общата плехановска методология, като търсеше социалния еквивалент под всяко листо на литературата. Макар и опитен и школуван, по-стар марксист от Павлов, нему беше чужда онази психологическа постановка, която откриваме в цитираната статия на Тодор Павлов, който бе близо до Луначарски и не приемаше пролеткулта.

Възродителният процес в нашата пролетарска литература се влияеше освен от традицията още и от младата съветска литература. Различни писатели издават предпочитанията си относно автора, когото превеждат. Христо Смирненски се насочваше към поети, в чиито произведения шествуваше образът на работника-титан. Той извисява своя огромен ръст сред машинен трясък, под пожар от електрически слънца. Озарен от кървавото сияние на революцията, този работник застава в двубой и с космическите сили на вселената, той е дързък и уверен в себе си, смело загледан в бъдещето (стихотворения на Александър Гастев, Михаил Герасимов, Владимир Кирилов и др.).

---

[1] Георги Бакалов. Как се отнасяше Г. В. Плеханов към изкуството. — Ново време, XIV, 1923, кн. 14.

Автор, предпочитан от Димитър Полянов, е Демян Бедни.[1] Пропагандните басни и стихотворения на Бедни са съзвучни със сатиричните „Червенушки“ и актуално-злободневните стихотворения на Полянов. И Демян Бедни е известен у нас тъкмо чрез негови преводи. Христо Смирненски и Димитър Полянов са пролетарски поети. Твърде любопитна е обаче еволюцията в оценката за съветската литература на някои поети, воювали до вчера за „модернизма“. Списание „Везни“ прояви през 1920 г. известна естетическа широта, като отпечата час от поемата „Дванайсетте“ на Александър Блок в превод на Гео Милев. Представени са от осма до дванадесета част, в които заедно с образа на сражаващите се за революцията се появява и образът на Христос с венец от бели рози на челото. Очевидно отпечатването тъкмо на тия части е направено преднамерено. Откъсът дава повод на преводача да тълкува поемата в смисъл, че над всичко ставащо стои милосърдието на Христос; че поемата не само утвърждава революцията, а разкрива и изконната мистика на руския човек: „Със самия наслов Блок ни навежда на мисълта, че „без свещено име“ остава само външност. Без име в душите, в които кипи „злоба“, „злоба, черна злоба, тъжна злоба“, а в душата — твърда увереност в светостта на основното начало, тласкаща „напред, напред работния народ“; и тази светост въздига невидимият Христос, като маха пред погледа с понятния и близкия символ на новата Света Русия — червения флаг. Той подкрепя, той е за тях икона в страшния път и нека виелицата вее снежен прах в очите им ден и нощ с дива мощ, нека след полета идва падение — с такъв Водач не е страшно. В това се съдържа началото и краят на поемата, нейното оправдание от автора.“[2] Това тълкуване безспорно не се покрива със съдържанието на поемата. Но все пак изтъкната бе връзката между образите в нея и революцията. В края на статията се отхвърля и широко шествувалото тогава из буржоазния печат отрицателно отношение към болшевизма: „Но който може да вземе в ръка поемата, като остави настрана временното, ще спечели много повече от оня, който отминава с безразличие и изправя двуцветните трафарети: „Болшевик — не болшевик.“

Интересно е, че с вниманието към творчеството на Блок Гео Милев вече бележи една еволюция освен на сближаване с литературата, но и с идеите на Октомври.

Гео Милев съзряваше за нови идеи, за нова социална активност, но не можеше да се освободи напълно засега и от заветните светини на своето модернистично мислене.

Във „Везни“ (г. III, 1922, кн. 14) е поместен превод от Николай Хрелков на стихотворението „Другар“ от Сергей Есенин. В него се възславя съветската страна:

Но чуй, под тъмните
стъкла —
Два вихра трепнаха
с крила.
Там с пролетния бурен
свод
въстана руския
Народ. . .

[1] През 1920 г. Полянов превежда Д. Бедни усилено, като в бр. 15, 1920 г. на „Червен смях“ излиза „Комунистическа марсилеза“, в бр. 16 — „Господарска печал“, в бр. 17 — „Птицеловци“, в бр. 20 — „Революционната пищялка“ и „В огнения кръг“, и т. н.

[2] Г. Росимов. Върху „Дванадесетте“. — Везни, II, 1920, кн. 2.

Ето един факт, който говори за нещо ново. Досега на страниците на „Везни“ не е ставало дума за победа на революцията, за вяра в нея, изразена макар и по есениновски. Някакви пукнатини се появиха в списанието, те идваха като вести за нещо ново и обнадеждаващо, вещаеха близкото бъдеще.

Първите преводи на съветските поети и обогатяваха представите за художественост, и изпълваха нашата поезия с нов дух. Контактът на Гео Милев с Блок се разширяваше и когато за Гео Милев вече изпъкна на предна линия Маяковски.

*

В началото на 20-те години много извори бликнаха в българската литература и сложни естетически сблъсъци озариха нейната многоцветност. Животът тръгна по нови коловози и никаква ръка не можеше да го върне назад, в миналото. Времето беше конфликтно не само политически, но и естетически, и художествено. Съдбоността на процесите беше и художествена съдбовност. Изтеглиха се бавно нови линии, подлавяха се нови нишки, създаваха се понятия и чувства за родината, за дълга, за художествено възприемане по-различно, отколкото в миналото. Изплуваха в нова светлина въпросите: какво е националната ни история, какъв е личният свят на човека, какви са съкровените тайни и смисълът на изкуството? Тези въпроси бликаха ту само в една от цветните гами на литературата, ту се сплитаха в тяхната обща игра. Нали от 1920 до 1923 г. излязоха някои от забележителните книги на нашите символисти: след „Птици в нощта“ (1918) Лилиев издаде „Лунни петна“ (1922), Теодор Траянов излезе с „Български балади“ (1921) и „Песен на песните“ (1923). Ясенов събра своето творчество в „мемоарната си книга“, книгата-спомен за поетичното му минало — „Рицарски замък“ (1921). Людмил Стоянов след „Меч и слово“ — героични песни за България (1917), излезе със сборника „Земя“ (1920), Емануил Попдимитров се изяви с „Вечерни миражи“ (1920), „Свободни стихове“ (1921). Посмъртно бяха издадени стихотворенията на Димчо Дебелянов, събрани от Д. Подвързачов, Н. Лилиев и К. Константинов, „Стихотворения“ (1920). Всичко това не беше никаква поукрасена декорация на литературния живот, а позакъснял свят на изповеди, чиито мистерии още дълго ще запалват душите с екстаза на естетическото преклонение пред вътрешния свят на човека. В това време излязоха и първата стихосбирка на експресиониста Гео Милев „Жестокият пръстен“ (1920), както и „Иконите спят“ (1922) и „Панихида на поета П. К. Яворов“ (1922). Всичко това бе и в духа на традицията на символизма и същевременно малко по-различно от него. В рязък и страстен тон се поставяха проблемите на националната ни и на световната история в творчеството на Смирненски — „Да бъде ден!“ (1920), в поезията на Полянов „Железни стихове“ (1921). Зрееха в още ученическите сърца на по-късните „земни поети“ Каралийчев, Фурнаджиев, Разцветников нови идеи и нови тенденции — от горещия общ патос на революцията до живия размисъл и съзерцанието на околното. Тези поети щяха да се противопоставят на метафизичния свят на личността, на тайните на абсолютното, съхранявано в поезията на символизма, на субективността, откъсната от цялостното всекидневие. Наистина и изброените по-горе символисти също отърсваха по нещо от праха на миналото и бяха по своему „обективни“ — родината в „Български балади“ на Траянов, болката на Лилиев от войната; припомня-

нето даже за реалистичните стихотворения на Дебелянов, писани пак през войната. Но в цялостната картина още се сблъскваха изходните струи и се противостоеше на онова, което създаваха Смирненски и Разцветников. Стихосбирката „Да бъде ден!", както и да се сближаваше стихотворно-технически и понякога образно със символизма, бе рязко негово отрицание. Тя тълкуваше въпросите за живота, за смъртта и любовта, за това, що е национално, що е световна история, в съвсем нова светлина. Тя предричаше изкуството, което и по-късно трябваше да се бори пак с тези въпроси. Скромно появила се и получила прием в работническите среди, тази стихосбирка бе нещо като етика на епохата, като нейно оптимистично съдържание и предзнаменование. Тя предсказваше следващи нови възможности, които действително съзряваха по-късно у свързали се с революцията поети — Разцветников, Каралийчев, Фурнаджиев и Гео Милев. Появяваха се и първите творби на Багряна — пак като отрицание на овехтялата за по-младото поколение поетика на символизма.

Не по-малко богата и сложна с многото си пластове е картината на прозата. В нея наред със символистични и диаболични навеи — Николай Райнов, съвсем раннията Светослав Минков — господствуват реализмът и народностно-психологическото тълкуване на българския свят у Елин Пелин и Йордан Йовков, у Г. П. Стаматов, Антон Страшимиров, Георги Райчев, Михаил Кремен. Някои от творбите на тия автори още носят пресните спомени от войната. В „Брегалница" Михаил Кремен се отказва от фалшивата привичка да се рисува българският войник само героичен и само послушен. Той не използува в разказа си позлатена стилова украса, не слага край главата на войника сияещ ореол, изплетен от военна поетика. Кремен вижда войника противоречив, неспокоен, душевно горд, оскърбен даже и когато разкрива простотата си, когато се шегува със себе си, когато търпеливо притаява бунта, който може да експлодира с отрицателна сила. Като вмисляш се в ставащото баталист, Кремен се придържа към вдъхновения патриотизъм на войната от 1912 г. и критикува политиката на погрома в Междусъюзническата война от 1913 г.[1]

[1] В предговора към второто издание на „Брегалница" от 1946 г. М. Кремен е обяснил така съдържанието на книгата си: „Това падение — „Брегалница" — почва с него — отклони пътя на новата ни история. То помрачи светлия й възход и засенчи ярката звезда на младата ни държава. То стегна обръча около нас, скъса лаврите от тракийската победа, принуди ни да отстъпим Добруджа, Тракия, Македония и като ни разори и отчая; тласна ни към решения, които ни доведоха до катастрофи.

Войниците протестираха с негодуване и формени бунтове; те бяха против преместването ни от Одрин и Чаталджа към Брегалница, предвиждайки нещастията с инстинкта и прозрението на ясновидци. Те намираха тази война излишна и смятаха, че конфликтът за Македония трябва да се разреши без проливане на кръв. Те усещаха, че корабът на България няма добър кормчия и всеки миг може да потъне в тъмното и бурно море.

„Брегалница" рисува тъкмо тия черни дни на нашата най-нова история. Може би за това хърватският преводач д-р Есих е поставил подзаглавие „Tragedija bulgarsoga naroda".

И още: „Да дадеш толкова жертви при Бунар Хисар, Чаталджа и Одрин, да начертаеш с кръвта им граници, които не можеш да задържиш, да прехвърлиш от единия край на Балканския полуостров към другия изтощените войски и да не съзнаваш техните възможности и сили; да не виждаш,че сърби и гърци се съюзили против нас; да изоставиш най-естественото и разумно разрешение — арбитража на Русия, и да предизвикаш една пагубна война; да оголиш новата ни граница откъм Турция, без да съобразиш, че турците могат да ни нападнат в тил; да не обръщаш внимание на румънските претенции, на предупрежденията на руските и английските дипломати, на нашите представители в Лондон и Петроград; да вярваш на докладите на зле информирани, самоуверени и заслепени генерали, че войската ни била готова за нова война и че трябвало с оръжие да отнемем заграбената

Йовков в разказите „Последна радост“ (1926) също критично възприема войната. Над чистия и простодушен свят на Люцкан се спуща тъмната нощ на смъртта. Убиват го на полето, сред цъфналите цветя, чиято пищна красота той познава и я е поднасял с радост на хората. Безсмислена е смъртта и на Стоил от „Земляци“ (1915), който се измъчва от мисълта да се върне на село, да раздава силата си за плодното обилие на земята. За войната пише и Антон Страшимиров — „Вихър“ (1922), роман-хроника, и др.

Във вестник „Развигор“ от март до декември Елин Пелин под натиска на редакторските си задължения помества седемнайсет „миниатюри“ и „стихотворения в проза“, по-голяма част от които влизат в сборника „Черни рози“ (1928). В тях мисълта на големия художник броди сред малките наглед, но значителни, трагични или леко комични драми на живота. Неговият ум беседва със себе си за малката радост на увития в дрипи бедняк, в чието сърце е влязла песента на скорците. „Навярно те събуждаха нещо в неговите спомени. Родното място, полето! Някое изворче, съществувало някога, с висока топола край него. Или той видя частица от своето детинство, станало му вече чуждо, не негово. Или душата на тоя съборен от живота човек трепна за миг, измамена от ония светли, чисти надежди, които така безпричинно ни вълнуват“ („Скорците“). Другаде скептичният ум на автора тръгва след мечтата — за да извлече и от нея, и от реалността извън нея едно философско обобщение. (Старият град, който живее в литографията на стената.) Тъжните философски обобщения в тези миниатюри с общочовешката им значимост са достъпни понякога само на чувството и са неуловими даже и за ума.

През 1920 и 1922 г. се появиха две забележителни повести: „Жетварят“ на Йовков и „Земя“ на Елин Пелин. Те предвещаваха разцвета на българската романистика през десетилетието. В повестите изпъкваха контрастните черти на двамата големи прозаици — вярата на Йовков в човека и неговата нравственост, която побеждава даже социалните беди, и скептицизмът на Елин Пелин относно доброто у човека и възможната духовна съпротива на личността, обхванати веднъж от гърчовете на порока. Малките белетристични творби на Смирненски, романът от живота на фабричните работници „Блуждение“, написан от родения в Скопие Богдан Баров, още не се налагаха като нова насока в белетристиката.

Философията на една епоха — казва Хегел — е същата епоха, изразена в мисли. Бихме прибавили, че философията и смисълът на една епоха се изразяват още и в обобщеното пресъздаване на живота, и на неговата преходност и вечност. Хегел обаче долавяше, че бухалът на Минерва изхвръква късно, след залез, нощем. Това значеше, че духовната равносметка на епохата се подвежда тогава, когато животът е напреднал и битът и историческото развитие са се отлели във вече достатъчно устойчиви форми, когато тя е развила всички заложени в нея възможности. Художествената проза като философията отразява зрялото състояние на обществото, формирано вече с известно постоянство. Такава актуална революционна проза още нямаше — тя се раждаше бавно, бликваше в ранните творби на Каралийчев.

Оригинални явления в прозата бяха творбите на Георги Райчев, Николай Райнов и на ранния Светослав Минков. Георги Райчев издаде „Мъничък

---

от сърби и гърци Македония; да дадеш заповед за настъпление на 16 юни и да се чудиш после как да поправиш тая фатална грешка, като останеш без нито един приятел и защитник в света — ето трагичното на ония дни, рисувани в „Брегалница“.“

свят“ (1919), „Царица Нераида“ (1920), „Разкази“, книга първа (1923). Никол Райнов излезе освен със своите „Видения из древна България“ (1918), но и с сборника разкази „Сиромах Лазар“ (1922). Минков отбеляза своето ранн присъствие в литературата със „Синята хризантема“ (1922) и „Часовник“, гротески (1924). Характерно за всички тези писатели е своеобразното насочване към диаболиката и модернизма, като се използува наша, българска сюжетност. Особено подчертано се долавя това у Георги Райчев, който даде тласък за нови изяви на реализма в литературата ни. Райчев е разказвач и на селото, и на града. Той няма само една своя отвоювана действителност — като изобразител на селото, както Йовков и Елин Пелин, или като изобразител на града, както Стаматов. Градски и селски писател едновременно, той има обаче своя обединяваща тема — философско-психологическата същина на човека, съкровените тайни на подсъзнателното и инстинктивното, изобщо проблемност на новото модерно съзнание. Проблемността произтича обикновено от сложната зависимост на човека от фаталността. Тази зависимост бива различна: фатални могат да се окажат инстинктите, които владеят човека, фатални могат да бъдат обстоятелствата извън него. Но така или иначе човекът се оказва някаква мъничка детска играчка на страшни и могъщи сили. И те го изправят пред кризисни състояния, пред жестоки драми.

Георги Райчев обаче познава доста добре българския бит, българския свят. В неговото творчество люшкането по вълните на фаталността става в една типично българска действителност. Затова и разказите му са убедителни, изнесените в тях драми увличат и приковават вниманието.

Николай Райнов обогатява модернистично-реалистичната насока с такива свои разкази като „Сиромах Лазар“, в които има много социален протест и едно изображение на драматични, напрегнати вътрешни изживявания, стигащи понякога до алогичност. Още експериментаторски характер имат диаболичните творби на Светослав Минков, както и някои стилизирано-модернистични изображения на човешки състояния, подчинени на света на вещите у Чавдар Мутафов.

„Критическата“ епоха бе благоприятна за художествената проза, но засега нейният пулс биеше силно предимно в творчеството на големите народописхолози Йордан Йовков и Елин Пелин, обърнати преди всичко към миналото. Модерните търсения на Николай Райнов, критическите изображения на Г. П. Стаматов и Г. Райчев бяха в известна синхронност с дълбоките естетически спорове, за които става дума. Но и те не носеха още дълбоката правда на съвременността.

Така се очертаваше mutatis mutandis състоянието до Септемврийското въстание от 1923 г. С въстанието литературата ни получи отново силен тласък и за творчество, и за естетически диспути.

*

Българската душевност се е формирала в зависимост от конфликта между законсервираното състояние и бликналите национални и социални борби, тласкащи към промени. Противоречието, конфликтното отношение между държавата и народа също е влиявало върху развоя на онова, което наричаме българска душевност. В изходната точка на това отношение между народ и държава и при най-наивното народностно съзнание са били, от една страна, господството, насилието на държавата, от друга, бунтът,

недоволството и съпротивата на народа. Само за няколко години след Освобождението се изпариха илюзиите за някаква народна държавност и настъпи времето на „гасенето на свещите“ и на жестоките побоища в участъците с пясъчни торби. Българската държава прие насилнически характер и се превъплъти в бирници, в пристави, в страшни стражари и ревизори. С това си лице тя вече не изчезна от съзнанието на българина — българина и от селото, и от трудовия град. Той обичаше земята си — „по-хубава в света от нея няма“ — и се измъчваше и от страданието си, и от надеждите си, че все нещо трябва да се промени. Но промяната не идваше. Съществувала по инерция, тази конфликтност между народ и власт се усили от войните и от рязката класова диференциация, настъпила след тях. За това влияеше и обнадеждаващата перспектива на комунистическия идеал, който само можеше да разреши противоречието власт и народ и да извлече народа от половинчатите му чувства — обич към земята, към труда и ненавист към властта. Не случайно у нас селяните масово влизаха в комунистическата партия, както това не е ставало другаде. Така като опит за събаряне на властта Септемврийското въстание имаше не само свои, актуални гражданско-политически предпоставки, но и свое по-далечно, психологическо (народностно-психологическо) основание. То бе подготвено и от текущите събития, от удара на черната реакция и едрия капитал върху комунистите и демократическите сили, и от по-далечни причини. В него бликнаха спонтанно потоците на трайна народна ненавист. Подготвено от класовите сблъсъци, водено от комунистите, то даде простор на натрупаната с десетилетия у народа жажда за своя, народна власт.

Острата политическа борба след трагичното завършване на войната бе като катализатор, тя допринасяше за поляризиране на социалните сили. Изпъкваха относително разделени три лагера: господата, напечелили се през войните, висшите магистрати с ордени в петлиците, „оскърбеното“ офицерство, изобщо едрата градска буржоазия, която не бе забравила своето предишно господство. По-нататък въодушевилото се от победите си село — по-рядко едри и предимно средни собственици, увличащи се от идеята за народен демократизъм и за господство на селото над града. И най-после работническата класа, съвременният тогава пролетариат, и малоимотните, пострадалите от войните селски слоеве, групирани главно около комунистическата партия и нейния велик идеал, осветляващ новата, „вечна“ перспектива на историята. Интелигенцията се разпокъсваше между тия групировки и с основната си, народностната си част — учители, служещи и адвокати, журналисти и т. н. — поддържаше комунистите. Изнемощялата от изборните поражения едра градска буржоазия обедини силите си за незаконен, неконституционен удар. И успя. Помогнаха й армията и „авторитетът“ на монархията. Тя изве властта от земеделците с Деветоюнския преврат. Народът и демократичните сили — комунисти и земеделци — бяха изправени пред алтернативата: или да загубят надеждата за своя власт, или, бити поотделно, да се обединят за борба. Както никога преди, в няколкото месеца само съзнанието на хората еволюира. Изживяваха се илюзиите, поставяше се на проверка цялото историческо развитие на партията: бе ли то революционно или бе доктринерско. Народът, ръководен от комунистите, излезе на сцената и неговият диалог с властниците бе прям и открит. Той нямаше навсякъде оръжие, но не се поколеба. Хвана се за брадвата, за мотиката, даже за тоягите. Той имаше идея, у него светеше вярата на комунистите и примамли-

вата перспектива за своя власт, за победа над бирника, над банковия чиновник и пристава, над традиционните потисници — малки и големи собственици на фабрики, на кантори, на търговски предприятия. Въстаналите бяха селяни и интелигенти, работници от предприятия, комунисти и земеделци. Организираше ги и ги ръководеше главно дейното ядро на комунистическата партия и те изправяха сигурно ръст в тясното пространство на земята ни. Колко красота и романтика имаше в техния риск, във въодушевлението им, възбудени, жилави с вярата си, неустрашими пред разгрома и смъртта.

Въстанието бе потушено жестоко, със страшна, класова стръв. Неговите водачи Васил Коларов и Георги Димитров през октомври се озоваха във Виена, където организираха временно задгранично представителство на БКП (т. с.). Георги Димитров редактираше „Работнически вестник", който се изпращаше нелегално в България. В него е поместено отвореното писмо на Васил Коларов и Георги Димитров до работниците и селяните в България.[1] Ето част от това забележително писмо:

„Драги другари,

След големите революционни борби, които засега завършиха неуспешно за народните маси, ние бяхме принудени да напуснем заедно с много други борци вашата среда, за да продължим да служим на великото дело на своя народ. Макар и да се намираме временно далеч от вас, ролята, която ни се падна да играем в тая борба, ни налага да се обърнем към вас с това отворено писмо.

И първата дума, която ви отправяме, е:

„Горе главите! Кървавото отмъщение на изплашената за властта си белогвардейска сган не ще сполучи да убие борческия дух на трудеща се България! Поражението ще ни научи как да победим! Въпреки всичко ще бъде работническо-селско правителство в България!"

Тъкмо партиите на капиталистите и чорбаджиите, които наляво и надясно викат за „ред и законност", на 9 юни извършиха един въоръжен преврат и с това туриха началото на гражданската война, от която септемврийските събития са само един крупен епизод и която не може да се завърши другояче освен с окончателната победа на трудещия се народ над неговите кървави потисници, експлоататори и грабители."

Да, гражданската война продължи. Тя имаше своя тогавашна история, имаше и своя предопределена специфична, българска народопсихология. Интелигенцията прие въстанието нееднакво: малка част, една върхушка, не го приемаше, защото очакваше „добри съдбини" под покрива на фашизираното буржоазно господство, по-значителната част го подкрепи и изстрада — и косвено, и с непосредственото си участие в него.

Въстанието подтикна поляризацията на духовно-културния живот и го тласна бързо напред.

---

[1] Г. Димитров написа немалко статии в „Работнически вестник" за въстанието: „След въстанието", бр. 2, 7 окт. 1923; „Кой управлява България", бр. 3, 11 окт. 1923; „Какво предстои", бр. 4, 18 окт. 1923; „Пролятата народна кръв „вика за възмездие", бр. 8, 19 дек. 1923, и др. Васил Коларов също: „Въпреки всичко Българската комунистическа партия ще живее", бр. 12, 26 ян. 1924 г., и др.

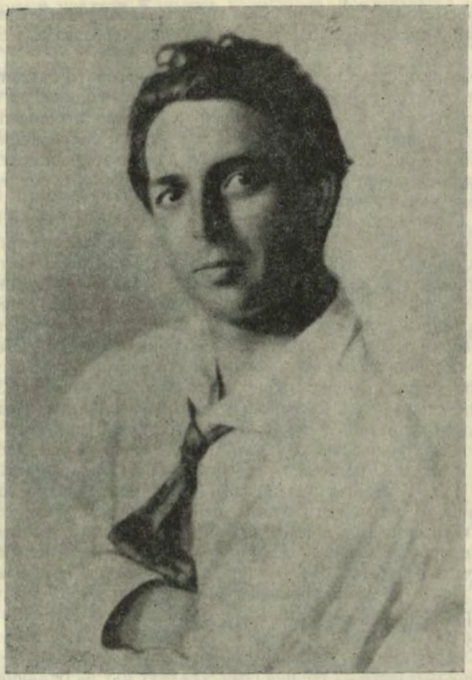
## ХРИСТО СМИРНЕНСКИ

В авангарда на литературното движение през първата половина на 20-те години стои поезията на Христо Смирненски — поезия новаторска, най-едрото, най-значителното в исторически смисъл явление след Първата световна война. В развитието на българската литература неговото творчество означава нов етап. Авторът на „Да бъде ден!“ издигна пролетарската поезия до високото равнище на нашата национална литература и с това даде мярка, определи мащаба за развитието на социалистическата революционна литература у нас.

Разбира се, той не се яви изведнъж като ярък пролетарски поет, като певец на социалната революция. Той има своето развитие. Но ако проследим неговото развитие от първите му работи през 1915 г. до 1920 г., когато напечатва „Първи май“, ще видим, че към революционната му пролетарска поезия водят здрави сигурни нишки още от ранните му произведения. Той се развива непрекъснато и последователно в прогресивен смисъл.

*

Христо Смирненски е роден на 17 септември 1898 г. в Кукуш, занаятчийски и земеделски градец в Македония. Кукуш дава будна интелигенция, която преди освобождението на България от турско иго се учи в Русия, а след това — в София. Детските си години Смирненски прекарва в родния си град. На училище тръгва твърде рано — ненавършил още шест години, през септември 1904 г. той е вече ученик в първо отделение. По свидетелството на сестра му Надежда той усвоява уроците си с малко усилия и бил винаги отличен ученик. Бащата на Смирненски, Димитър Измирлиев, по занаят сладкар, с мъка прехранвал семейството си. Въпреки тежките грижи той проявявал своя нрав на весел човек, свирел на хармоника вечер на децата си и им пеел народни песни. Димитър Измирлиев бил много любознателен — обичал да купува и да чете книги. Той води борба против домогванията на католицизма да подчини на чужди цели македонското население. Между книгите, които притежава бащата, са „Дон Кихот“ от Сервантес, „Клетниците“ и „Парижката св. Богородица“ от В. Юго, „Скитникът евреин“ от Ев. Сю, „Възкресение“ от Л. Толстой, романи от Майн Рид и др. Това са едни от първите книги, които е прочел бъдещият поет. Една негова братовчедка си спомня, че Христо заедно с нея е чел романите „Царският син и просякът“ от Марк Твен, „Оливер Твист“ от Чарлс Дикенс, „Малкият лорд Фаунтлерой“



*Христо Смирненски*

от Ф. Бърнет и др.[1] Романи, които са могли да послужат като здрава основа за литературното възпитание на Смирненски. В избора на четиво ръководители му били Райна Измирлиева, негова братовчедка, учителка, и по-големият му брат Тома, известният по-късно хуморист с псевдоним Любичек и Фома Фомич. Майка му, Елисавета Попанастасова, произхожда от доста

[1] Мария Авдонова Измирлиева. Малкият Христо. — В: Спомени за Христо Смирненски. С., 1955, с. 1.

културно за времето си семейство. Баба му разказвала увлекателно приказки, които малкият Христо слушал в захлас и после преразказвал с промени и добавки.[1]

Освен семейната среда върху оформянето на неговото съзнание влияят и историческите събития от онова време. Той е на пет години, когато избухва Илинденското въстание против националното робство и социалния гнет на полуфеодална Турция (1903). От Кукуш е родом и легендарният революционер и войвода Гоце Делчев, чиято слава се е носила преди всичко в родния му град. Революционният подем в Македония от онова време не е останал без въздействие върху впечатлителното дете.

В 1908 г. Смирненски завършва четвърто отделение в Кукуш. По здравословни причини трябвало да промени климата и родителите му решили да го изпратят в София в семейството на дядо му по майка. В тая среда с културни интереси той престоява две години и завършва втори клас. Тук той изпитва влиянието на вуйчо си Владимир Попанастасов, деен литератор, сътрудник на много списания и вестници, известен под псевдонима Пепо. Най-много работи Пепо е напечатал в хумористичното сп. „Българан" — много от тях са проникнати с антимонархически настроения. Сестра му, току що завършила френски колеж, преподавала френски език на Смирненски. В средата на своя вуйчо Смирненски се запознава с Елин Пелин, Кирил Христов и други писатели. Ходи на театър и изобщо получава първите си впечатления от културния живот у нас. Поради смъртта на дядо му семейството се разпада и Смирненски е принуден да се завърне в Кукуш, дето през 1910/1911 г. завършва трети клас. Гимназия трябвало да следва в Солун, но баща му не можел да внесе необходимата такса и той прекъсва учението си, като остава да помага на баща си в изработката и продажбата на сладкарски произведения. В свободното си време чете книги или играе с други момчета на театър. Когато бил малък, той си съчинявал песнички за животни, а като по-голям проявява поетичната си дарба в хумористични закачки. Смирненски стои две години вън от училището. През Междусъюзническата война (1913) Кукуш е изгорен. Населението се разбягва и семейството на Смирненски — заедно с много други бежанци — тръгва за България. Опожаряването на родния град, тежкият път на бежанците, тяхната паника, глад, страдания — всичко това направило огромно впечатление на юношата Смирненски.

Пристигнало в София, семейството на кукушкия сладкар Димитър Измирлиев изпитва всички тежки несгоди на бежанския живот. Бащата започва своя занаят, но средствата не стигат. Христо се записва през 1913/1914 учебна година в строителния отдел на Техническото училище, за да си осигури занаят — техник. В къщи помага на баща си в сладкарството, а в свободното си време продава вестници, за да припечели нещо за семейството си, чието положение става все по-тежко. Разноските се увеличават, положението става непоносимо. Димитър Измирлиев заема държавна служба — става разсилен в Дирекцията на железниците с 60 лв. месечна заплата. С тия пари е трябвало да издържа шестчленното семейство. През лятната ваканция на 1915 г. Смирненски работи като фигурант-работник по измерване на шосетата и железопътните линии край Никопол. Поради мобилизацията училището не се отваря през септември тая година и Смирненски постъпва като общ работник в потребителната кооперация „Братски труд", дето работи 5—6 месеца.

[1] Надежда Измирлиева. Бащин дом. — Лист „Христо Смирненски", 1946.

В Техническото училище върху младия Смирненски оказват известно влияние неговите учители Климент Карагюлев, преподавател по български език и литература, и Владимир Дякович, учител по руски език. В преподаванията и двамата не се водели от официалната програма. Карагюлев говорел често за Хайне. Той бил русофил и поклонник на руската култура. Негов кумир бил Ботев. „С непринуден патос четеше стиховете на Ботев — съобщава Туше Влахов, съученик на Смирненски — и не намираше думи да изрази възхищението си от безсмъртните творби на поета-революционер." А за Дякович пише:„Пропит с великата руска култура,той се стремеше с упорството на фанатик да вдъхне и на нас любов към великите творения на руските класици."[1] Той препоръчвал на своите ученици да си купят от тогавашната руска книжарница произведения като „Цыганы", „Полтава", „Демон", „Мцыры", „Тарас Бульба", „Каляска", „Шинель" и др. Карагюлев и Дякович упражнявали силно влияние върху всички ученици.[2] Някои от тия книги, а и други от български и руски писатели са запазени и досега в библиотеката на поета с подписа му като ученик от трети курс на Техническото училище. Очевидно още в ученическия период, а и след това до 1918 г. Смирненски минава отлична школа на литературно възпитание, при която негови учители са Лермонтов (който е негов любим поет и от чийто „Демон" цитира цели откъси), Пушкин, Гогол, Некрасов, Толстой, Чехов, Горки и др., а от българските автори — Вазов (от когото обичал да декламира „Кочо"), Алеко Константинов (от когото знаел наизуст цели фейлетони), Яворов, Димчо Дебелянов (чиято „Черна песен" декламирал с увлечение). От нашите белетристи особено високо ценял Елин Пелин и Йордан Йовков. Той четял с увлечение произведения на Шекспир, Шилер, Байрон, Гьоте, Хайне, Мопасан, Ромен Ролан, Джек Лондон, Стриндберг, Келерман, Мирбо. Познавал творби на Едгар По, Емил Верхарн, Бодлер, Хамсун и др.[3] Че е познавал произведения от тия автори, личи в неговите хумористични фейлетони.

През това време — като ученик в Техническото училище — той вече е започнал литературната си дейност. Пише усърдно стихове — най-вече хумористични. Поетичното творчество му се удава леко, той съчинява непрекъснато — създава много произведения и пълни тетрадките си с тях. През март 1915 г. печата за пръв път в хумористичния вестник „К'во да е" (бр. 167) с псевдоним Орезам две малки хуморески. Първата му по-сериозна печатана работа е хумористичният монолог в проза „Час по химия в една столична гимназия" — той излиза на 5 април 1915 г. в същия вестник и е подписан със същия псевдоним. Тогава авторът е ученик във втори курс на Държавното средно техническо училище. „К'во да е", редактиран от Александър Едрев (псевдоним Вердела), е съвсем несериозен хумористичен вестник, четен от ученици, студенти и други млади интелигенти. Най-сериозните неща, печатани в него, са безспорно тия на Смирненски, които той помества с псевдоним Ведбал. В скоро време тоя псевдоним става много популярен — неговият притежател има вече своите читатели и е желан и търсен сътрудник на тогавашните хумористични списания. В несериозния „К'во да е" Смирненски сътрудничи почти две години само защото получава хонорар — нещо рядко

[1] Туше Влахов. В Кукуш и в София. — В: Спомени за Христо Смирненски. С., 1955, с. 75.

[2] Пак там, с. 76.

[3] Надежда Измирлиева. Христо Смирненски. Летопис за живота и творчеството му. С., 1961, 65—67.



БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

по онова време. Той мечтае обаче за по-сериозно периодично издание. През 1915 и 1916 г. печата разкази и стихотворения в ученическото списание „Родна лира“. Но списанието скоро спира — излезли са само 5 броя.

В края на 1916 г. след повече от 6-годишно прекъсване започва да излиза сп. „Българан“. Ведбал, който е вече известен и ценен като хуморист, става веднага негов сътрудник. В това хумористично списание сътрудничи с известни прекъсвания до октомври 1922 г., когато го напуска окончателно, понеже то става реакционно.

Смирненски е един от основателите и редакторите на седмичното хумористично списание „Смях и сълзи“, първият брой на което излиза на 1 януари 1917 г.[1] Колко сериозно е гледал на хумора Смирненски още в ония ранни години на своята литературна дейност, личи от думите му при търсене наименование на списанието. Той предложил да бъде наречено „Смях и сълзи“, като се обосновал така: „Ще даваме и сериозна литература, и хумор. Пък и в хумора ще има сълзи понякога.“[2] Като член на редакцията той остава до бр. 35 включително — от бр. 36 нататък е само сътрудник.[3] Близки сътрудници на списанието са Крум Кюлявков (На баща ми син и други псевдоними), Васил Павурджиев (Васко П.), Цветан Нойков (Животец), близък другар на Смирненски, починал рано, Ал. Жендов (с карикатури) и др. От онова време още Смирненски завързва интимно приятелство с Кюлявков, което трае до смъртта на поета.

Той пише извънредно много под най-различни псевдоними и без всякакъв подпис: хумористични стихове, разкази, фейлетони, вицове и сериозна лирична поезия.[4] Понякога съпровожда хумористичните си творби с карикатури. В архива му са запазени много карикатури и рисунки, които е правил към някои от произведенията си. В „Смях и сълзи“ за пръв път се подписва Хр. Смирненски (в бр. 3, 14 януари 1917) под едно стихотворение — любовно, озаглавено „Из Войнишки песни“. Името Смирненски е получил, като е побългарил собственото си презиме Измирлиев.[5] Новото име слага обикновено под нехумористичните си работи — хумористичните подписва с разни псевдоними. Но срещат се и нехумористични произведения, подписани с псевдоними, както и хумористични, под които стои името Христо Смирненски.[6] Работите в „Смях и сълзи“ са важни за идейно-творческото му развитие като поет — тук той пише неограничаван от други редактори.

Към средата на май 1917 г. той постъпва юнкер във Военното училище. Трябвало и без това да отиде войник. Като обикновен редник обаче щял да бъде пратен много скоро на фронта, а във Военното училище обучението траело по-дълго. Затова родителите му го пращат там. Пък щяло да му се признае и като средно образование. Смирненски сам е споделял тия съображения. Защото не обичал военщината. По-късно, когато бил вече в училището, той казал на Ал. Жендов: „Офицер никога не съм имал намерение да стана и няма да стана. Военщината и преди ми беше противна, а

[1] Редактори: Н. В. Лашев, Хр. Бръзицов и Хр. Смирненски. Н. В. Лашев — това е Н. Граблашев с псевдоними: Мак Гро, Колю Сатирика; Хр. Бръзицов пише с псевдоним Язека.

[2] Из спомените на Хр. Бръзицов, съхранявани в Института за литература.

[3] От бр. 36 нататък редактор е Ст. Балтаджиев. Излезли са всичко 42 броя.

[4] Някъде — много рядко — се подписва и Хр. Д. Измирлиев.

[5] Измир е турското име на гр. Смирна.

[6] С името Хр. Смирненски фигурира и като редактор в „Смях и сълзи“.

особено я намразих сега, след като я опознах отблизо."[1] Със списанията не само не скъсва, но засилва сътрудничеството си в тях. Във връзка с редакционната си работа той бяга няколко пъти от училището, поради което веднъж е щял да бъде изпратен на фронта за наказание — спасила го популярността му на поет-хуморист. Смирненски изобщо не може да понася ограниченията на казармата, милитаризмът го отблъсква. „Христо не обичаше Военното училище — съобщава майка му. — Все искаше да се уволни. Особено след Владая само за уволнение приказваше."

В началото на 1918 г. Смирненски издава първата си книга с псевдоним Ведбал — „Разнокалибрени въздишки в стихове и проза". В нея помества само малка част от онова, което е написал дотогава.

Но с него става сериозна промяна. Той започва да се вглежда все по-внимателно и по-задълбочено в обществения живот. Продължителната война със своите ужаси, страданията на народа, революционните събития в Русия, националната катастрофа — всичко това разтърсва съзнанието на младежа. Искрите, които пръсна Великата октомврийска революция, запалват и неговото съзнание, както запалват съзнанието на толкова други поети. Но истинския път и смисъл на тая революция той разбира под влиянието на събитията, които стават у нас, особено на Владайското войнишко въстание през септември 1918 г. Това въстание изиграва най-решителна роля за прелома в живота и съзнанието му. При Владая той се среща с мъката и величието на истинския народ.

Срещу въстаналите войници Фердинанд и българската буржоазия изпращат немска войска и юнкери от Военното училище. Смирненски също отива. Но там една нощ, задрямал на поста, той бива изненадан и заобиколен от брадясалите фронтоваци. Без да му сторят нещо, те му казват, че се борят и за него, че не е виновен той, а тия, що са го изпратили, и го пускат да си върви. Това му прави силно впечатление — той е трогнат дълбоко от великодушието и благородството на народа. Като се връща у дома си и разказва всичко преживяно на майка си, впечатлението си от въстаниците той предава така: заобиколили го и вместо да го заплашват, те започнали да го гледат, а нему му се струвало, „че с очите си го галят, галят. . ." От друга страна, през време на Владайските събития той вижда за пръв път убити и ранени и наблюдава зверската жестокост и отмъстителност на реакционните елементи, които защищават двореца и властта на буржоазията. Смирненски е отвратен — отвратен от войната, отвратен е от буржоазния строй, с който е свързана тя. За дълбокото морално сътресение и изцеление, с което излиза той от Владайските събития, ярък документ е разказът му „Очи", внушен от тия събития и печатан през май 1919 г.[2] Той проклина войната и „оня демон, който научи човека на братоубийство", проклина и „оня час, в който човешката ръка изкова страшен меч вместо работен плуг".

Така под въздействието на всички тия събития, под влиянието на революционната действителност Смирненски се освобождава от някои буржоазни илюзии, в плен на които е бил през войната, и напуска веднага след Владайските събития Военното училище. Под въздействието на по-нататъшните събития — развитието и затвърдяването на Октомврийската революция,

[1] Александър Жендов. Спомени за Христо Смирненски. Пазят се в архива на Института за лит. при БАН.

[2] Сила, I, 26 май 1919.

революцията в Германия и Унгария, борбите на революционната работническа класа у нас, която шествува под знамето на Българската комунистическа партия, разпространяла широко своето влияние — Смирненски се дооформява идейно, за да израсне в голям пролетарски поет. Смелата борба на комунистите му прави силно впечатление. Той участвува в техните акции, споделя техните идеали и чувства. През пролетта на 1920 г. той става член на Комсомола, а през следната пролет — 1921 г. — бива приет за член на БКП — в юбунарската секция.

Преди да стане член на БКП, когато през ноември 1919 г. започва да излиза като партийно издание хумористичното списание „Червен смях", той дава още в първия брой сатиричното стихотворение „Везните на морала". Оттогава започва редовното му сътрудничество в партийния печат.

Първото му ярко революционно стихотворение, което прави впечатление на всички, е „Първи май", печатано в „Червен смях" на първи май 1920 г. Става очевидно, че се е явил един мощен пролетарски поет, чиято поезия завладява с прекрасен музикален стих, с внушителни образи и дълбоко чувство. В стихотворението са изразени борческата воля и повелителният тон на работническата класа. Смирненски е намерил своята родна среда и се отдава на усилена литературна дейност. Той е извънредно плодовит, неизчерпаем в своето вдъхновение. Неговата мисъл, чувство, въображение са намерили богата храна и мощни стимули в комунистическото движение. Той сътрудничи в целия партиен комунистически печат: „Червен смях", „Работнически вестник", „Младеж", „Народна армия" (дето е и коректор, и експедитор), „Артист" и др. Пише едновременно в няколко издания. Освен в „Българан" през 1919 г. той сътрудничи известно време и в сп. „Сатър". През ноември 1922 г. основава и редактира сп. „Маскарад", което веднага взема връх над реакционния вече „Българан" и излиза до май 1923 г., като обединява много писатели и карикатуристи не само комунисти, но и леви земеделци, като Илия Бешков, и други демократични хумористи. Псевдонимите, с които се подписва Смирненски, са извънредно много: Ведбал, Хризантема, Вилмон, Лорд Вилмон, Кямил Ефенди, Яким Егейски, Нагел Смугли, Гаврош, Йохан, Йуда Добродушни, Христиан Снежни и много други. С някои се подписва само еднадва пъти — и те са особено духовити, често измислени по повод на известни събития: Иеремия, Конгресист на градус, Господина от мансардата, Столичанин, Юбилеен летописец, Валериан Бромов, Нитроглицерин, Сопоносец Храбри, Бухалка, Пропаднал трибун и др.

В края на февруари 1922 г. излиза стихосбирката му „Да бъде ден!". Впечатлението, което прави, е огромно. Революционната работническа класа има вече своя вдъхновител, комунистическата партия има своя мощен поет. Комунистическата критика посрещна с възторг „Да бъде ден!". Приспособявайки към своята мисъл един израз на Чернишевски, Бакалов писа в рецензията си за нея: „На улицата на пролетарската поезия настъпи празничен ден. Млад, свеж, сочен талант, в шеметната пъстрота на свои, оригинални краски и образи, които извират и се пръскат като огнен каскад, внесе тази радост със стихотворната си сбирка „Да бъде ден!".[1] Появиха се и други възторжени рецензии за стихосбирката. Буржоазната критика се опита да отрече големия пролетарски поет, но намери решителния отпор на ония, които в творчеството на Смирненски виждаха възхода на новата революю-

[1] Георги Бакалов. „Да бъде ден!". — Младеж, II, бр. 20, 20 окт. 1922.

ционна поезия.[1] Изданието на тая стихосбирка с историческо значение в историята на българската поезия се изчерпа веднага. И само поради небрежност на издателството книгата излиза във второ издание чак в края на същата година.[2]

Усилената литературна и журналистична дейност не само не пречи на практическата работа на Смирненски в партията — напротив, той се свързва още по-тясно с движението. Като партиен член той изпълнява всичките си задължения с усърдие. Взема участие във всички публични акции, манифестации, събрания. Той се чувствува окрилен, вдъхновен, щастлив, когато е сред работническата маса, когато върви и работи с другарите си. Той лепи афиши, разпръсква позиви, раздава бюлетини, агитира при избори. Той е дисциплиниран и беззаветно предан на партията. Редовно дежури и пази нощем в клуба и печатницата. В тъмното на секретен пост той стои по цели часове с пушка или револвер в ръка да следи враговете, запознава с оръжието другарите, които не са служили. Имало е случаи, когато е бивал освободен като болен от тия дежурства — но той пак е идвал.

Въпреки усилената литературна дейност Смирненски живее при тежки условия, сиромашията е постоянният му спътник. От 1918 до 1921 г. той фигурира записан като студент в Юридическия факултет на Университета само с два заверени семестра. Най-после поради лошия живот здравето му е разклатено. През 1921 г. той прекарва лятото на работа в дъскорезницата на кооперация „Освобождение" под с. Радуил в Рила. На другата година (1922) през август е отново в с. Радуил, отдето прави редица екскурзии из Рила и Родопите. Плод на впечатленията му през това време са такива значителни произведения като „Пожар в Рила", „Куртова поляна" („Из „Горски писма"), „Босоногите деца". През септември известно време е на работа като измервач-надничар в Самоковското градско лесничейство в Чамкарония (Боровец). Притиснат от тежките условия на живота, Смирненски е бил принуден не само много да работи като писател, но се залавя и с различни други работи, за да изкарва прехраната си и да помага на семейството си.

През време на пребиваването му в с. Радуил става пожар в Рила. Отзивчивият при всички беди поет отива да помага в изгасяването на огъня и настива. Нещо, което подкопава още повече здравето му. Наскоро след това заболява от възпаление на дробовете,после от туберкулоза, „жълтата гостенка", за която написва трогателна поема. Особено тежко е състоянието му през май 1923 г. Понеже не може да постъпи в санаториум, отива в Горна баня — на спокойствие и почивка. През време на боледуването си Смирненски си остава винаги бодър, весел, жизнерадостен. Той се шегува с болестта, не загубва оптимистичното си настроение. В едно писмо от 1 май 1923 г. до Женя Дюстабанова той пише: „Приветствувам те с празника на работния свят, с деня на влюбените сърца и датата на дъждовете.

За първи май винаги оздравявах, тоя път аз не оздравях, но и дъжд не валя. Във всеки случай по-добре съм и се надявам скоро да бъда на крака,

---

[1] Вж. Георги Цанев. Буржоазна критика за поезията на др. Смирненски. — Работнически вестник. Седмична литературно-научна притурка, бр. 22, 25 ноем. 1922; Иво Дъбов (Иван Мешеков). Нашата критика за поезията на др. Смирненски. — Ново време, XXII, кн. 7.

[2] „Да бъде ден!" е издадена от Общо работническо кооперативно дружество „Освобождение".

за да мога да изтегля 100 000 лева, които на 6 май непременно ще спечеля. Ти внимавай за билетите!

. . . . . .

Аз твърдо вярвам в две неща: че ще оздравея и че и човечеството ще оздравее чрез една пневмония на революциите. . .

. . . . . .

Да живее третия ком. интернационал!
Долу буржоазията!
Долу температурата!"

Друг случай за неговия силен дух и духовитост. Медицинската сестра иска да го подигне и му казва ласкаво: „Нали ние се обичаме?" Смирненски отговаря: „Да, сестро, обичаме се, но между сърцата ни лежи цял мехур с лед." (Върху гърдите му е бил сложен мехур с лед.) Че той може да се шегува и при най-тежки обстоятелства, документ е фейлетонът „Как ще си умра млад и зелен", писан през април 1923 г. и печатан в броя на „Червен смях", посветен на смъртта му.

На 5 юни здравето на Смирненски неочаквано се влошава. Той бива пренесен в санаториума край Княжево. Няколко дни след това става фашисткият преврат (9 юни). Болният поет следи в трескаво състояние събитията и въпреки болестта си се готви за бъдеща борба с реакцията. Но болестта надделява. На 18 юни в 6 и половина часа сутринта Христо Смирненски умира от милиарна туберкулоза.

Трагичната вест се разнася бързо. Цялата партия, хилядите негови читатели са в скръб. Погребението става същия ден надвечер. Макар че времето за разгласяване е малко, работничеството се стича масово. Трудова София устройва голямо погребално шествие и то придобива смисъл на първа комунистическа манифестация срещу установяващата се фашистка власт. Така че и чрез погребението си пролетарският поет Смирненски участвува в борбата против фашизма. Комунистическите вестници уреждат траурни страници. Органът на партията „Работнически вестник" помества на 18 юни некролог, в който четем: „Редакцията на „Работнически вестник" изказва дълбоката си скръб за смъртта на своя най-добър литературен сътрудник." Броят от 19 юни е посветен на Смирненски. В него се описва погребението на поета. Описанието завършва така: „Тялото на поета бе пуснато в гроба. Остават да живеят и ще живеят неговите песни, ще карат да туптят сърцата на млади и стари работници, да будят възмущение към това общество, което покосява тъй скъпи таланти, и да зоват на борба. С тия песни ще живее и Христо Смирненски в благодарното сърце на целия трудещ се народ."

*

Литературната дейност на Смирненски обхваща годините през Първата световна война (1915—1918) и след нея до 1923. В тая си кратка — едва осемгодишна — творческа дейност той остави извънредно богато художествено дело, което свидетелствува за мощен и разностранен талант. През целия си живот той пише едновременно и стихове, и проза, като показва изключителна плодовитост и способност да осъществи своите поетични замисли в най-различни жанрове.

Творчеството на Смирненски издига на нов етап пролетарската поезия у нас, етап, при който тя се разширява и задълбочава тематически и достига

висока художествена форма, като използува творчески достиженията в средства и похвати, в стиха и стила в делото на поети като Хр. Ботев, Ив. Вазов, Пенчо Славейков, П. К. Яворов, Димчо Дебелянов. Прибавим ли тук Д. И. Полянов и Георги Кирков, Алеко Константинов и Елин Пелин, ние ще имаме писателите, от които се учи Смирненски и чиито демократични, революционни и реалистични традиции продължава и доразвива на нова идейна основа. Видяхме, че още в ученическите си години е чел творения от много големи чужди писатели, но особено силно въздействие му оказва Максим Горки.

Още ранните му произведения го определят като поет високоталантлив, с будна и богата мисъл, с буйно творческо въображение, с дълбоко заразително чувство. Качества, които го отделят веднага от всички ония, с които сътрудничи в едни и същи списания. Но въпреки това идейно-емоционалното съдържание на неговите ранни работи е в общото течение на българската литература от времето през войната. В своето юношество, както и много други младежи, той е под влиянието на официалните буржоазни великобългарски идеали. Към най-голямото събитие — Световната война (1915—1918) — той има отношение, каквото имаха към нея дребнобуржоазните интелигенти, които не подозираха нейния империалистически характер. Смирненски очаква от нея освобождение на поробените. Това е отразено в работите му от началния, предреволюционния период на неговото творчество. И наистина всички произведения от 1915 до края на 1919 г., дори до първите месеци на 1920 г., са не само нереволюционни или идейно неясни, много от тях са още и художествено незрели. Думата е за нехумористичните — защото между хумористичните още тогава се срещат завършени поетични творби. Всички тия произведения са толкова много, че те не могат да се пренебрегнат, за тях не може да не се говори, ако искаме да имаме пълна представа за творческия път на поета. Важно е да се види неговото развитие — да се проследи как постепенно и сигурно израства революционният пролетарски поет. Как в зависимост от изменението на обществената действителност се променя и съдържанието на неговото творчество.

Смирненски беше извънредно работоспособен и плодовит. За осем години той напечатва около 500 стихотворения, от които повече от 400 са хумористични и сатирични. Хумор и лирична поезия у него вървят успоредно. Но в началото той пише повече хумористични работи. И бихме могли да кажем още сега, че това, което придава обществена и художествена стойност на значителна част от литературното му дело през предреволюционния период, е тъкмо хумористичното творчество. Първото му печатано произведение е хумористична проза. Първото му печатано стихотворение е хумористично. Още в това стихотворение, озаглавено „Злободневка“,[1] той проявява своето будно обществено чувство, своя остър интерес към актуелното, към събитията на деня. Тоя остър интерес към всекидневните събития остава характерен за Смирненски до края на живота му; тая близка връзка със съвременността, с обществено-политическите борби, с всичко, което засяга народните маси, е отличителна черта за него като автор и на хумористични, и на нехумористични произведения.

В началото неговият поглед не вижда още съществено. Но важното е, че го интересуват големите събития. И макар да ги тълкува хумористично, личи отрицателното отношение към съглашенците, които подиграва, против

[1] „К'во да е“, бр. 171, 23 апр. 1915.

които пише от едни и същи позиции с останалите поети. И той прославя героизма на борците, и той вярва, че войната има освободителна цел („Христос възкресе". — Смях и сълзи, 1917).

Но това, което отличава все пак Смирненски от тогавашните автори на патриотарска поезия, е неговата чувствителна човешка и социална съвест, неговият хуманизъм, неговото по-дълбоко проникновение в световните събития. Макар и да смята — под влияние на националистическата великобългарска пропаганда, — че войната се роди за освобождение, той никъде не я украсява. Напротив, чувствува и разкрива всичките й ужаси. Дори подчертава повече тъкмо ужасите й. Той пише с чувство на скръб за ония млади хора, които са загинали далеч от своите близки („Другарски гробове". — „К'во да е", 1916). Описва мъката на жената, чийто съпруг е убит в боя и тя остава „неутешима и в сълзи" („Мамо, викаха децата". — Художествена седмица, 1916). Рисува предсмъртните преживявания на разкъсания от граната кавалерист („Падналият кавалерист". — Художествена седмица, 1916). И всичко това показва без всякакво войнствено въодушевление. Той вижда печалната съдба на инвалидите от войната („Еднаква участ". — Художествена седмица, 1916). На войната Смирненски гледа реалистично без идеализация. Тя залива света с кръв, тя взема „жертви безчет". В стихотворението му „Мирът" той пише: „Всичко се превърна в страшни пепелища — градове безбройни, хубави села." Поетът-хуманист скърби за „жертвите тъй скъпи" и подчертава, че

. . . за мир говорят всъде всички вече,
Мир се днес желае: край на този ад!

Той обвинява остро империалистическа Англия, че само тя не иска мир. Разбира се, той не схваща, че и Германия, която в момента на победата прави предложение за мир, е също така империалистическа държава. Но важното е, че Смирненски чувствува и изразява — както и Вазов по същото време — желанието на народа за мир.

Когато става февруарската революция в Русия, той, макар че не разбира още нейния смисъл, долавя все пак, че тя носи нещо ново, че тя ще промени хода на събитията. Това, което става в голямата руска земя през 1917 г., макар да не му е ясно, влияе върху неговото съзнание, влияе върху поезията му и променя не само съдържанието й, но отчасти и отношението му към войната. Така още в стихотворението „Христос възкресе" (юли 1917) той пише:

В страната на снега и бича
разнесе се камбанен звън
и ясно слънце днеска там наднича
сред адский мрак, след дългий сън!

Явно е, че тук се намеква за Русия („страната на снега и бича"), а слънцето, което разпръсква дотогавашния мрак, — това е революцията през февруари 1917 г. Той дори чува, че се носи, макар и отдалеч, „звънът тържествен на мира". Смирненски отдавна вече е доловил, както отбелязахме, че войната тежи на всички. И в една злободневка, озаглавена „Листопад", писана малко преди Октомврийската революция, отново изразява това.

Но неговият остър ум се проявява с още по-голяма проницателност, когато Керенски, вместо да сключи мир, поиска да продължи войната, за да угоди на руската буржоазия и на нейните съюзници, съглашенските империа-

листи. Излъгани в своите очаквания на мир, войниците напуснаха фронта. През юли 1917 г. Смирненски в едно стихотворение се обръща към Керенски:

Всичкият държавен прах
у републиката ваша
се обърна днес на каша.

А през октомври, в навечерието на болшевишката революция, поетът го нарича „безумен, празноглав водач". Младият поет започва вече да прониква в античовешката дейност на западноевропейските политици (макар още да не вижда това в съюзническите и българските водачи) и да си изработва сатирични похвати. За Лойд Джордж, представителя, ръководителя на английския империализъм, авторът пише епитафия, в която казва, че той е „борец за кървав потоп" и е мечтал да „освободи света от всякакви народи"[1]. За способността на Смирненски още в ранния период на своето творчество да направи сполучлива и вярна характеристика на буржоазните политици, да намери най-подходящия образ свидетелствува и епитафията на Венизелос:

Тука е зарит
скорпион от Крит.
*(„Разнокалибрени въздишки")*

Хуморът на Смирненски в предреволюционния период от неговото творчество освен войната засяга и много други области от действителността. Изобщо по теми и чувства той е богат и разнообразен. Една голяма част от тоя хумор обаче, създаван често и под натиска на нуждата да се получи хонорар, е незначителна по съдържание: засяга дребни теми, рисува герои нехарактерни, изразява мисли и чувства повърхностни, несериозни. Това са стихотворения с бохемски настроения, станали на мода по онова време между младежите, които не живееха с идеали и чиито литературни изразители бяха „К'во да е", „Барабан", „Българан", „Смях и сълзи", макар че в някои от тия вестници имаше и по-сериозен хумор и понякога дори много сериозен. В тия стихотворения на бохемски настроения младеж Ведбал се мечтае за любовни закачки, за флирт, за пирове и веселби (макар че авторът съвсем не беше бохема в разпространения смисъл на думата — той просто се е увличал от модата). Героите тук са ученици и ученички, войници и слугини. Лиричният герой взема позата на опитен гуляйджия, който говори само за весели песни, пирове средношни, винени пари, звън на чаши, наричани за по-тържествено по руски стакани. Но тоя лиричен герой е и беден, често гладен, с окъсани дрехи, без квартира или с вечен страх от хазайката, на която дължи за няколко месеца наем. Тук се преплитат действителност и измислица, поза и истинско положение. От биографията на Смирненски знаем, че той беше беден — и навред, дето говори за материална оскъдица, за безпаричие, той безспорно отразява истината за своя живот.

Но това, което е най-важно, е, че в основата на много от бохемските му стихотворения е вложено едно жизнерадостно, утвърждаващо живота, бодро настроение. Това е настроението на ония бедни младежи, които са влюбени в живота, макар още да не виждат цели в него, макар и да не живеят с обществени мечти и идеали. Удоволствието, веселието, любовта — ето смисъла

[1] Епитафии в аванс на съглашенските водачи. — Смях и сълзи, I, 1917, бр. 39.

на живота за тях. Най-хубаво това бохемско настроение е изразено в стихотворението „Ний сме весели бродяги“:

Ний сме весели бродяги,
ний сме влюбени в света
и сред смях и песни гоним
свойта хубава мечта.

В колесницата на Бакхус
сред стаканения звън
ний прегръщаме живота
в някакъв неземен сън. . .

Тия „бездомни царе“ не се боят от нищо. Съдбата не е в сила да срази тяхната радост. Сълзите си дори надмогват със смях. Не мислят за утрешния ден — не ги тревожи нищо в тъмния край на живота:

Ний живеем вечна младост,
ний живеем шумни дни,
дните ни са чисти, леки
както джобовете ни!

Разбира се, никаква друга „хубава мечта“ освен тая, която е изложена в самите стихове, те не гонят. В живота им няма никакви дела — за тях той е блян, „неземен сън“ — образ, който авторът е заел от символистите. Единствената цена на тая поезия — игрива, звънка и ритмична, с точен, сигурен език и стих, достигнал някъде пълна зрелост — е, че изразява жизнерадост, любов към живота въпреки бедността. Бодро настроение, което лесно може под въздействието на историческите събития да получи друга насока — общественоборческа. Противно на символистите тук се утвърждава животът.

Несериозни са и ония стихотворения на Смирненски, в които се говори за войника и неговите закачки със слугините. Същият характер имат и стиховете му за евреите, които той осмива, без да прави разлика между бедни и богати. По-късно ще осмива богатия евреин.

Но и в тоя несериозен хумор на Смирненски — плод на модата сред безидейните хумористи — проникват елементи сериозни, които отразяват тогавашната обществена действителност. Често пъти, когато говори и за най-незначителни работи, авторът вмъква бележки, които отвеждат направо към тежкия живот през войната или непосредно след нея. Той може например да пише за идването на пролетта в най-невинен стил и веднага да направи сравнение, богато с обществен смисъл. Така в една „Предпролетна злободневка“ четем:

Намръщена ето пристъпя едвам
към нас кат пияна и бабата Марта
и кисели погледи хвърля насам,
изгубила сякаш е хлебната карта.
. . . . . .
Треви и цветенца подават главите
и някак си бърже повдигат се те. . .
(като на съестни продукти цените!)

В онова време изгубването на хлебната карта е голямо нещастие, а повишението на цените е постоянно явление. В хумористичната поезия на Смирненски в предреволюционния период — било покрай другото, било направо — е отразена съвременната на автора обществена действителност. Още в първото си стихотворение в 1915 г. („Злободневка") той подхвърли между другото, че

> В столичното вирогламо кметство
> Василий си намери леко средство:
> изхвърли всичко той навънка —
> на кой какво обича — нека дръпка.[1]

Блъсканиците по трамвая, недостига на електрическа енергия, злоупотребленията в Комитета по прехраната, липсата на разни продукти и предмети от първа необходимост — всичко това ще намерим богато отразено в стихове и проза в хумористичното творчество на Смирненски през войната. В своите хумористични стихотворения той умее да засегне различни елементи и от тях да направи единна картина, характерна за обществения момент. В звучни и шеговити стихове започва, да речем, с това, че горещините си отиват, минава към стесненото положение на съглашенците на фронта, за да се спре повече на социалното положение на народа:

> Горещниците вече вързопят си багажите,
> а ний се тилочешеме и мудрим се над сметките,
> че липсват ни одеждите, че редко са подметките,
> ще тръгнем босоходци, а вий де — братовчедките —
> да нас за душегрове гърбът си ще покажете.

Събитията през време на Първата световна война, жертвите и разрушенията на фронта, тежкият живот на народа в страната, грабежите на спекулантите и държавните органи, страданията — цялата тая сложна и жестока действителност изостря тънката наблюдателност на поета, тревожи и обогатява неговата мисъл и му разкрива отношенията между класите, противоречията на интересите в обществото.

Неговите злободневки и хроники са документ за постоянен интерес към обществено-политическата действителност, за жив ум, който прониква в събитията, за темперамент на гражданин, който има смелостта да преценява тия събития — независимо от обстоятелството, че преценката много пъти в началото е в националистичен дух. Но тук има и нещо друго — много важно: у Смирненски се засилва непрекъснато критичното отношение към делата, институтите, представителите на буржоазното общество и неговата държава. В светогледа му бързо прониква все повече и повече прогресивни елементи и още в предреволюционния период — и то твърде рано — поетът си изработва метод на реалист с критичен поглед за живота. Остро изобличителни стихотворения като „На търговците скубачи" и „Покупки за празниците", писани още през 1916 г., илюстрират особено убедително метода на Смирненски от ранното му творчество като реалистичен. При това тоя реализъм, съединен с критично осветление, завладява най-напред хумора и сатирата му — нещо впрочем естествено, тъй като хумористично-сатиричното творчество по съществото си е свързано с реалния живот и

[1] Касае се до д-р Васил Радославов, министър-председател, който разтурваше неудобните му общински съвети.

предполага оценъчно отношение към него. Особено гневно е изобличението в стихотворението „На търговците скубачи", пародия по Вазовото стихотворение „Новото гробище над Сливница". Към тая социална група, останала в тила, за да ограбва народа, поетът се обръща с най-остри думи:

Крадци, венец ви свивам от коприва,
потапям го в безчестия и срам,
и нек краси, сган низка, нечестива,
тълпа от демони, тълпа граблива,
челата мръсни вам.

Художественото обобщение тук се постига чрез поставяне хищническата социална същност на търговците в контраст с героизма и патриотизма на народа, който е на фронта.

Не само в това стихотворение, а и в много други Смирненски използува пародирането, т. е. стиха и стилните похвати на популярни произведения за сатирично изобличение на обществените и социалните недъзи. Един осветен от времето, стар навик на всички хумористи.[1]

Така, без да има някакви определени социални идеали, без още да вижда изход, авторът забелязва тежкото положение на народа, противоречията между бедни и богати, хищничеството на богатите. В „Покупки за празниците" осемнайсетгодишният автор разкрива по особен начин социалните противоречия в съвременното общество. Бедното дете вижда на богатия пазар в града най-хубави и жадувани неща и за всяко нещо моли баща си да му го купи. Бащата при всички случаи с различни доводи отклонява детето от тия желания, които не отговарят на неговите материални възможности, и му предлага най-после. . . „семчици бели". Скъпите и хубави неща не са за бедните деца. По тема това стихотворение твърде много напомня „Братчетата на Гаврош". Авторът го нарича „съвременна балада (т. е. творба за фантастично чудното, страшното на буржоазния обществен ред). То е написано по подражание — в стила и похватите — на едно популярно по онова време патриотарско стихотворение на Ив. П. Йончев: „Какво са, о татко, в небето звездите?". Смирненски цели не само да разкрие социалните противоречия, но и да покаже, че въпросите, които той влага в устата на детето, са поблизко до живота, отколкото отвлечените въпроси у Йончев за звездите, които били уж очи на загиналите във войната за своя народ. Косвено — чрез тая пародирана форма, — струва ми се, той е искал да изобличи ония, които украсяват войната. Тук имаме вече случай, когато чрез пародията се отрича една поезия. Но — повтарям — по принцип това не винаги е така, не винаги се отрича една поезия в името на нова.

В своите хумористични стихове, в които засяга обществената действителност, Смирненски се показва като отличен наблюдател, като реалист, който, макар и да не вижда всичко, все пак посочва някои съществени, типични страни на живота, изобличава пороците на буржоазната действителност и се отнася подчертано критически към нея, като същевременно проявява топло съчувствие към народа. Много от тия реалистични стихотворения с критично-

[1] Това не винаги означава критично отношение към автора, напротив, много по-често се пародират автори любими, четени повече, и произведения популярни. Приведеният пример с пародията, написана в стила на „Новото гробище над Сливница", не означава в никакъв случай отрицателно отношение към Вазов.

изобличителен характер са събрани от автора в първата му книга „Разнокалибрени въздишки в стихове и проза“ (1918).

Критическият поглед на поета се изостря все повече и повече с развоя на събитията, които се отразяват все по-осезателно в хумористичните му стихове. Нему му става се по-ясно каква е трябвало да бъде ролята на поетите през войната. Той вижда, че те прославят войната, без да искат да знаят какви безбройни жертви и тегла струва тя на народа, от една страна, а, от друга, как тя облагодетелствува богатите и управниците. През август 1918 г. той написва своята оригинална сатира „Великогрешним гешефтарам!“ с подзаглавие „непети памфлети от наши поети“. Тук в пародиен стил от името на Иван Вазов, Кирил Христов и др. той пуска стрели срещу ония, които през войната като хиени са бродили „на лов за плячка“ и са намерили „сгодно време“ да задоволят своите апетити, да трупат богатства, когато целият народ е на фронта. Така, от една страна, Смирненски дава пример, как е трябвало да пишат поетите, и косвено ги изобличава, а, от друга, казва своето сатирично слово против управляващата класа.

След катастрофата в българската обществена действителност поетът вижда да се разтваря още по-страшна бездната, която разделя бедни и богати. Когато страната е надвиснала над пропаст, една шепа банкери строят върху развалините своето егоистично благополучие. По стъгди и по площадки „скверно демагогство блика“, а „върху смъртните останки на Българийката клета“ се издигат по всички „кюшета“ банки. Авторът на „Земни писма до небесни жители“ би могъл да разкаже и други неща, но се бои, че ще блеснат в неговите куплети цветните „цензурни калеми“. Така още в предреволюционния период на своето творчество Смирненски отразява социалните противоречия в буржоазното общество по метода на един последователен реализъм.

Тоя реализъм намираме и в някои от нехумористичните му стихотворения. Характерно в това отношение е „Загледан в днешния ден“, подписано с истинското му име — Хр. Измирлиев — и печатано през юли 1917 г. (Смях и сълзи, бр. 26). Това стихотворение е твърде показателно за развоя на младия поет. То — както и някои други от лиричните му стихотворения — отразява същото развитие, което открихме и в хумористичната поезия на автора. Само че докато при хумора ние правим изводи за това развитие чрез тълкуване на ония реалистични картини, които Смирненски рисува и в които е изразен неговият критичен поглед — тук, при лиричните му стихотворения, критичното изобразяване на действителността е съпроводено с лична изповед и пряка преценка на автора. И тая лична изповед е много важна — тя е най-безспорният художествен документ.

Стихотворението „Загледан в днешния ден“ свидетелствува — както свидетелствуват и хумористичните произведения на автора, — че под впечатлението на тежката война и последвалите я събития Смирненски започва да чувствува все по-осезателно основните пороци на буржоазното общество, макар и да не може все още да изрази с идейна яснота своите долавяния, макар и да не подозира в началото основната причина на злото. Това, което изпитва, е само първата степен на разочарованието, на болното сблъскване с тъмните страни на действителността, при което младият човек усеща, че нещо потиска неговия дух, но какво точно е, как може да се отстрани то и какво иде след него — той не знае. „Загледан в днешния ден“ — както и много други, особено хумористични стихотворения — показва, че е

имало моменти, особено през втората половина на продължителната война, когато Смирненски се е взирал много сериозно и критически в съвременния живот и не е виждал в него нищо достойно за почит и любов.

В такива моменти поетът е чувствувал силно идейната празнота на буржоазното общество: чувствувал е духовния мрак, който то носи; чувствувал е неговата поквара. В стихотворението е изразено дълбокото съзнание, че в съвременното на автора общество няма никакъв идеал. Тая липса на идеал, означен по традиционен начин с религиозно понятие („и никъде никакъв бог"), подсказва, че за Смирненски съвсем не са били достатъчни т. нар. „национални идеали", идеалите на буржоазната родина.

Под влиянието на разрушителната война и на събитията в Русия талантливият и силно наблюдателен поет се развива бързо, расте духовно. И отрицателното отношение към тогавашната обществена действителност надделява. Макар — увлечен в общия тон на българската поезия — да възпява в началото войната, той след 2 години ще е почувствувал, че „националните" идеали на българската буржоазия не могат да запълнят неговата душа, жадуваща нещо велико, нещо достойно „за чиста любов", нещо, за което човек „с гордост на кръст да умре". В света, в който живее, той не само не намира подобен идеал — напротив, той се чувствува окован, тежки вериги свързват неговия дух, спират полета на мисълта, спъват всяко дело. Нещо повече, като него мнозина се измъчват от тая идейна пустота:

Загледан в днешния ден,
аз виждам мнозина кат мен
с вериги на млади крила,
сломени от разни тегла
и влачущи морни крака.

Всички са потиснати, обезсилени от един непоносим живот. И най-сетне никой в това общество не сочи никакъв път напред, никакъв изход. Поетът изразява вълнението на цяло поколение младежи от народа.

Стихотворението „Загледан в днешния ден" е израз на важен критичен момент от развоя на Смирненски: пълното му разочарование от съвременния буржоазен свят. Колкото и дълбоко да е преживяното, тук липсва оня лек, сигурен и мелодичен стих, с който са написани хумористичните му стихове от онова време. Като художник, както се каза, Смирненски израства по-бързо в хумора си.

Би трябвало да отбележим, че сериозното смущение, предадено в това стихотворение, не противоречи на веселите бохемски настроения, които намираме например в „Ний сме весели бродяги", печатано след „Загледан в днешния ден". За младежи, които още нямат определени обществени идеали, бохемството понякога е средство да забравят тежкия живот. Дори в началото на 1919 г., когато е вече доста зрял политически, поетът все още се връща към възпяване на веселия живот, за да забрави житейските беди. В стихотворението „В кафенето" той със средства, характерни, от една страна, за бохемската поезия, от друга, за поезията на символистите, се обръща към свой събрат така:

Ела и снеми си хомота,
забрава за миг потърси,
макар че над нази живота

кат меч безпощаден виси,
макар със жестока съдба
сразени в неравна борба
да гинеме в своя разцвет...
Ела на кафе с табланет!
Влезни, вледенен пилигриме,
приспи си тъги негасими.

Ясно е — поетът бяга от тежкия живот в тогавашното общество. Тия бохемски настроения още го обземат понякога — като стари останки от буржоазната поезия, като противоречие на борческите му стремежи, на изяснения му политически поглед. Но той има вече отрицателно отношение към буржоазния свят. Жизнерадостен по начало, влюбен в живота, той в хумористичните си стихотворения, изразяващи това отрицателно отношение, дава воля и на бохемските си настроения, които у него именно са свързани с утвърждаването на живота изобщо. А когато обичаш живота изобщо и си разочарован от буржоазната обществена действителност, психологически много лесно е да преминеш на борчески позиции за друг, нов свят.

„Загледан в днешния ден" принадлежи към цяла група лирични стихотворения с интимни мотиви, характерни със своя изповеден характер. Но интимните настроения у Смирненски са свързани с погледа на поета за обществото, за обективния свят на хората — те имат и известен обществен смисъл. Авторът често мисли за участта на хората, за човешката съдба, за смисъла на живота. Несъвършенството на тоя свят го настройва песимистично и той разсъждава върху него в романтичен дух. Такова е стихотворението „Спомен" (Смях и сълзи, 1917).

Чисто интимно е стихотворението „На Маргарита К.". Печатано една седмица след „Загледан в днешния ден", то има същия характер. Мрачният тон в него дори е засилен и стига до черен песимизъм. По тема то е любовно. Очите на младата девойка са топли като „юлски ден", но техният пламък не стопля душата на поета, който признава, че е „обвит в дебел саван от скръб". Той не усеща тия очи, както младият дъб, гръмнат, не усеща слънчевите лъчи. С тона на съвсем отчаян човек той изповядва, че в душата му е разрушен „всеки друг олтар" и е останал само „този на скръбта". Очевидно по онова време поетът под влияние на някакви лични преживявания и под въздействието на тежката действителност е изпаднал в едно общо разочарование — мрачното настроение става характерно за него в оня момент. Но за силата и формата на песимистичното настроение тук безспорно има значение влиянието на символистичната поезия, чийто тон по начало е скръбен. Изобщо в интимните лирични стихове, които Смирненски пише от 1917 до 1919, дори до началото на 1920 г., се чувствува влиянието на символизма и в основния тон, и в изразните средства. Ето една типична в това отношение строфа от стихотворението „В правата алея" (Сила, 1918):

Плахо се промъква вечер тъмносиня,
вечер тъмносиня — скръбна монахиня.
Редом с нея стъпва в сънната гора
самотата глуха — нейната сестра...

Подобен характер — по съдържание и форма — имат редица още стихотворения, като „Ти", „Недей дохожда", „Песен" и др., от това време.

Те са документи за влиянието на символизма върху Смирненски. Основната тема — любовта — в тия стихове е получила поетична разработка със символистически средства. Смирненски се е учил от Яворов, Дебелянов, Лилиев. Влиянието на символизма върху него е безспорно — макар и не тъй голямо, както някои го мислят. Особено очевидно е то в неговото поетическо майсторство, в поетиката му. Личи то в ритмиката, оркестрацията на неговия стих и в известни образи. Символистическото влияние той преодолява по два начина. Явните останки от това влияние (каквито има в току-що посочените стихотворения) той направо изхвърля от своя поетически свят под въздействието на новата обществена действителност, която изостря неговия поглед, и на комунистическата идеология, която той приема. Други някои елементи, в които долавяше поетическа стойност — образи, начин на сравнение, похвати, отделни думи, — той запазва, като ги изпълва с ново, революционно идейно-емоционално съдържание. И те получават в неговото творчество, в новия контекст, нов смисъл и ново въздействие („тълпи", „земния ми сън", „жертвен кръст" и др.).[1] По тоя начин влиянието на символизма става положително. Изобщо бихме могли да кажем: всички традиции, които продължи Смирненски (и за които ще говорим по-нататък), се претопиха в новото идейно-емоционално съдържание на неговото творчество и зазвучаха с нов глас.

Инак той е по принцип против символизма, против всякакъв модернизъм. Още в 1918 г. — преди да стигне до комунистическите си позиции, но вече чул ясно гласа на революцията — той превежда от руски стихотворението „Ницше, котарак и папагал", дето се осмива индивидуализмът, чувството на свръхчовещина. Същата година в стихотворението „Великогрешним гешефтарам" пародира между другото стиха на символистите, за да ги изобличи, че са сьчинявали през войната патриотарски стихове и да им покаже как е трябвало в същност да пишат — в края слага подпис: Декадентски Карандаш. По-късно в хумореската „Спомен" (1920) подиграва Николай Райнов, че е написал „Градът" в нетрезво състояние, без да съзнава какво прави — както пияните не съзнават, не разбират обстановката, в която попадат:

> Защото арабска гатанка
> посред нощ беше калния път,
> защото с подобна осанка
> написал е Райнов „Градът".

„Градът" — „поема на тайните" (1918) — е може би най-тъмното от модернистичните произведения на Николай Райнов. В тая „поема" има и сънища, и прераждане, и неясни приказки за зодиите, и какви ли не още „тайни" — и нищо разумно. . . Това и осмива Смирненски.

Особено впечатление на младия поет комунист, изглежда, е направила идеята за прераждането (или, както той се изразява, превъплътяването) на душата — и той я използува, за да осмее мистицизма остроумно в един весел фейлетон: „Писма от оня свят" (Сатър, 1919, бр. 11) с подпис Жорж Астралний (един от малко известните му псевдоними). Тук той продължава една традиция, която иде от фейлетона на Христо Ботев „Послание от небето". Като съобщава, че през 1917 г. смъртта, „качена на един английски фугас", го поздравила и той веднага се понесъл „с дима на

[1] Георги Цанев. Традиция и новаторство. 1965, с. 46.

снаряда“ към небесните висини, героят на фейлетона, обръщайки се към „грешниците“ на земята, продължава: „Вий навярно сте чували за превъплътяването. В момента, когато душата ми литна нагоре, пред очите ми се откриха величествени незнайни градища и аз в миг прозрях всичките свои бивши съществувания.“ И както героят в „Градът“ казва, че ходил на сън в голям град, дето живял някога, така и Жорж Астралний (не случайно наречен с име от теософската терминология) — чието първо раждане било в изчезналия материк Атлантик — съзира голям град, в който е живял и който се наричал Янгъшду Ня (което ще рече: лъжлив свят, несъществуващ). В тоя град „крупен собственик на плантации за краставици“ бил Инкшу бен Салемин, същият този, когото днес наричали Николай Райнов. Той тогава яздел на черен козел и обхождал многобройните си плантации всяка сутрин. В едно от прераждванията героят на „Писма от оня свят“ бил ескимоска и принадлежал към войнствено племе, чийто главатар бил Чеми-Санки-Хол, също ескимос, който на български се именувал Софроний Ников — тогава водач на теософите в България. С Николай Райнов героят се срещал още два пъти. При четвъртото си прераждане го срещнал на един площад в Бомбай, дето „с флейта и по бели гащи“ укротявал змии. При шестото си прераждане се видели в една кръчма в Нижни Новгород — казвал се пак Николай, само че Бездорогов. Тогава пили много водка. На седмия ден Николай го прегърнал и издъхнал. От скръб по него умрял и Жорж Астралний и настигнал душата му някъде на 7—8 километра над Багдад: „Тогава полетяхме двама и той ми разправи, че 8 пъти се е превъплътил, че е продавал клечки за зъби в Александрия, че с Анибал е нападал Рим, че, въплътен в жена, бил балдъза на Чингиз хан и пр., и пр.“

Предадох голяма част от съдържанието на тоя забавен фейлетон, защото дава хубава представа за богатата белетристична инвенция на младия хуморист и е показателен, от една страна, за неговия фейлетонен стил, искрящ от остроумия и весела шеговитост, а, от друга страна, за отрицателното му отношение към теософския мистицизъм и спиритизъм, характерни за известни интелигентски среди по онова време.[1] Във фейлетона имената на лицата и градовете, образите, вещите, речта — всичко е в духа на екзотичните, проникнати от мистицизъм съчинения на Николай Райнов. Личи, че Смирненски е познавал добре „Градът“, „Слънчеви приказки“, „Очите на Арабия“ може би и „Богомилски легенди“ и др. Познавал е личността на автора който е бил теософ.

Смирненски не беше теоретик, нито критик. Литературни статии не пишеше. Но той познаваше българската литература — миналата и особено съвременната, — добре известни му бяха и произведенията на чуждите писатели, разпространени по негово време у нас. И имаше отношение към авторите, които е чел. В своите фейлетони и бележки, в хумористичните стихотворения споменава най-различни писатели — с шеговити, духовити и леко иронични фрази, — ония, които уважава, и с остри саркастично-критични изрази ония, които са на противонародни идейни или враждебни нему естети-

[1] Фейлетонът „Писма от оня свят“ е бил замислен като редица писма, отговор на фейлетона „Писмо до оня свят“ (Сатър, 1919, бр. 4 и 5) от Кямил Ефенди (Христо Смирненски). В края в скоби е казано: „следва“, а под линия е сложена бележка: „Посредством спиритически сеанс редакцията ни влезна в съприкосновение с духа на убития през 1917 г. наш приятел Жорж Астралний и днес почваме печатането на негови писма.“ Но „Сатър“ спира и интересният замисъл остава неосъществен.

чески позиции. Когато му паднат на перото Бобевски или Кирил Христов и др. под., той пуска открито своите убийствени саркастични стрели. Отрицателното отношение на Смирненски към теософския мистицизъм на Николай Райнов е изразено с лек, незлоблив, даже приятен хумор. Най-острата критическа бележка за него е фамилното име при руското му прераждане — Бездорогов, — с което намеква за неговата идейна безпътица.

С особена злъчна ирония той подиграва модернистическата поезия, печатана по онова време на страниците на „Златорог". Когато Владимир Василев написа злополучната си статия „Между сектантство и демагогия" (1923), дето го обвиняваше, че възпявал Либкнехт и че образността му била „външна", „техническа", авторът на „Да бъде ден!" записва своите възражения в едно тефтерче, обръщайки се направо към него. След като казва, че редакторът на „Златорог" не може да почувствува величието на личности като Либкнехт, той продължава иронично: „Друг би бил въпросът, ако бях изправил пред вас например образа на някоя лунна принцеса със зелени очи, смъртно печалния Пиеро. . ." А като отбелязва, че вместо „Жълтата гостенка" Вл. Василев нарича неговото стихотворение „Жълтата хризантема", Смирненски го осмива саркастично „О, тия жълти хризантеми, сини домина, черни маски и всички тия циркови пъстрила, взети назаем от гардероба на миналото, купени на вехто." Повечето от съратниците на Василев — заключава поетът — „лъхат на библиотечен прах и гробовна плесен". Намек за книжност и черен песимизъм. Такъв е духът, такъв е образният инвентар на стихотворенията, които съчиняват епигоните на символизма и на други модернистични течения в „Златорог" и другаде. Ясно: в тоя спор се бореха две естетически системи, две идеологии — противоположни, непримирими.

Като имаме пред вид цялата хумористична поезия на Смирненски до края на 1919 г. и лирични стихотворения като „Младост", „Загледан в днешния ден" и др. под., ние бихме могли да направим извод, че методът, който си изработва той, е реалистичен, или по-точно това е метод на критическия реализъм. Разбира се, касае се за един кратък момент от неговото прогресивно развитие. Той само минава през критическия реализъм, за да иде по-нататък. Анализът на неговото творчество изобщо показва, че светогледът му става все по-прогресивен и методът — все по-реалистичен, като обхваща по-дълбоко и повече съществени страни на действителността. Трябва ясно и определено да кажем, че не националистическите увлечения и не леките бохемски настроения — макар и да ги има у него — са характерни за предреволюционния период на развиващия се поет. Характерни за предреволюционния период на Смирненски са онния произведения, в които той отразява живота реалистично, отнася се към буржоазната действителност остро критически и проявява топло съчувствие към народа. Тия произведения изразяват основната тенденция на неговото развитие.

Още през 1918—1919 г., когато изпитва влиянието на символизма, Смирненски печата и произведения, които свидетелстуват недвусмислено за революционния му развой — произведения по метод реалистичен, а по съдържание явно насочени против империалистическата война или пропити от определено предчувствие за нов свят. Стихотворението „От великото до смешното"[1] е внушено от военната катастрофа (1918). Но това, което е важно, е, че

[1] Българан, III, бр. 29, 1918.

в него намират отражение и борбата против войната, и първият опит за въстание против буржоазно-монархическата държава — Владайското войнишко въстание:

Далече там някъде буря бучи,
ръце се протягат,
ръце се протягат за правда и мъст.

Но тук има и нещо повече. От борците, които са въстанали да отмъстят на виновниците за войната и да потърсят правда, въображението на поета го отнася към други борци:

... далече камбани ехтят,
трошат се окови,
и воини бодри се мълком редят
под светли и нови
девизи зовящи за мирна борба.

„Бодрите воини" — това са ония, които бяха извършили вече пролетарската революция в Русия и в оня момент се редяха под лозунгите на мирната борба, на мирния труд.

Стихотворението „От великото до смешното" означава важен момент в развоя на художествения метод на Смирненски. В тоя метод — дотогава реалистичен, с подчертано критично отношение към обществената действителност — влизат нови черти. В художественото усвояване на света, в художественото обобщение на картини от действителността се посочват и борческите сили, ония, които се обявяват против несправедливостта на стария свят, и дори ония, които воюват за нов свят. Срещу отрицателното се издига положителното в живота. Това все още е едно мимолетно просветление в съзнанието на автора. Революционната работническа класа все още не е залегнала в неговото съзнание като творец на новата история на човечеството. Но това просветление е стрелка, която сочи бъдещото развитие. Едно във всеки случай е ясно: с всичкия си сарказъм, с най-чистия и най-силния копнеж на своята младежка душа Смирненски се опълчва против стария свят. Едно от най-показателните му произведения е разказът „Очи" (1919) — израз на обявената борба против света на войните, т. е. против света на капитализма. „Очи" собствено е лирична импресия, без фабула — произведение, показателно за поетичния стил на прозата на Смирненски.

*

Под въздействието на революционната действителност той се развива бързо, стига до комунистическите идеи и става певец на революционния пролетариат. Неговото творчество, чийто извор е бил винаги в действителността, се посвещава изцяло на борбата за социализъм. Основен герой в него става работническата класа. Първото ярко произведение, в което тя присъствува със своите идеали, със своята борческа воля, е „Първи май" (1920). Това не е зов за отпразнуване празника на труда — това е поетична прокламация, която възвестява, че е близък светлият час на победата на революцията, израз на вяра в тая победа. Пред нас е вече пролетарският поет.

От 1920 г. нататък Смирненски продължи да се развива като пролетарско-революционен поет, който пресъздава живота по нов метод, качествено раз-

личен от метода на критическия реализъм, различен и от метода на довоенната наша пролетарска литература, но същевременно свързан по приемственост и с единия, и с другия. Когато Смирненски се оформяше като пролетарски поет, българската литература преживяваше криза, свързана с всеобщата криза на буржоазното общество след Първата световна война. Символизмът като школа беше в състояние на ликвидация. Отделни негови представители — ония, които бяха запазили известни връзки с народа — един след друг напускаха неговите позиции и преминаваха към революционни позиции и социална поезия. Критическият реализъм през време на войната беше почти заглъхнал, след нея продължи своето съществуване, но той бе намалил своя обсег и своята дълбочина. Неговите представители бяха по-малобройни в сравнение с времето преди войните и не бяха тъй последователни в своето критично отношение. При това в новата революционна обстановка, когато работническата класа посягаше да вземе властта, критическият реализъм не можеше да изобрази новите сили, борците за социализъм, излезли от революционния пролетариат. Тук бе нужен друг реализъм — социалистическият. И той се яви. Първият негов представител стана именно Христо Смирненски. Идейното влияние на Великата октомврийска социалистическа революция, въздействието, макар и косвено, на започналото да се изгражда социалистическо общество в Съветска Русия, революционния подем на масите у нас, водени от Българската комунистическа партия, влиянието на младата съветска литература, по-точно на Максим Горки — ето условията, които помогнаха на Смирненски да стане със своя голям талант, разбира се, основоположник на социалистическия реализъм в българската литература. Появата на сбирката „Да бъде ден!" има исторически смисъл: тя внесе не само нови теми, нови образи, нови чувства, нов художествен метод в българската литература.

Смирненски се оформя като революционен поет, като социалистически реалист и насочва своето творческо внимание не само към тежкото положение на народа, но и към неговите борби, към ролята му в историята. Герой на неговата поезия става работническата класа, влязла в решителен бой за нов свят на социална справедливост. Авторът на „Да бъде ден!" пръв в нашата поезия въплъти с висока художественост принципите на колективизма, изрази не книжно, не теоретично, а в поетични образи схващането за народа като творец на историята и съзнанието на поета като част, слята идейно, емоционално, нравствено с един велик колектив. И още: той внесе социалното, класовото разграничение — личността на поета се слива с милионите трудещи се, социално онеправдани хора.

С творчеството на Смирненски започва вторият етап от развоя на пролетарската литература у нас, когато тя се разширява и задълбочава тематически, постига висока художествена форма, става истинско голямо изкуство, като използува и доразвива творчески художествени похвати, средства на стила, езикови богатства, които е създала нашата литература в делото на най-големите творци. Смирненски усвоява редица от най-прогресивните идейно-творчески постижения на нашата дотогавашна литература и върху тях продължава да изгражда нова по форма и съдържание пролетарска литература. Нова и по метод. Романтиката на революционната борба у Ботев преминава издигната на нова идейна висота у него. Романтиката на национално-революционното движение у Вазов се изпълня изцяло със социалистическо съдържание у автора на „Да бъде ден!". Критичното отношение към буржоаз-

ния ред в нашата страна у Вазов, Алеко Константинов, Елин Пелин се възприема от Смирненски, като критиката се извършва от революционни идейни позиции и става строго последователна и принципна. Същото важи и за критиката на западноевропейския капитализъм, която сближава Смирненски с Вазов и Алеко Константинов. Като поет той израства свързан с прогресивното в нашата дотогавашна литература.

Разбира се, по най-близка, непосредна приемственост художественото дело на Смирненски е продължение на пролетарската литература, създадена от Георги Кирков и Димитър Полянов преди войната. Основните тенденции на тая литература преминават и в неговото творчество. Но те преминават в н о в о осветление. Преди всичко — защото неговото творчество е отражение на нов исторически период — то е отражение на революционния подем на работническата класа у нас и в целия свят след Първата световна война, отражение на периода, когато Великата октомврийска революция бе открила ерата на пролетарските революции, когато бе започнала борбата за осъществяване на социализма и когато в Русия тая борба бе завършила с успех. Затова и основният герой — работникът, борецът-революционер, в поезията на Смирненски не е мечтател, какъвто е в пролетарската литература преди войните, а непосреден участник в пролетарската революция, завладян от нейния патос. Това е ентусиазираният, въстанал с оръжие в ръка борец против капитализма — за осъществяването на социализма. Но не само ново осветление и ново съдържание на известни теми и образи — Смирненски внесе в нашата литература и съвсем нови теми, нови образи, нови чувства.

Оформеният пролетарски поет насочва изцяло своя стих против капиталистическия строй и всичко старо, свързано с тоя строй. Неговото чувство се движи от присмеха и сарказъма, през гнева против представителите на буржоазното общество, до дълбокото съчувствие към всички отрудени и възторга от борците за нов строй. Това създава широкия диапазон на неговата поезия.

Сам излязъл от народа, познал мизерията от личен опит, израсъл сред хората на труда, Смирненски чувствува твърде рано несправедливостта и противоречията, които изпълват буржоазното общество. Затова и с всеки свой стих той вдъхновява трудещите се за борба против него. И тук е силата му като поет, тук е неговото обществено значение — той е преди всичко певец на бедните работни хора, вдъхновител на революционния пролетариат, поет на борбата, възторжен лирик на революцията.

В редица стихотворения, които могат да бъдат обединени под общото заглавие „Децата на града", той дава образи от големия капиталистически град.[1] Тук са ония, в които се оглеждат несправедливостите на буржоазния обществен строй и които въплъщават социалните противоречия в него: спекулантът, който прекарва нощите си в пиянство и се прибира със „замъглени очи", в които звучи банкерската му душа „с единствената своя струна от злато" — прибира се да спи сутрин, когато хилядите труженици отиват на работа („Вълкът"); слепецът, който е изгубил своите очи в пожара на рудника („Слепият"); уличната жена, жертва на мизерията; малката цветарка, оскърбявана от нечистите погледи на празните охолници, и др. Тук са бедните, чиито неутолени жажди и изнурени лица са живо свидетелство

[1] Сам Смирненски е сложил в цикъла „Децата на града" (Червен смях, 1921, бр. 48) стихотворенията: „Работникът", „Вълкът", „Старият музикант", „Братчетата на Гаврош" и „Уличната жена". „Слепият", „Цветарка" и др. са печатани по-късно.

за жестокостта на една несправедлива социална наредба. За тях Смирненски пише с дълбоко чувство на обич. От биографията му е известно с каква привързаност и топла любов се е отнасял той към бедните деца от народа. С мъка, с пламенно негодуване подчертава той безнравствеността на едно общество, което допуска да има гладни и голи деца, чиито кошнежи остават винаги празни. В четири от седемте стихотворения на цикъла „Зимни вечери" се говори за мъката на деца. В прозаичната импресия „Босоногите деца" той разказва за малките селянчета, които, впрегнати в колички, карат дърва. И когато вижда профучаващия покрай тях автомобил с детето на богатия, авторът отсича: „Два свята, единият е излишен!" Тия два свята чувствуваме и в „Братчетата на Гаврош" — чувствуваме неотразимо обидата, която нанася на малките същества капиталистическият град, чиито богатства са само за едно привилегировано малцинство, към което той е особено щедър. Поетът умее да използува бляскавата обстановка в богатия град с електрическите глобуси — и чрез нея, като ѝ противопоставя бедния вид на децата — да ни внуши социалната несправедливост, противоречията в обществото. И особеният енергичен ритъм, отсичан от дактилни рими, изразява ясно присъдата на автора: капиталистическият град е отречен от него, както е отречен вече и от историческото развитие, заедно с обществото, което го е създало.

Но между „Децата на града" е и работникът, който твори всичко. Той тръгва сутрин на работа „редом с бледоликите тълпи", но няма някогашния вид на примирен роб. По улиците той върви гордо като нов Прометей с тежки стъпки, под които изтръпват гузните съвести на експлоататорите. Той е борец срещу несправедливия буржоазен свят, той е въплъщение на „буреносна закана" против тоя свят. Той е смел и дързък — целият му образ затвърдява вярата, че той ще победи, че той наистина ще извоюва „новия живот" („Работникът"). В противовес на символистическата поезия, център на която беше личността на интелигента с неговите упадъчни настроения, Смирненски обърна поглед към човека от народа, към работника с неговите трудови мъки, с неговата жажда за свобода, с неговата борческа воля, стимулирана от най-високите идеали на епохата. Образът на работника, разбира се, срещаме и у Полянов, но тук, в стихотворенията на Смирненски, той има ново, живо, конкретно историческо съдържание, подел е борба за осъществяването на социализма.

Нещо от революционната дързост на работническата класа има въплътено и в малкото каменарче, което пробива път през канарите. Изпълнено с вяра в своите сили и в резултата на своя труд, то работи вдъхновено. Рисува се прекрасна трудова картина:

> Верен удар удара спокойно голи,
> екнат сънните гори;
> а скалата пука, цепи се и рони
> в кехлибарени искри.
>
> — Хей, другарю, ти какво решил си с чука,
> с тоя трясък и искри?
> — Аз ли? Път ще се прокара, друже, тука,
> нов път в тези канари!

Разбира се, стихотворението има преносен смисъл: революционната работническа класа прокарва „нов път" през канарите на историята.

Към капиталистическия град, към мизерията, която потиска в него работническата класа, Смирненски се връща често в своето творчество. И в стихове, и в проза той рисува картини от бедственото положение на хората от народа, на жителите от крайните квартали. Такива картини — особено пластични и трогващи — намираме в цикъла „Зимни вечери", една от последните работи на поета. Това са няколко стихотворения, чието съдържание има една и съща идейно-емоционална същност. Макар и различни, картините имат един смисъл: колко тежък, изпълнен със скърби, глад, немотия, е животът на тия хора, жертви на една несправедлива социална система. Една след друга се менят картините на бедняшката улица и отвред гледат „и вечната бедност, и грижа". Ето картината на семейство, в което бащата напразно е търсил работа, от мъка се е напил, върнал се е без хляб у дома и ругае всички и всичко. Ето слепият старик, вероятно просяк, се връща, воден от дете. Ето друга къща, в която е влязла смъртта. Ето две деца, които треперят измъчени на студената зимна улица... Сред тия картини — чрез които се изобличава капиталистическият град и се разкрива социалната несправедливост — звучи бодро звънът на чуковете от ковачницата, дето „черни ковачи куват": звънът на труда внася ведър глас в тежката атмосфера на бедняшката улица.

С тънка наблюдателност, с дълбоко поетично чувство, с убедителен реализъм е отразена една действителност, която поражда протест в душата на читателя. Тук са отбелязани такива детайли в описанията, които говорят и за вярно психологично проникване, и за художествен такт у поета. Той умее с малко външни знаци и движения да разкрие вътрешните преживявания на своите герои, с малко черти да загатне цяла драма, която има социален смисъл. Най-силна в това отношение е сцената със завърналия се пиян баща. А за богатото съдържание на художествените детайли свидетелствува особено убедително последната строфа от цикъла. Стоят до фенера две деца, снели от гърба си чувалчета и трепереци от студ; в някаква смътна „почуда", с очите си, в които „дреме скръб", те ловят прелитащите снежинки. И авторът завършва картината:

> А бликат снежинки сребристи,
> прелитат, блестят кат кристал,
> поронват се бели и чисти
> и в локвите стават на кал.

Не е ли подтекстът тука, че хубавите желания, чистите копнежи на тия деца се превръщат от жестокия живот в кал?... Художникът Смирненски в тоя цикъл се е показал с най-хубавите си черти. Художествените средства — конкретни, нови, свежи — са показани от самата действителност. Те са строго реалистични. Дори ритъмът е в явно съответствие с вътрешното емоционално съдържание на отделните стихотворения. Например амфибрахият във второто стихотворение („Вървя край смълчаните хижи"), което е наситено с тежко драматично чувство, преминава в бодър дактил в третото („Сякаш плачът й дочули са"), дето ковачите работят смело и не трепват пред тежестите на живота; на „разкъсващия" плач, който се прецежда през стъклата, в петото стихотворение отговаря анапестът. И навсякъде се чувствува дълбоката симпатия на автора към тия жертви на буржоазния ред. А на едно място това чувство избликва направо в лирично обръщение:

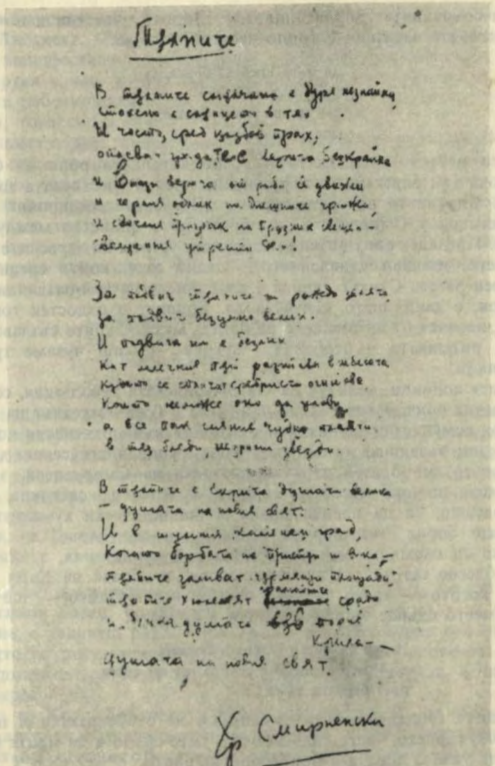
Братя мои, бедни мои братя —
пленници на орис, вечно зла —
ледно тегне и души мъглата —
на живота сивата мъгла. . .

Изобщо никой в нашата литература не е дал така осезателно и реалистично картината на капиталистическия град — с неговата противоречива атмосфера. И всичко е озарено и стоплено от лъчите на едно голямо сърце, чиято обич към хората е съединена с борчески патос и с омраза към всяко потисничество. Хуманизмът на Смирненски е революционен, социалистически. В града са и работническите маси, които израстват в свободни борци.

В поезията на Смирненски се откроява грамадният, многоликият образ на масата. Чувствува се нейната тежка стъпка, нейният страшен грохот. Той я рисува като бунтовна лавина, която събаря всичко пред себе си, непреодолима бунтовна сила от величествени легиони, устремени със стихийна неудържимост към ясно съзнатата цел — да изградят нов свят. Макар и да си служи с остарялата дума „тълпи", поетът влага в нея ново съдържание — това е революционната работническа класа, която се бори за социализъм. („В тълпите е скрита душата велика — душата на новия свят.") Тя носи в съзнанието си вече новото общество. Многохилядна, но единна в своите чувства, в своите идеали, тя изменя лицето на земята, затрива границите между народите и запалва душите на всички със своя боен вик: „Ще победим!" В Русия тя вече е нанесла победата над стария свят.

И тук изпъква темата, която заема особено значително място в поезията на Смирненски. Вдъхновен от своя идеал за социализъм, той го вижда осъществен от Великата октомврийска революция, възпята от него с изключителна сила („Северно сияние", „Три години", „Москва", „Северният Спартак", „Червените ескадрони", „Руският Прометей" и др.). За нея той — възторженият певец на революцията — търси най-силни, огнени слова и грандиозни образи, за да изрази своите чувства, чувствата на нашия народ и на цялото напредничаво човечество. Москва, столицата на Съветския съюз, привлича възторга на народите от цял свят. Поетът я нарича „звезда на нови времена" и „бронзова тръба", за да подчертае нейното световно значение и да внуши мисълта, че тя сочи път на всички народи. Руската революция разпръсква своето „сияние велико" навред. И авторът рисува широка картина на онова време — картина на огромното влияние, което упражни Великата октомврийска социалистическа революция:

Москва пламти, Берлин буботи,
Париж облян е в странен блясък,
под Лондон глух подземен трясък
отронва тежките си ноти,
от Нюйорк чак до Атлантика
надлъж над земната снага
простря рубинена дъга;
вълни от пламъци тя блика
и водопади от искри се сипят
над Индия и над Египет. . .
Гори, гори земята —
навред аз хвърлих огъня на свободата.



*Ръкопис от стихотворението „Тълпите"*

Смирненски, който в своите хумористични стихове и фейлетони показва, че познава отлично цялото международно положение, тук постига вярно обобщение, типична за оновз време картина. И ако се взрем по-внимателно в казаното за Берлин, Лондон, Париж и пр., ще видим как точно диференцира той въздействието.

За поета Октомврийската революция е извор на неизчерпаемо вдъхновение. Той се отнася с чувство на любов и дълбоко преклонение към великия руски народ, който пръв в историята на човечеството създаде новия свят на

свободата и социалната справедливост. Широко известни и повтаряни от всички са неговите наситени с топло чувство стихове:

Да бъде крепка, братя,
десницата ви свята!
Вий първи в тъмнината
запалихте звезда.

В много поезия е изтъкната и освободителната роля на Съветската армия — роля тъй бляскаво манифестирана през Отечествената война срещу хитлеризма. Картината на сраженията в „Червените ескадрони“ е един от многото примери у Смирненски за образцовото единство между форма и съдържание. Предаден е внушително победният устрем на червените ескадрони към бъдещето, извикал удивлението у целия свят, който следи очарован техния вихрен летеж. Стихът увлича с изобилието на най-различни впечатления и образи, с движението, с чувството. Бодрият и радостен тон заразява неотразимо, засилен от внушението на богата музика, която създават вътрешните рими, ритмиката и особеният звукопис. Сякаш чуваме тропота на самите конници.

Червените конници, воините на Октомврийската революция, се борят да въдворят „вечна обич, вечна правда над света“. Това е идеалът на всички революционери-комунисти, проникнати от любов към потиснатия човек, ръководени от един възвишен хуманизъм. Това е социалистическият хуманизъм, намерил подчертан образен израз в поезията на Смирненски, в която се отрежда такова широко място на сърцето — извор на светлина, на всичко топло и човешко. За да посочи новия социалистически хуманизъм на революционните борци, той нарича Москва „огнено сърце“ и „остров от сърца“. Нека си спомним още как рисува той пролетария, в чиито „груби ръце“ „ще блесне светлината на нежно сърце“, и образа на Карл Либкнехт, сърцето на когото — както сърцето на Горкиевия Данко — ще служи на младежта вместо слънце — за да я води в борбата:

И ако слънцето угасне в боевете —
то моето сърце кат слънце ще им свети
през бурната тъма...

Защото нашият социалистически хуманизъм не е абстрактен и пасивен — той е активен; сърцето, което силно обича, умее силно и да мрази (по израза на Ботев), да увлича хората в борба против злото.

Любими герои на Смирненски са предните борци, водачите на масата, презрели опасности и смърт и дали живота си за светлото бъдеще на света. Той ги дири, той ги открива навред — в историята и съвременността — от въстанието на римските гладиатори през Парижката комуна до Октомврийската революция: именити и безименни — от Спартак до Делеклюз, от Делеклюз до Христо Ботев, Карл Либкнехт, Роза Люксембург и човека от народа Йохан. За него не е толкова важно де ще намери своите образи, в каква обстановка ще развие своите теми. Той е интернационалист. Неговите теми са международни. Освобождението на неговия народ е свързано с борбата за освобождението на всички народи от икономическо робство. Оттук общите закони, общите идеали, общият смисъл и характер на самата борба. На тая почва изникват международните теми и образи у Смирненски. В тия образи са въплътени революционните идеали, изразени са чувствата и копнежите

на самия български народ. Когато рисува борбите на германския пролетариат, воден от Либкнехт, Смирненски безспорно използува впечатленията си от огромните манифестации, демонстрации, митинги, устройвани от комунистическата партия у нас. В стиховете му в същност е отразена и борбата на българската работническа класа. Сам той е казвал: „Йохан — това съм аз, това си ти, това сме всички."

Героичният подвиг, борбата стои в центъра на неговата поезия. В борбата той вижда пълното разкриване на човешките сили, най-хубавата проява на човешкия дух, създаден не да търпи, а да руши окови. Героичният подвиг, извършен за освобождението на човека от робство, извиква удивлението на автора. Когато се бие за свободата, когато дава живота си за щастието на своите братя, човекът според него придобива висша красота, неговият образ се озарява от светлина. Такъв е старият комунар Делеклюз, който отива на барикадата, вдъхновен и дързък:

Среброкос, величав, цял обгърнат в лъчи,
той изправя челото си гневно,
той се взира напред и настръхнал мълчи,
като някоя статуя древна.

Не само външният му образ е изписан — тук са изразени с вещото перо на художника-психолог и чувствата на бореца, и неговият гняв против реакцията, и презрението му към нея, и гордостта му, и вярата му в бъдещата победа. Образът на загиващия комунар е обгърнат от поетична атмосфера, чрез която авторът го доизгражда и подчертава, че неговото дело е дело на целия народ:

И Париж го прегръща чрез всеки гърмеж,
и целува го с привет прощален.

Но особено неудържимо избликва възторгът на поета, когато стане дума за съвременния борец, бореца за социализъм. Той го възпява с пламенно вдъхновение, с увличащ патос. При неговото изображение той изтъква ония черти, които го рисуват като водач на въстанали революционни маси, като техен представител, готов да жертвува живота си за идеала, в чиято победа дълбоко вярва.

Такива са Карл Либкнехт и Роза Люксембург. За да възслави техния героизъм, авторът е намерил величави образи, думи, пълни с нов смисъл и силно чувство, сравнения с богато съдържание. Основната идея, която прониква произведенията, написани за тях, и се въплъщава в образите, е непобедимостта на великото дело на революционните маси, безсмъртието на водача, т. е. на идеята, за която той загива. Големите борци се превръщат в символи, в знамена, които водят народите. Те живеят чрез своя подвиг. Вдъхновяващата сила на техните образи е толкова голяма, че при спомена за смъртта на изключителната боркиня Роза Люксембург поетът се чувствува задължен да започне стихотворението си за нея с тържествено обещание:

Не ще отпуснем мускули железни,
не ще сведеме пак чело...

Поетичният усет му подсказва, че описанието е безсилно — тук е нужно да се внуши нейният подвиг, величието на нейната личност, като се сравни с нещо огромно. И той постига това така сполучливо с хиперболични образи:

Пред погледа вулканен стълб се вдига—
вулкан от подвиг и копнеж,
и виждаш: цялата земя не стига
едно сърце да погребеш.

Очевидно — сърцето на прочутата революционерка остава безсмъртно, за да вдъхновява към нови подвизи борците за социализъм. Така както и сърцето на Карл Либкнехт — „на робите най-верний вожд и син". За да внуши това, авторът започва всяка от трите части на възторжената ода за великия борец със стиха: „Берлин го помни и навеки ще го помни." И навсякъде Либкнехт е сравнен с образи на светлина. Неговият зов се носи като блясъка на „звезда червена", неговата душа трепва и угасва като „слънчева усмивка ясна". За стила на Смирненски — когато се касае за нещо героично и изобщо хубаво — са характерни сравненията със светлина.

Такъв борец е и Йохан — неизвестният герой от народа. В малката поема с неговото име авторът показва дарба на дълбоко и вярно психологическо проникване. Моментът, когато Йохан се прощава с жена си, когато излиза из вратата, както и моментът в края, когато тя избухва в плач „при всеки глух гърмеж", свидетелствуват за способността на художник, който разбира трепета на човешкото сърце и умее да свърже външните жестове и явления с вътрешните преживявания. Или по-точно: чрез външните жестове да изрази вътрешните вълнения на героите.

Още в началото ние чувствуваме революционната атмосфера, която владее в Берлин: в града има въстание. Йохан трябва да иде в боя. Той открехва полека вратата, за да огледа улицата — не дебне ли враг. Улицата е пуста, той бързо („в миг") прекрачва прага на бедната си хижа. Така читателят е въведен убедително, естествено в неспокойната атмосфера. Жестовете са видени вярно, словесните средства са намерени точно. Жената на Йохан плаче, протяга ръце, в които държи детето си, сякаш иска да му обърне внимание, че трябва да мисли за детето си. . . Тя не го спира, но тя се бои за своя съпруг: пребледнелите й устни, замечтаният поглед, нашепването на името му — всичко това издава нейното неспокойство. Във втория момент Йохан е на барикадата, неизвестен никому. Другарите му са избити. Всички те са се сражавали докрай: още димят пушките в отпадналите десници. Умиращият старец дори крещи срещу враговете, които са пияни и ядосани от упоритостта и гордостта на революционерите. Йохан е сам, но не е отчаян: той е дори ентусиазиран от вярата си в крайната победа на народа, от съзнанието, че „всяка капка кръв" на убитите революционери „ще бликне нови хиляди борци" и че за стария свят вече „бий дванайсетият кобен час". В последния момент авторът се връща отново към настроението на жената, която избухва в горчив плач при всеки глух гърмеж. . .

Героизмът на Йохан, съзнанието му на революционер, вярата му в победата и в безсмъртието на идеала, пролетарската му гордост — това са типични черти на борца-комунист. Тук е показано поетичното майсторство на автора: с малко средства да създаде човешки образи и да ни внуши техните вълнения.

Думите, с които Йохан се обръща към контрареволюционерите, за да им каже, че вместо него — когато загине — ще дойдат нови хиляди борци, поразително напомнят думите, които отправя от бесилото към турците Караджата в едноименното стихотворение на Вазов в „Епопея на забравените". Караджата се провиква:

Беснейте, тирани, но жив е народа.
Юнаците с нази не ще се скратят,
нашата смърт ще вдигне другите да мрът:
за едного триста, за двама хилядо.

Така — революционно — решава проблема за смъртта на бореца Вазов и на други места в своята поезия. Това — между другото — говори убедително за приемствената връзка на Смирненски с демократичните и революционни традиции в нашата поезия и специално с Вазовите най-хубави традиции. За тая връзка свидетелствува и друг един пример. Идеята на стиховете в „Карл Либкнехт":

И ако слънцето угасне в боевете —
то моето сърце кат слънце ще им свети. . .

е близка до идеята на една строфа от Вазовото стихотворение „Не се гаси туй, що не гасне":

И ако слънцето изчезне
от тия небеса приветни,
то някой в ада ще да влезне
главня да вземе, да ни светне!

Подвигът на отделната личност — както е схванат в „Йохан", „Карл Либкнехт" и др. — се слива с подвига на масата, намира основание в стремежите на масата, от която личността е неделима част. В това е и безсмъртието на идеята. Личността е изразител на копнежите на множеството, което собствено придава значение и смисъл на нейните думи и дела. Сам поетът, певец на борческата революционна маса, се чувствува едно с нея, част от нейната велика същност. Нейните чувства и идеали са и негови. Най-личното, интимното в душата му е свързано с общото, с колективното. Той е убеден, че ще дочака деня на революцията, когато народът, представляващ дотогава „стенещи тълпи", ще се изправи горд, непознат и велик в своята смелост и ще победи. Авторът мечтае за тоя ден и говори с високо въодушевление за него като за празник, когато и той ще бъде сред другите, ще се бие и ще загине за освобождението на „бедните си братя":

И, мълчалив и блед сред бедните си братя,
ще понеса аз черния си кръст,
и нека на гърди ми кървав пръст
да отбележи сетний ден в борбата
и Каин да разбий с картечен гръм
челото ми и земния ми сън.

(*„През бурята"*)

Това е едно от най-съкровените места в неговата поезия: готовността на поета да се жертвува за делото на работническата класа, съзнанието, че трябва да даде и любовта си, и живота си за другите. Това го прави истински наследник на Ботев, чиято мечта също така беше: „В редовете на борбата да си найда и аз гробът." Стихотворението „През бурята" е най-силният израз на синтеза, на хармонията между интимното и общественото чувство у автора — израз на самата същност на неговата душа, формулировка на жизненото му поведение като човек и поет. Собствено за лиричния герой в това стихотворение

не съществува никаква проблема за разрешаване: любимата е с него в борбата — той само й завещава — след като загине, тя да отмине напред „възторжена и смела към слънцето на пролетните дни", т. е. да продължи борбата и да навлезе в новия живот.

„През бурята" е пример и за важна черта на художника Смирненски, черта, която характеризира неговото поетично виждане. За него не е достатъчно да изрази чувството, да развие идеята, да очертае централната картина — всичко това той се стреми да постави в една по-широка поетична атмосфера и да го засили чрез нея. В стихотворението основната мисъл в същност е развита до средата на последната строфа: готовността за смърт в революцията е изразена и заветът към любимата — да отмине след победата в новия свят — е предаден. Но това не стига за поета — той продължава, за да завърши стихотворението с прекрасен поетичен образ, който говори за смъртта на лиричния герой, но я внушава не като гибел, а като победен празник:

Аз ще целуна твойта светла дреха
и утрото на празника ни пръв
с корални капчици димяща кръв.

Така се доизгражда с поетични средства образът на лиричния герой — революционер, готов да даде живота си за освобождението на „своите братя" и уверен в победата. Тоя похват се среща на много места у Смирненски: с отделните художествени средства (сравнения, метафори и пр.), с образите на поетичния стил се създава образ в широк смисъл на думата — картина от живота или човешки характер. Такива образи на лица имаме в стихотворенията „Карл Либкнехт", „Смъртта на Делеклюз", поемата „Йохан" и др. А ето черти от картината на улицата, които — покрай главната мисъл, че тя заговорва, когато се разиграе социалната буря по нея — внасят в нейния многолик образ и намеци за тежкия живот на трудещите се:

Това е улицата — . . . . . .
. . . . . .
която с гръм чете поемата си чудна,
де всеки стих е кървава бразда,
написана с длетото на труда
по черний мрамор на неволите човешки.

Всичко това илюстрира богатото въображение, образотворческата сила на поета, у когото всичко се превръща в образ, всяка мисъл добива конкретно, живо, предметно изображение. Цялата поезия на Смирненски е изградена върху конкретно-исторически материал. Отразени са събития, явления, факти, отношения, характерни за неговото време. Като буден страж, той е вечно на пост, готов да насърчи борещите се за правда, да възпее революционния подвиг или да хвърли стрели по враговете на човешкия прогрес.

Себеотрицанието, готовността на лиричния герой да даде живота си за революционното дело на народа е основен мотив в творчеството на Смирненски. Това е жизнената линия на поведение не само на неговите герои, най-светлите синове на народа — тя е основна черта в образа и на самия поет, който се слива с лирическия герой.

С това съзнание и със съзнанието за велика обществена мисия, която трябва да се извърши, живее борческата младеж, чийто образ с дълбоко

проникновение нахвърля Смирненски в стихотворението „Пролетно писмо". Вдъхновявана от примера на руските болшевики („братята орли"), борческа, ентусиазирана и мъдра, поела сериозна задача — я видя той още в своето време. Той я видя такава, каквато тя се прояви с най-хубавите черти от Септемврийското въстание — 1923 г. до наши дни.

Речем ли да сумираме основните, най-характерните черти на лирическия герой у Смирненски — комуниста, — бихме изтъкнали: борческа воля, насочена към събаряне на несправедливия стар социален строй, жажда за свобода и социалистически идеал, готовност за жертва, себеотрицание в името на пролетарското дело. Изобщо — това е вдъхновеният борец против капитализма — за социализъм. Това е водач и борец, слял душата си с множеството.

Поет на масата, на революционния подвиг, проникнат с топло съчувствие към онеправданите и с дълбока омраза към всички крепители на потисничеството, Смирненски пресъздава с особена любов моментите, когато народните маси се дигат да извоюват своята свобода — моментите на въстание, социалната революция. „Пристъпа величествен на роба" под разни форми, при различна обстановка — в стария Рим, съвременния Берлин или Париж — е най-честият и обикнат момент в неговата поезия. Някъде авторът си служи със символични образи и картини, както е в „Бунта на Везувий". Дори когато нахвърля картината на известна конкретна работа, той може да я изведе до обща картина с преносно значение на социална революция. Такъв пример имаме във „Въглекопач". Работата в каменовъглените мини, асоциацията с пламъците, които се раждат от въглищата, отвеждат поета към разтърсването на човешките души и към пламъците — физически и духовни, — в които изгаря старото и се ражда новото:

Когато червени вълни,
понесени в пристъпи буйни,
ще бликнат от всички страни,
когато сред блясъци нови
земята ще ври, ще гори
в огньове, огньове, огньове
и дъжд от искри!

В същност това стихотворение е зов за отиване сред масите, неговият подтекст — това е комунистическата агитация, която разкъртва и възпламенява човешките души. Буйното чувство, енергичният ритъм с тон на категорична повелителност, повторенията, изобилието на действени глаголи — всичко това прави „Въглекопач" извънредно оригинално стихотворение и една от най-хубавите, най-действените работи на Смирненски.

То е и най-показният пример за обикнатите художествени средства в неговата поезия. Това са преди всичко повторенията, градацията и хиперболата — фигури, свързани с революционния патос на поезията му. Това са обикнатите средства и на неговия учител Иван Вазов — особено в „Епопея на забравените", — само че изпълнени с друго съдържание. Вазов отразява патоса на национално-революционната освободителна борба, Смирненски — патоса на борбата за социализъм.

Изворът на патоса в поезията на Смирненски е в събитията и в лицата, които възпява, но той е свързан и с отношението на автора към тях, както и с неговия собствен темперамент. Авторът на „Да бъде ден!" отразява

една действителност неспокойна, раздвижена, бурна. Той е опиянен от величието на своето време — време, в което социалната революция е победила в Русия, в други страни е започнала, а у нас комунистическото движение е обхванало широки маси. Той говори под влиянието на силни емоции, завладян е от възторжена любов или от гневно негодуване. Силните чувства на автора и преживяванията на неговите герои могат да намерят израз само в смели хиперболи, в гигантски образи, в необикновени черти. Революционната романтика в живота, изпълнила и поезията на Смирненски, повишава тона на стиха. Буря, гръм, мълния, огън, вулкан, гигантска гръд, исполин са твърде характерни образи за автора на „Да бъде ден!“. Огнелик, огнедишащ, мълниекрил, вихрен и др. са обикнати епитети. Всичко, що е близко до бурята и що е сродно на огъня, е отличително за образната система на Смирненски. Москва е „вулкан от пламнали души“, съвременният работник е „роден в урагани, целунат от мълния“. Съвърният Спартак, т. е. руският народ, върви обгърнат с пламъци и гръм и изрича огнена закана:

И с вихрите на тия снежни степи
ще ви разпръсна, властен и сърдит,
ще ви разпръсна, немощни и слепи,
защото мечът ми е мълнии свирепи,
Защото слънцето е моя щит!

Големите социални борби за поета са буря. Така ги схващаше и Ботев: „Там буря кърши клонове.“ Нека си спомним още: „Пламти под моите нозе земята“, или: „С буря, мълния и грохот възвестете гордий поход.“

Всички тия образи говорят за рядка творческа изобретателност не само по отношение на новотà и свежест, но и в мисълта. Тук героичната романтика в съдържанието се отразява и в стила, който става романтично приповдигнат.

Действителността Смирненски възприема като процес, откъм нейната динамична страна. Той вижда в нея развитието, промяната, загиването на старото и раждането на новото в пламък и болка. Той е чужд на всякакво съзерцание. Движението, делото у него е на първо място. Поетът възпява, вдъхновява, възмущава се, зове, увлича. Чувството, което блика от всеки стих, покрива, изкупва, обновява ония места, в които се срещат стари, употребявани, поизвехтели вече образи или повтаряни често от самия автор. Непосредният и искрен тон на тая пламенна и възторжена поезия, проникната от ободряващ оптимизъм, заразява, трогва, подчинява. Някакво повеление, някаква непреклонна воля се чувствува в нея, изразена в повторенията и градацията от действени глаголи:

Да спрат фабричните комини
и всеки черен труд да спре!

Или:

Ах, летете, ескадрони!

Или:

Надолу, надолу, надолу,
надолу слезни!

. . . . . .

Слезни там и с удари верни
разбивай, разлюшквай, руши,
разкъртвай, тез пластове черни,
тез робски души!

И мн. др. Това е поезия на борческата воля, на революционната повеля, на героичния подвиг и на голямото творческо дело.

*

Богато надарен, Смирненски създаде произведения от различни жанрове — стихове и проза, лирични и хумористично-сатирични стихотворения, разкази и фейлетони. За изключителната отзивчивост на поета към обществените факти и събития са документ не само наситените с толкова поезия и възторг стихове, посветени на революцията и на нейните герои, но и цялата негова хумористична поезия и цялата му художествена проза.

Той беше роден хуморист, хуморист по призвание и талант, така както беше по призвание, по талант и поет на нежните чувства и революционния патос. В хумористичната поезия той се развя извънредно бързо. Много скоро постигна той и висохудожественото изображение, и съвършенството на стиха. В същност, както видяхме, той започва с хумор. Преди да се наложи като Смирненски — революционен лирик, — той стана широко известен като Ведбал — един от най-добрите хумористи. Той е смел, духовит, изобретателен, неизчерпаем в откриване на смешното, порочното, антисоциалното — особено в неговото изобличение. За него е характерно това, което виждаме у големите майстори на тоя жанр: широкото поле, в което намира обекти за хумористично изображение. В рамките на неговия присмех и сатирична обрисовка влизат политически и държавни дейци, обществени институти, социални и нравствени пороци, еснафщината и редица човешки слабости, повечето от които са явно свързани с класовия характер на обществото. Той умее да се пошегува невинно с обикновената човешка слабост, но в същото време той е злъчно безпощаден и остър към социалните и обществени пороци на представителите на господствуващата експлоататорска класа и на буржоазната държава. Да си спомним „Приказка за честта". С почести редки се посреща и изпраща лъжецът, крадецът, спекулантът, безчестникът — той е винаги с „чест", защото е натрупал богатства с безчестие, а в буржоазното общество: „Без чест ли си — прави ти чест!". Човекът от буржоазната класа в същност е лишен от чест и вътрешно достойнство — тия добродетели у него са заменени с интереса и материалната полза. Смирненски изобличава моралното разложение на буржоазното общество. С язвителна ирония осмива спекулантите и показва истинския лик на реакционерите.

Да си спомним и знаменитите безпощадни епитафии за политически дейци с антинародна дейност, като Венизелос, Лойд Джордж, които той осмива още в ранния период на своето творчество. После, схванал социалните противоречия на буржоазното общество, видял ясно основните недъзи на буржоазната държава и на нейните политически дейци, той става особено изобретателен в изнамиране на средства и похвати за тяхното разкриване Ето някои от епитафите, които пише за буржоазните управници:

*Андрей Ляпчев*

Над малката могила кръст да не издигат!
Излишен е и глупав всеки кръст над нея!
Безименните черни кръстове му стигат
на пленнишките лагери покрай Егея.

Той умее да използува най-значителното събитие, което показва антинародната политика на буржоазния министър: Ляпчев предаде в заложничество на съглашенците хиляди български войници, които измираха масово по брегочете на Егейско море. По тоя начин сатирата става морално възмездие за народното страдание. Тя се използува и за изобличение на ония, които ограбваха народа и основаваха банки — явление, характерно за момента непосредствено след Първата световна война. И Смиренски взема за прицел на своя сарказъм най-големия от банкерите по онова време — Тончев, като го нарича Златен Тончев:

Пътниче, пътниче, ти не мисли,
че само тези са мойте останки.
Влез във града ти и там изчисли
мойте останки, наречени банки.

Дори езикът на финансиста е запазен: изчисли, казва Тончев. Особено унищожително е отношението на поета към предателя на работническото движение, полицейския министър Кръстю Пастухов, който упражняваше терор над комунистическата партия и избиваше работниците. За него Смирненски написа епитафията:

Сакън! Недей над гроба му плюва!
Заплювките са тук играчки —
той приживе покрит бе с храчки,
но пак не се свенеше от това!

Епитафията е изградена само от два вида словесен материал: думи, които изразяват презрение — презрението на народа, и други, които говорят за престъпно коравата съвест на лъжесоциалиста.

Представителите на властта, притеснителите на работните маси се осмиват най-много. Смирненски изобличава често паразитния и нечист живот на синодалните и други лица на черквата. Упорита борба води той — чрез хумора — против цензурата и изобщо против ограниченията на печата, както и против буржоазните журналисти. Особено саркастично иронизира глупавите надежди (или измислици) на българските буржоазни политици и вестникари за успехи на руската контрареволюция. По тоя начин и тук той защищава Октомврийската революция и прави смешни и жалки нейните врагове („Кронщадт", „Камък падна от небето").

Той следи с буден интерес всички културни, обществени и политически събития у нас и в чужбина и на всички се отзовава със „злободневки". Тук той продължава линията на Ботев и Алеко Константинов. Той прониква вярно в международната политика, като изобличава лъжливите приказки за мир, войнствените намерения и грабителски замисли на империалистическите държавници, особено на англо-американските, като „фалшивия миротворец" и вечен „сарафин" Уйлсон, кървавия „артист" Лойд Джордж и др. („Вашингтонска конференция", „Мосулски петрол в Лозана", „Артист Лойд Джордж и др.). С борбата, която водеше — чрез художествено слово — против подпалвачите на война, Смирненски може да служи като прекрасен пример и учител на днешните наши поети.

Неговият стихотворен хумор се отличава с рядка духовитост, с тънка и остра ирония, с ударност на фразата. Авторът е много разнообразен в ритъма и изобретателен в римата.

През всичкото време на своята литературна дейност Смирненски пише едновременно и стихове, и проза. Но в развоя на нашата прогресивна литература той се наложи като лирик. В прозата си той се прояви най-вече като прекрасен фейлетонист. Видяхме остроумието му в тоя жанр във фейлетона „Писма от оня свят". Някои опити за разказ, като „Очи", „Слънцето", „Филантроп", „Приятелите" и др., показват, че само ранната смърт попречи на автора да развие своята дарба и като белетрист. В тия си прозаични произведения Смирненски е същият борец против буржоазния строй и неговите крепители, какъвто е и в революционната си лирика. Той разказва за разочарованието на младите хора от буржоазните идеали, изразява протеста им против войната и копнежа по нов свят („Очи", „Слънцето"). В разказите и фейлетоните си той е най-конкретно свързан с нашия живот.

Особено майсторство проявява той в изграждането на хумористични образи. Той има усет за комичното в живота на хората. Той вижда безпогрешно носителите на лични и социални слабости и пороци. Изобразявайки човека, Смирненски умее да отбележи съществено — да проникне в мислите, да предаде речта, да долови характерните жестове и физически черти така, с такива ярки детайли, че неговият физически и духовен образ да изпъкне релефно пред нас. Нему е ясна социалната природа на героя, — тя е изразена винаги в конкретни индивидуализирани прояви. Хумористичният образ у Смирненски е пластичен. С хаплив сарказъм или убийствена ирония авторът изобличава лицемерната природа на народняка, ограбвач на народни средства, лъжлив филантроп и „християнин" („Филантроп"). Разкрива със злъчен присмех психологията на нахалника и простака, наследник на знаменития бай Ганю в духовития разказ „Гюро Михайлов пътува". Интересни похвати на хумористична обрисовка показва авторът, когато описва хора от народа, какъвто е бай Вучко в разказа „Фуражката".

Изобщо белетристичните работи на Смирненски са проникнати с поезия и вълнуващо чувство, много моменти в тях блестят с остроумие. Голяма част представят лирична проза. Такава е „Приказка за стълбата". В приказен стил, със средства, които имат преносен смисъл, авторът проследява гибелния път, по който искреният, но откъсващ се от народа борец за социална правда престава да бъде борец и се превръща в ренегат. Стълбата, по която момъкът възлиза — това е издигането до високите места в буржоазното общество. Издигане, което не минава даром. Колкото повече се изкачва „нагоре", толкова повече той се променя. Господстващата класа има много средства — изкуство, наука, философия, — които обработват сетивата на човека, и той започва да чува, да вижда, да мисли, да чувствува по „нов" начин. Идейно-емоционалните позиции, от които възприема света, са вече такива, че той остава от всичко доволен — всичко му изглежда прекрасно, хората щастливи. Изчезва всяка мисъл за борба. Той се превръща в ренегат, който славослови съществуващия ред.

Прозаичните произведения на Смирненски се отличават с особена вътрешна идейно-емоционална обемност. Прекрасен пример е пътеписът „Куртова поляна". Свежите и оригинални поетични описания, постоянните духовити подмятания за разни политически дейци и партии, сполучливо намекнатите черти от психологията на лицата — всичко това свидетелствува каква точна наблюдателност и острота на ума показва Смирненски, когато мине към отразяване на наша конкретна действителност. Ето един откъс:

„— Акшам хаир олсун ихтияр! — поздравяваме един помак, още едно помаче и под тях едно магаре, натоварено сякаш с репарационни задължения — така плачливо гледа.

— Дал ви бог добро, момчета — отговаря първият помак, чиито дълги крака висят почти успоредно с шията на магарето и понякога се удрят по шосето.

Помаците са най-съзнателните български избиратели. Под конвой, хванали в ръка оранжевата или ясночервената — въобще правителствената — бюлетинка, те слизат от колибите да упражняват осветените от конституцията свободи и изборни права.

Помачето държи една „балташка“ — брадва, от 4—5 килограма. Функциите на тия симпатични „балташки“ са различни. Кога чамове, кога някоя щастлива человеческа глава. Пред съда изправили един с такава балташка. Метнал я човека така лекичко, че едно с главата откачил и лявата ръка на някакъв пътник.

— На шега, бе господин съдия. Исках малко да го уплаша! — пояснил помакът!. . .“

Колко богат по съдържание е тоя пасаж. Тук има и ироничен присмех към помаците, които тогава стояха много ниско в политическо отношение: послушно гласуваха за всяка власт; и намеци за състоянието на България, над която тогава тежаха големи репарации, наложени от съглашенските войски; и разкриване на грубите нрави на помаците. И всичко това с един лек хумор. С по-друг хумор, преминаващ в сарказъм и резки изобличения на буржоазията, на Фердинанд и неговите офицери, е написан разказът-пътепис „Пожар в Рила“. Към лиричните белетристични творби, проникнати с дълбоко социално чувство, принадлежи една от най-хубавите импресии на Смирненски — „Босоногите деца“.

Най-голям дял от прозата на Смирненски съставят фейлетоните, в които той се оформя като голям майстор, истински наследник на Ботев, Алеко Константинов и Георги Кирков. Най-голямата част от тях са изградени с материал от обществено-политическия живот — най-вече у нас, а често и в чужбина. Те са написани с политическа страст, с публицистична острота и от ясни комунистически позиции.

От фейлетоните и разказите на поета личи колко добре е познавал той нашия живот във всичкото му разнообразие.

В пламенните стихове на Смирненски и в поетичната му проза е изразено новото схващане за прекрасното в живота — това е борбата за освобождение от социално робство. Въплъщение на прекрасното в живота, на естетическия идеал е борецът за нов свят, за социализъм. При изображението на революционните сили — колкото и трагични да са случаите — поезията на Смирненски ни ободрява със своя велик оптимизъм, със светлите перспективи, които разкрива.

На основата на реализма в неговото художествено дело е постигнат органически синтез между творческите принципи на реализма и на революционния романтизъм. Неговите стилни средства и похвати за обобщение в своето разнообразие варират от строго реалистичен характер до характер ярко романтичен. Смирненски обогати изображението на жизнените явления, като отбеляза в тях колорита на националното, обогати и художествения образ на своите герои. Той засегна различни страни от живота на отделния човек и обществото. Социален поет в най-висока степен, той не се бои да даде

поетичен израз и на най-интимни преживявания. Лиричният герой в неговата поезия — както героят и в прозата му — познава различни гами на човешки настроения и чувства. Но всичко в художественото дело на революционния поет Смирненски утвърждава живота и борбата за комунистическия идеал. Тук и най-интимното чувство — любовното — е свързано с готовността за жертва в голямата борба. Малко е да се каже, че гражданският патос е доминиращ в творчеството на Смирненски — той е самата негова същност. Авторът на „Да бъде ден!“ внесе в нашата пролетарска поезия популното изображение на човека, проникновението в неговата душа, психологическата индивидуализация, пластичния рисунък на неговия характер, предаде с колоритни описания обстановката на неговия живот.

Той отрази и тежкия живот на хората от народа, създаде лирични и белетристични картини, които означават остър протест против капиталистическия строй, и същевременно — в много по-голяма степен — отрази героичната романтика на социалната революция, на борбата за социализъм. Той възпя революционния подем на масите след Първата световна война като техен вдъхновен представител, напълно свързан по чувство и мисъл с тях, като поет на комунистическата партия. Той решава всички проблеми от гледището на революционната работническа класа. За него делото на поета е неделимо от делото на пролетариата и следователно от делото на комунистическата партия, която е винаги в неговото съзнание, макар че не я споменава изрично в своята революционна лирика. За нея той говори, без да я назовава, в „Огнен път“, като отбелязва най-типичния й знак: „исполинска желязна ръка“, която сочи пътя напред — с толкова малко средства е внушена нейната историческа роля. В същност партията е навред в революционната поезия на Смирненски. Нейният дух се чувствува в борческия патос, в необоримата вяра в социалистическото бъдеще на човечеството, във възторга от революционните маси, от Великата октомврийска революция. Цялата поезия на Смирненски е раздвижена от страстна комунистическа партийност, носена от атмосферата на богата поетична образност.

Смирненски заема историческо място в развоя на нашата литература. С него започва не само нов етап в развитието на пролетарската революционна литература, но и нов период в историята на българската литература изобщо. Той беше вестител на новото, на перспективното, на социалистическото бъдеще — в живота и в литературата. След Ботев, в една висока сфера на поезията, той съчета идеала на нашия народ за свобода и социална справедливост със социалните копнежи на цялото прогресивно човечество.

През време на фашизма Смирненски беше знаме на пролетарската литература. Г. Бакалов, Т. Павлов, Хр. Радевски, Г. Караславов и др. водиха борба с буржоазната естетика в името на ония принципи, върху които е изградена неговата поезия, и се аргументираха с неговите стихове и проза. Те го сочеха за образец. Те призоваваха поетите да вървят по неговия път. Показателни в това отношение са стиховете на Хр. Радевски:

Тъй както Смирненски да пея,
тъй както Ботев да умра.

Смирненски беше учител на пролетарските поети. От него се учеха и някои демократични поети. Неговата поезия крепеше духа и даваше сила на антифашистките борци. Неговата поезия стимулираше към подвиг нашите

партизани и бойците от Отечествената война. Неговата поезия и днес вдъхновява строителите на социализма.

Неговото литературно творчество остава като високохудожествен паметник, въплътил копнежите, идеалите на революционния пролетариат. Но с това, че беше изразител на идеалите на революционния пролетариат — на прогресивните идеали на епохата, — Смирненски стана изразител и на най-високите идеали на целия български трудещ се народ. Той се издигна до народен поет, до голям наш национален поет.

# БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ОТ 20-ТЕ И НАЧАЛОТО НА 30-ТЕ ГОДИНИ

В края на 20-те години небосклонът на българската литература започна да се снижава. Не толкова поради липса на имена и творци, колкото поради влиянието на общата икономическа депресия. Настъпи време на обща несигурност — 1929, 1930 г., когато зазвучаха най-много жалби за горчивата участ на твореца.

На Ляпчевото правителство не липсваше социална демагогия — „духовен коректив" на комунистическата опасност. Обещаваха се пенсии на заслужили писатели като Г. П. Стаматов, уреждаха се дълговете на Елин Пелин, лицемерно се поощряваха с награди ония автори, в чието творчество вибрираше идеята за „гибелни последици" от „народни бунтове" и от социално недоволство. Духовно хилавата буржоазия се силеше да печели привърженици. Но това далеч не бе достатъчно. Най-честните, духовно най-непорочните се отказваха да робуват на черните намерения на реакцията. А това влияеше и на общото състояние на литературния живот. Людмил Стоянов в едно писмо, печатано във в. „Зора" (1928), решително се разграничи от официалната политика на министъра на просветата Найденов. Проф. Асен Златаров във в. „Литературен глас" вопиеше за запазване на достойнството на писателя. Той говореше за „водачи със стил, с дух, със здрав поглед и обществена стойност".

Онези идейно-философски спорове, които занимаваха тълкувателите новата авангардна мисъл на „съвременната модерна цивилизация", се пренасяха от гражданските и културно-политическите вълнения на обществения живот. В тези вълнения особено дейно бе участието на Златаров — една подвижна духовно отношение личност: неосъществил се писател и неосъществил се учен (професор химик), но активен гражданин и общественик. Той бе публикувал непосредно след войните (с псевдоним Аура) две сантиментални лирични поеми — „Цветя за него" (1918) и „Песен за нея" (1919). Тези поеми са търпяват четири издания до 1927 г. Командирован в Париж за един сезон (1926), той се връща оттам с романа „В града на любовта" (1927). По-късно допише две книги за Яворов. Златаров бе автор на много статии, пропагатък забележителни речи по различни гражданско-политически и културни въпроси. Имаше призвание за честна и добросъвестна служба на хуманността, на общия прогреса, без да беше художник-творец. Още като студент по химия в Женева в едно от писмата си до своята бъдеща другарка той отбелязва, че зананиманията му с науката, лабораторните му упражнения не го от-

от проблемите на изкуството, защото чувствувал потребност да утоли освен жаждата на ума и жаждата на сърцето. В една статия за Емил Зола е маркирал и своята гражданска позиция в областта на културата: „Писателят не може да бъде само съзерцател и промислител на живота: той трябва да бъде и негов воин. И неговото знаме трябва да носи девиза: борба за умствена, нравствена, политическа и икономическа свобода на хората."[1] Действително Асен Златаров бе човек на сърцето, не само на ума, воин за „умствена, нравствена, политическа и икономическа свобода". И той остави диря в нашия културен живот, особено от края на 20-те години до смъртта си (1935).

Една загуба за нашата демократична общественост бе преждевременната смърт на друга голяма фигура — литературоведа и фолклориста проф. Иван Шишманов. Той бе от оная група прогресивни и родолюбиви професори, която се представяше донякъде и от Асен Златаров, и то без да беше привърженик на партия или на литературна задруга. Шишманов нямаше никаква политическа или интимна близост с оная група от фашистки и профашистки професори, която бе идейното ядро на „народния сговор". Той бе духовно органично свързан със здравите възрожденски въжделения на народа си и с вярата му в бъдещето. Бе изразител на демократизма на съвременността, разбиран като свобода и напредък, без да се изявява на политическата сцена.

Ако други са се вглъбявали само в научната си работа, то той е искал да твори и текущата история. Ако други са съзерцавали само миналото, то той е бродил из него, за да подпомогне някакъв необходим прелом в съвременната му култура, за да подтикне съвременността с ентусиазъм и вещо знание. Шишманов, който бе основал Катедра по сравнителна литературна история, който бе сложил началото на периодичното издание „Сборник за народни умотворения", който направи просветни реформи, сподиряи неведнъж възвището „социалист", който се вмесва в личната биография на писатели Яворов и Елин Пелин, Шишманов възоведът не се чувствуваше добре новата фашистка политическа действителност и не изменяше на своето песивно знаме.

Вече след Първата световна война Шишманов бе напътствувал Вазов тематика с обществени мотиви. И то тематика социална, изпълнена с тревоги и надежди на човечността: „Ти, който се възхищаваш толкова Юг, трябва да нагласиш като него лирата си на други акорди, човешки — за всемирна любов, за братство и хуманност." Иска от во развитие, като поетът докаже, че умее да страда „с унижените", че сърцето му е чувствително към тяхната мизерия и болки, че певецът на „Не се гаси туй, що не гасне" „не е бил никога на една класа (буржоазията)" и че, „който умее с такъв свещен възпява труда изобщо, не може да не благоговее и пред труда на ния работник. . .".

Университетските си лекции Шишманов не забравя вековните борби и хуманност. Той цитира Маркс като трезв мислител, който пре-възможностите на новото време. Шишманов иска и писателят да охата си, да бъде по-гъвкав и по-проницателен. Всичко това,

[1] Златаров. Емил Зола. — Литературни новини, I, бр. 3, 1927.

без да е имал нещо общо със социализма, само благодарение на смелостта на мисълта, благодарение на прозренията на един свободен дух.

В тъмната ера на фашизма Шишманов бе един светилник в Университета, учен от ранга на големите майстори историци, които умееха да обобщават, да виждат същността, да откриват истината.

Впрочем заслужава да се отбележи такъв факт, характерен за литературните ни нрави: сп. „Златорог" замълчава за смъртта на Шишманов, докато в. „Наковалня" написва жива бележка, в която между другото четем:

„Фолклорист, литературен историк, учен, професор, общественик, проф. Иван Шишманов бе голяма фигура в нашия духовен живот." И още: „Човек с голяма европейска култура, той можеше да вижда зад синора на класата, към която принадлежеше, и да се бори с идейните си противници не с насилие, не с отмъстителност, не с произвол, а пак с идеи." И в заключение: „След 50 години „свободен" живот българската буржоазна литература и наука няма с кого да запълнят празнината, която оставя смъртта на проф. Иван Шишманов."[1]

Мракът на реакцията не можеше да обгърне изцяло нашия национален духовен живот. Съпротивата идваше от различни среди. И забележете — един от най-много дискутираните въпроси в края на 20-те години бе вече въпросът за свободата на културата. Ако „Наковалня" се оплакваше срещу честите конфискации и така поставяше въпроса за свободата, то започналият да излиза през 1928 г. в. „Литературен глас" реагираше иначе срещу домогванията да се обезличи българската култура, да се отнеме свободата й чрез материална зависимост — награждаване само на определен писателски труд, подчиняване на художника на чуждата воля, спекулирането с неговото перо. В уводната статия още в първия брой на „Литературен глас" четем:[2] „Много пъти се е изтъквало от честни и благородни служители на свободната мисъл, че литературата, музиката, въобще изкуствата, трябва свободно да се развиват, без странични влияния. Най-честите пожелания са били създателите на културни блага да не се интересуват от материалните интереси на тоя или оня. Свободното творчество е един идеал, към който трябва всички да се стремим и който сигурно един ден ще се постигне. Ние знаем много добре, че в днешния исторически момент писателят не може да се радва на оная външна и вътрешна свобода, които са велика необходимост за истинско творчество. Има ред причини, известни на всекиго, които спъват работата му и постепенно го принуждават да се отказва от истинския си път, да се губи в странични работи и да се обезличава. Тази зависимост на писателя от външни условия, пагубни за творчеството, се е отразявала винаги на произведенията му. От историята на литературата, от автобиографии и мемоари знаем, че ред съчинения имат такива и такива елементи само за угода на този или онзи. От спомените на близки до авторите лица узнаваме, че изкуствено прикрепените части към някои инак напълно издържани художествено произведения са наложени от външни причини." И по-нататък авторът продължава: „Но най-лошото е, когато тия външни влияния са от чисто материален интерес. В чужбина отдавна писателят е все пак много по-независим, отколкото у нас. Ние знаем много добре окаяното материално положение на българския писател, но тия, от които зависи да му дават по-

[1] Иван Шишманов. — Наковалня, III, бр. 143, 1928.
[2] Д. Б. Митов. На свобода. — Литературен глас, I, бр. 1, 25 септ. 1928.

голяма свобода и по тоя начин да ободрят духа му и да зарадват читателите, увлечени от чисто търговски сметки, се мъчат все повече и повече да го притиснат. Ние въобще още не сме се освободили от робското в душата си и мислим, че можем винаги срещу заплащане да купим всеки един писател. Това не бива да става, срещу това българският литератор трябва да се бори с всички сили, защото инак съдбата му ще бъде тежка."

Трябва да признаем като доста сполучлива тази характеристика и на материалното, и на духовното положение на българския писател. Над него висяха тъмно ключените хоризонти на сговористката реакция, той нямаше осигурен топъл и спокоен работен кът, той бе насилван да пълни ушите на читателя с фалшиви слова, да чете молитви за дълголетието на реакционната задуха, изправен пред нейното теке, за да получи някаква материална милостиня. Срещу него стоеше като изискване идеологическото задължение да служи на реакцията. При тия условия духът на Йовков бродеше из нашето минало и възкресяваше епиката и героиката на българина. Г. Райчев и Г. П. Стаматов изследваха гърчовете в душата на мъжа и жената. Светослав Минков и Илия Волен ловеха фалша и условностите на нашето битие — в града и в селото. И свободата бе необходима сега като истината.

По-конкретен от Д. Б. Митов, макар с повече фейлетонен стил на мислене, бе Александър Балабанов. В същия брой на вестника той пише статия „Български хонорари" и открива завесата над непосредната истина за достойнството и участта на писателя.

„Тоя въпрос е неизчерпаем като дълговете на българските писатели. И аз не искам в една тъй къса бележка да се справя с него.

Но пък трябва. Затова в една прелестна дописка от София „Чикаго Дейли Нюс" разправя, че българските писатели получавали мизерни хонорари. И то не само в сравнение с доларите, ами въобще. И понеже и така и така нямало никаква файда от писането, и без него и с него било все то — предпочитали да седят в сладкарниците и да мислят върху доларите. Или пък да измислят едно гръмогласно заглавие, или едно тайнствено, или едно миловидно, във всеки случай едно сантиментално и лицемерно и да наблъскат вътре всичко, що са писали в разни вестници и списания. И да го издадат обикновено в навечерието на премиите. И на свои разноски. И да се опропастят.

В дописката баш толкова не се казва. Аз измислих последните съобщения. Но пак е така."

Онова, което измъчва Балабанов, е несъответствието в начина на живот на „един тютюнджия" или на „един кожар", на „един държавник" и на писателя. Първите могат да имат и къща, и автомобил, и прислуга, а писателят — само дългове.

Да, Балабанов е разпуснал перото си в привичната си насока, казва истината и се шегува а la барон Мюнхаузен. Той говори еднакво лековерно и убедено и за това, което е, и за това, което не е. Но едно бе истина — при настъпилата икономическа депресия българският писател мизерствуваше и не достигаше само идеализъм за творчество.

Поплатите за тъжното материално състояние на писателя се разнасяха при условия на стопанска криза. Но те придобиваха и по-широко значение — като израз на една опозиционност. Така бе и сред другите творчески среди — художници, музиканти. Бившият редактор на „Литературни новини", сега редактор на „Литературен глас", „френският възпитаник" Д. Б. Митов стана

донякъде изразител на тази линия. Равнодушието към художествения елит се съпътстваше от растяща безработица сред интелигенцията, от поскъпване на живота, от неосигуреност и жалко чиновническо битие за временно приютилите се на държавна трапеза. И това усилваше ненавистта към доста дълго закрепилата се реакционна власт.

Разбира се, и „Литературен глас" не стигаше до дълбоките причини на кризата. Той не обясняваше какво „материализира" и „вулгаризира" културата. Важното бе това обаче, че вопиеше, че посочваше някои от фактите, важен бе повикът в защита на художника. Художника изобщо — все пак не този, който воюваше за правата на народа си, а художника „избраник".

В „Литературен глас" Людмил Стоянов напечата някои от първите си остри гражданско-политически статии. В тях проличава не само опозиционност спрямо режима, а и нова политическа ориентация изобщо у писателя, извела го по-късно до борческия лагер на трудовите хора. Още през 1928 г. той твърди, че картината на нашия обществено-културен живот издава явни признаци на разложение. Тази дума „разложение", гниене, трупен дъх („нещо гнило в Дания") дава според Людмил Стоянов твърде слаба представа за човешкото и обществено падение, настъпило в страната. „Най-лошото е, че сме изгубили нужния орган", необходим, „за да почувствуваме силата и грозотата на това духовно разлагане". Настъпил е „някакъв момент на духовна парализация, на отпадане на трайните „морални ценности". „Нашият живот не е друго освен една нечиста афера, юдино хоро на най-долни и долнопробни инстинкти. На нищо вече не се учудваш. А едно общество, което е достигнало дотам, да не се учудва на нищо, е несъмнено пропаднало, защото губи най-ценното си качество: да реагира."

Както виждаме, в картината, която Людмил Стоянов рисува, ръцете са съвсем отпуснати, волите са съвсем сломени, премазан и стъпкан е творческият дух. Свободата — и тя е под карантина, мисълта — и тя е под подозрение. Може би това е общо явление в цяла Европа? Онова, в което се е вярвало, за което са се давали неизбройми жертви, наследството на вековете е изчезнало. В какво да се вярва по-нататък, какво да се очаква? „Все пак великите европейски народи имат още много морален капитал, вековни традиции, трайни институции, съзнание за отговорност, чувство за дълг, методичност и разум. Нещастията, мъките са им внушили най-ценния урок — благоразумието. А ние? Нашият народ е още дете, той често хваща огъня в ръцете си и зле се опарва, но толкова по-тежка е отговорността на ония, които са си присвоили правото да говорят и възпитават."

Както се вижда, една серия от тревожни възгласи. Настъпва време, когато критическият реализъм съзрява за нова жътва, като в неговото дело освен литературата се включва и публицистиката. Тя пое някои от задачите на литературата, както е било това и в други тревожни епохи. Настъпи време на преоценка, отново изпъкна въпросът за народните съдбини, за безразличието към тях и за вампирясалата полуинтелигенция, служеща на фашизма, за тези, които с демагогия изсмукваха народните сокове.

Но и в самото художествено творчество прониква идеята за присъда над повяхналия и агонизиращ свят, над времето на „големановци", царедворците с колосани яки и цилиндри. Мрачно, егоистично, безогледно, лишено от достойнство време! То се оглеждаше вече в себе си и се виждаше потънало в лъжа. Съзряваха нови критически произведения. Людмил Стоянов след сборника разкази „Женски души" (1929) замисляше най-голямото си произве-

дение „Сребърната сватба на полковник Матов". Светослав Минков бе написал разкази като „Сламеният фелдфебел". Даже Йовков навлизаше в съвременността. През 1930 г. той публикува драмата си „Милионерът" — първата творба на този автор след „Жетварят" (1920), в която се засягаха пряко обществено-политически проблеми. „Милионерът" по сюжетна структура напомня „Ревизор" на Гогол. И тук се оказва в развръзката, че героят не е това, за което се е представял и което са очаквали. Значението на творбата бе в критичния й тон, в осмиването на страстта да се създават дружества с прикрити, користни цели, в осмиването изобщо на преклонението пред богатите и на раболепието пред властта. В комедията се открояваше образът на обществото, развратено от сметки, от клюки, от тъмни жажди и ежби.

Писателят вдигаше тревожно завесата и зад нея се виждаше моралната атмосфера, стигнала до своето крайно разложение. В творби от тоя род художникът се обръщаше още с идеалистични пориви към някого, към интелигента, към самотника Дон Кихот, който би трябвало да воюва за честния си помисъл. По-малко се забелязваха в тях онези народни сили, които с дела биха дали искрата на надеждата. В тая насока по-предприемчива и по-авангардна бе публицистичната мисъл. Людмил Стоянов писа: „За щастие картината има и обратна страна. Не всичко е покварено в тази нещастна земя. Има признаци (конгресът на народните читалища, лесовъдите и пр.), които сочат, че там, долу, в недрата на самия народ, се заражда една нова интелигенция, интелигенция не само защото носи панталони, а очевидно израснала из самия народ, рожба на неговите страдания и мъченическа съдба. Тихо и безшумно запълня тя празнотата между него и модерния дух, тихо и безшумно върши своя дълг. Грамадна работа предстои на тези скромни служители."[1]

В края на 20-те години най-рязко звучеше гласът именно на Людмил Стоянов, писател гражданин, преживял символизма и отрекъл се от него, написал вече своето забележително стихотворение „Не мога без хора" (1928). Той излезе със статията-откровение и за себе си, и за времето си: „Защо искам да емигрирам". В тази статия бе съсредоточена цялата гневна сила на един памфлетен език, като иронията и сарказмът бяха придобили гротескова острота, явленията бяха изтълкувани в техния исторически смисъл.

„Пирамидата на обществения и държавен механизъм е тъй зле нагодена, че ония, които успяват да се изкачат на върха, минават обикновено през трупове и чупене на кости. Народът се третира като чуждо „население", властта се разполага като в завоювана страна. Кой е насаждал това гражданско „възпитание", кому тежи тази страшна отговорност?" — питаше авторът. И продължаваше този строг и взискателен тон, този глас, търсещ отговорности: „Оттук... липсата на морал и човещина, изпъкване на утайката, на онова, което има силни лакти и неизмеримо нахалство, заедно с всички противоречия и неизлечими рани, които това положение създава в обществения организъм. Ако състоянието на обществения живот е мерило за морала на отделните граждани, трябва да заключим, че изобщо всички морални устои в душата на отделната личност са разклатени и съзнанието й — помътено, за да не вижда пропастта, която всеки ден се отваря все по-дълбоко. Нещастието е, че отделната личност е безсилна да се бори със злото, което я завлича, защото е старо, кърмено отдавна, подхранвано от цели и задачи,

[1] Людмил Стоянов. Идеали и действителност. — Литературен глас, I, бр. 6, 1928.

чужди на народния живот. Вместо грижи за съдбата на тоя простодушен и беден народ, от който е излязла, тая прословута интелигентска личност — като учен и писател, държавник, политик или чиновник — не е вършила друго освен да го приспива в скута на неговата собствена нищета."[1]

Настъпил бе часът да се потърси историческата отговорност на обществото и от писатели некомунисти, писатели демократи. Дошло бе време да се прецени косвено и станалото преди 6—7 години, да се каже доблестно истината — и то, като по ирония на съдбата, от бивши модернисти, от адепти някога на чистото изкуство, видели в праха своите божества и отрекли се от тях, придобили способността да мислят исторически и правото да съдят своите събратя интелигенти, влезли в съюз с дявола: с капитала и неговата черна власт. Възмущението на Людмил Стоянов вземаше грандиозни размери — то се отправяше като гневен упрек и срещу покорството на народа: „Когато един народ достигне до състояние на духовно вцепеняване, на вътрешна каталепсия, това значи, че камбаната на неговото погребение е ударила."

Той знаеше вече истини, които никога не са засягали съзнанието на поета символист и модернист — това, че има „индустриални магнати", „хищнически банкери", „политически мародери", „легализирани хайдуци", у които „безнадеждно умира всяка човешка или християнска идея". Знаеше истината за съдбата на народа си. Една жестока реалност се възправяше сега срещу идеалните представи за изкуството, създавано от стиховете на Балмонт или от образите в „Пелеас и Мелизанда" на Метерлинк. Людмил Стоянов се провиква: „Въздух! Отворете прозорците! Дайте слънце, обнова, светлина! Не оставяйте един цял народ за загива като къртица в своята дупка! Ще усетите нужда да избягате далеч, да емигрирате в чужда страна, за да не гледате как всеки ден здравият разум капитулирва пред безсмислицата и глупостта!"

Писателят не емигрира, не избяга от отговорността. Той се зае да изпълни дълга си, предусетил силата, на която можеше да се опре: работническото движение, съживено след удара през 1923 и 1925 г.

Силната опозиционна и критическа вълна в края на 20-те години се разля нашироко. Неизбежно заговори будната и самокритична съвест на Фурнаджиев, неизбежно Светослав Минков еволюира от диаболизма към критично творчество, неизбежно Илия Волен започна именно с критико-реалистични разкази за селската беднота. И този процес не можеше да се спре. Даже естетстващият „Златорог" неизбежно даде място на автори като Светослав Минков и Илия Волен.

Дълго време се теоретизираше на страниците на официозните списания, че „националният дух" в основните си черти е единен. Че той се разединява само във въображението и в ината на хората. Че раздвояване и разединяване може да има единствено във външния, а не и в духовния израз. Но това бе вярно само отчасти. И сега стана ясно колко неверни са били тия твърдения като констатация за една реалност. Това убеждение за единството на народния дух бе изкуствена и предвзета схема. Наистина „националният дух" бе единен от Ботев („На прощаване") до Йовков („Старопланински легенди"), от Любен Каравелов („Хаджи Ничо") до Ст. Л. Костов („Голема-

[1] Людмил Стоянов. Защо искам да емигрирам. — Литературен глас, III, бр. 84, 11 окт. 1930.

нов"), от народната песен до „Майстори" на Рачо Стоянов. Но той се и раздвояваше, развиваше се противоречиво, на спирали, разкъсваше на места нишката на непрекъснатостта, защото общото развитие и временното състояние не всякога се покриваха. Защото „вечните импулси", които го подтикваха към духовна еволюция, бяха противоречиви, както бе противоречиво отношението между класа и общество, между партия (историческа, а не временна котерия) и общество, между личност и общество. Впрочем тук, в това противоречие, е и една от основните причини за еволюцията наред с противоречието между вчерашното и днешното съдържание в изкуството, между вчерашния и днешния езиков и психологически израз.

*

Откроi се силното течение на критическия реализъм, който преминава през нови, модерни форми. Това бе литература, изобразяваща обществото и човека в тяхното „разстроено съществуване". Писателят начева да надниква отвъд обикновената житейска действителност и да открива ново, неразумно състояние на обществото, онова безумие, което се проявява дълбоко под повърхността. Става дума освен за безумието на фашизма, за гражданско-политическото насилие, в което държавата става главен агент на обществото („Милосърдието на Марс" на Людмил Стоянов, „Хоро" на Антон Страшимиров), а и за друго безумие — поведението на доведената до разстроеност от обстоятелствата човешка личност.

Предишната девствена и здрава психика, която Вазов бе възпял така възторжено, предишната радостна хармония, към която се възвръща Йовков, са изчезнали. Сега „вакуумът" е запълнен от душевно болни, от изживявания, за които може да се погрижи психиатърът. В литературата наред с другото, за което тъкмо става дума, наред с героя в жертвеността се появиха и люде с друг тип поведение. Характерен тип на времето у някои писатели става чиновникът, нещастникът, предоставен сам на себе си. Герои от този тип познава и нашата литература от 90-те години (Вазов, Алеко Константинов). Но това са люде, които се подмамват, за да докоснат властта, люде със силни инстинкти и жажди, които се издигат по стълбицата на държавната йерархия. Сега става дума за същество обезличено, за непълноценен човек. Негови черти откриваме още в хумора на Смирненски, след това в произведения на Георги Райчев и Г. П. Стаматов и най-определено по-късно (през 30-те години) в творчеството на Светослав Минков. В произведенията именно на тоя автор чиновникът, слабият човек, смазан и обезличен, е образът на обществото, символът на несправедливостта. Той е пример за мъчителни, даже подсъзнателни протестни изживявания (Г. Райчев). При изобразяването на този тип душевност се променят и художествените средства. Личността става по-сложна, повече загадъчна. Тя стои на границата между съзнателното и подсъзнателното. Тя вече не е личност бунтовна, а личност, която търси сили за самосъхранение. И не може да ги намери. Обективното битие не й ги предлага. Затова тя се бори безпомощно и изолирано. Бори се със себе си, воюва с поривите си, живее в една усложнена вътрешна действителност. Страданието й е косвен и открит бунт. Бунт повече в позицията на писателя, отколкото в реалността, която чрез този бунт на страдащата личност не може да се промени. Негероичният персонаж е приел действителността и се е приспособил към нея, а онзи, който е смутен и афектиран от този факт, е авторът. Той е

бунтуващ се индивид, който вижда последиците и художествено узаконява бунта. У него се чува вик, че малкото щастие, което трябва да се получи, е загубено и непостигнато.

Любопитно е да се отбележи, че през 30-те години, колкото и да се различават по стил Емилиян Станев и Светослав Минков, и двамата усетиха тази драма: единият (Минков) в „Автомати", другият (Станев) в „Примамливи блясъци".

Жената у Стаматов, както и отчасти у Георги Райчев, престана да е човек в истинския, в благородния смисъл на думата. Тя вече не е украшение на света, радост и щастие, а болка и извратеност. Тук е другият полюс в сравнение с идеалиста Йовков, който я вижда благородно красива, езически жадна за живот, предана до жертвена всеотдайност на обичания човек. За Стаматов тя е фалшива и двулична, осакатена нравствено в своята жажда за наслада. Двамата автори пишат в близко време, но Йордан Йовков е в по-далечно, девствено, красиво, идеализирано време, докато Стаматов е в онова време, което протича около него, в онова, което става през 20-те и 30-те години, когато при най-силната власт на буржоазията се култивира нашироко и моралната извратеност. И тук именно изпъква въпросът за национално-регионалното, за онези пластове, които регионалното като център изследва в човешката психика и в литературата. Стаматов бе писател на града, на столицата или на огражданената провинция. Тук тържествува едно общество, което може само да насилва, да отнема достойнството на личността, едно общество с узаконена престъпност. И в литературата се появява жалката фигура на чиновника, на обезличения човек, жалката фигура на проститутката и куртизанката („Лида Друганова"). През 30-те години този персонаж не може да намери никакво щастие, никакъв разумен смисъл, никаква човешка цел в живота си: „Разказ за една бегония" от Светослав Минков. Всичко това е отдалечено по време от „регионалната" (народноселска) Йовкова етичност.

Ако се запитаме пак коя е народопсихологическата подоснова на тази модерна вече критическа литература, ще трябва да отговорим — тя е времето. Изведена е в оценъчен момент у автора. Преминава в характерите, даже в словесната фактура, така изпълнена с гняв например у Стаматов. Писателят става глас на своята съвест, която обаче не е само негова, а и на онези слоеве от обществото, които не приемат ставащото, имат по-високи морални пориви. Колкото и да не осъществяват напълно всичко това, критическите реалисти от 20-те и 30-те години изразяват народностното непримирение с живота. У тях напира нещо определено издълбоко, подтикнато от наблюденията им или от реалното положение на човека в обществото. В описването на обезличения индивид или на политическия разврат е скрита реакция спрямо обществото — една у публициста на места, реалиста Г. П. Стаматов, друга у диаболика на места, реалиста Светослав Минков.

Любопитно е, че в творчеството на писателите критически реалисти жената в много случаи е централна фигура — Г. П. Стаматов, отчасти Георги Райчев, пак Светослав Минков („Дамата с ренгенови очи", „Алхимия на любовта", отчасти „Автомати"). Преценката на едно общество става чрез различен персонаж: в едни случаи чрез образа на детето, в други — чрез образа на младия човек, в трети — чрез образа на жената. Българската литература между 20-те и 30-те години е проследила падението на българката в града, символ за моралното разложение на буржоазното общество.Заличаването на чистото и идеалното у жената — ето кое говори негативно за това общество.

Времето на 20-те и 30-те години бе типично буржоазно време — режимите на Цанков и Ляпчев. Политиката бе насилническа. И критическият реализъм сега в сравнение с 90-те години е с по-друг етичен характер, с по-друга народопсихологическа подоснова. Развратът вече се бе влял в кръвта на жената, отровена от порочна жажда за наслади. Писателят като с ренгенови очи сваля маската, за да се виждат истинският морал, истинската житейска философия. А тя е философия на егоизма, на оправданата ненавист между мъжа и жената (Г. П. Стаматов), на озлобената мизантропия. Философия, възможна само при едно морално деградирало вече общество. Литературата стана и стилово разнозначна: с едни черти у Йовков, с други у Стаматов или Георги Райчев. У последния изпъква интересът към афектите на подсъзнателното, към стълкновението между реално и илюзорно. Сложни полемики с обществото води в сатиричните си заклинания Г. П. Стаматов. Йовков търси повече индивидуалното, личностно човешкото, характера. Стаматов, като изключва някои отделни образи — разказа „Лида Друганова", — и Светослав Минков, като изключим също някои отделни образи — разказа „Асфалт", дирят повече общото, даже неговата именно еволюция. Това са стилови различия на философска почва. Моралът, благороден и извисен, с трайно народностното му първоначало бе съхранен у Йовков. Моралът, разложен, осакатен, морал на едно актуално афектирано съзнание бе представен от Стаматов, Райчев, Светослав Минков. И пак различията бяха в социалната и народностна подоснова на творчеството. Така се очертава сложността на 20-те години, с тяхната дълбочина, с многото им подтекстове, излезли и на повърхността.

Градът разкрива новосъздали се проблеми и характери. Преди всичко изпъква проблемата за чиновничеството. Чиновникът (разбирай в известен смисъл и чиновникът-еснаф) е нов за времето си психологически тип. Той е човек на дребната собственост и на дребните проблеми, личност, която е затънала в себе си, в собственото си мизерно и колебаещо се съществуване. Той цял живот се бори за ниската си служебничка, плете интриги и пише анонимни писма, за да заеме мястото на началника си. Негов житейски идеал е бюрото в съседната стая и желанието да омъжи изгодно двете си дъщери. Чиновникът-еснаф не е пролетарий, но не е и буржоа. Той естествено е недоволен от държавата, но в същото време е прекалено зависим от нея. Той е зависим от всичко, от погледа на началника, от настроението му. Той няма никакви духовни ламтежи и е неспособен да притежава високо национално самосъзнание.

Не случайно Г. П. Стаматов и Петър Райчев се мъчат да пишат психологическа, „вътрешна" литература. Така е и поради зараждащите се драми и защото еснафът външно не е интересен. Външно той е дотолкова безинтересен и склонен да прилича на всеки друг, че обрисуването му би изглеждало безсмислено. Но той е обременен от вътрешните си драми. От тях са обременени и децата му — например жената в разказите на Стаматов.

Оживяването на градовете създава предпоставки и за съпътстващото хората отчуждение в буржоазното общество. Старите родови връзки се прекъсват, губят духовния си смисъл. Какви родови чувства може да изпитва една куртизанка (Г. П. Стаматов) или един дребен чиновник, който цял живот недоволствува от неблагополучието на баща си, или един новосъздаден полулумпен-полупролетарий, чиновник, скъсал със селото, носещ дълбоко в себе си трайни родови черти, но забравил за корена си, изтръгнат принудително от средата си. Личността остава самотна, тя започва своето съществу-

ване от себе си без спомена за миналото и с дребни надежди за бъдещето (Г. Райчев). Доколкото нашата литература от това време рисува родовите връзки, тя ги пародира и това е изключително интересно — Ст. Л. Костов, Г. П. Стаматов, образът на Големанов в „Големанов" на Ст. Л. Костов или на Лида Другинова в едноименния разказ на Г. П. Стаматов са примери в този смисъл. Примери и близки, и различни.

Времето създава нови национални типове и внушава неедиакви жанрове и стилове — техника на писане. В родовите връзки е останало само смешното, печалното, желанието на някого да се реализира чрез жестока борба, чрез аморална жертвеност. Тези герои на времето, изгубили чистотата и изконната си значимост, търсят деятелна проява, път и средство за издигане, те са далече от чистата морална гордост.

Наличието на „градска" литература в двайсетте години е освен естетически факт, но и явление, издълбоко свързано с промените в националната ни психология, явление, обективно предпоставено от нея. Градът заостря социалната конфликтност. Той поставя и нови проблеми пред националния ни характер, започва да го моделира и променя. Градът сега е далече „по-активен" от селото. Той е по-актуален, в него израстват големите социални промени. Той е по-малко консервативен и далеч по-динамичен във възприемане на „живота".

Един автор, който бе във времето си и в чисто творчество говори народен глас, глас оценъчен, бе Ст. Л. Костов. Той създаде драма, в която се отразиха аморалните, бих казал даже, криминалните дела на българската буржоазия: нейните „представители" политици и кариеристи, чиновници „от върховете". Това са големановците. Говоря за мнозинство, тъй като едно множество от такива типове е давало лице на времето: самодоволство, грандомания на парвеню, жажда за облаги, простаци, които гледаха с презрение на подолните даже и когато им служат. Величие на егоизма в най-долнопробната му същност. Спекуланти с българското, загубили всякаква следа от култ към него. Търгаши и измамници, за които понятия като чест или обич към родното са празни приказки, байганьовски „бошлаф". Те разбираха само от ласкателство, от подчинение пред по-горните, пък и срещу тях се бунтуваха в жаждата си за титли, за ордени, за признание.

Ст. Л. Костов — съвременникът на Йовков, който напразно се опита през 30-те години да бъде също критичен към времето с „Милионерът", „Приключенията на Гороломов", преповтори критическата линия на Алеко Константинов, когато се занимава с характерология на българската буржоазия, а оттук и с онова, което тя привнася в българската психика. Към делото, което вършеше революционната ни литература към края на 20-те и през 30-те години, като изразяваше надеждата на народа за бъдеща победа след поражението през 1923 г., даваше своя принос и Ст. Л. Костов, но по по-друг начин. Той рушеше авторитета на българската буржоазия, предупреждаваше народа какви отвратителни черти внася тя в неговата национална психика.

От декември 1929 г. започва да излиза в. „РЛФ", и то като доказателство не само за единството, но и за твърде явното раздвоение на „националния дух". Вестникът изведнъж показа, че поплаците за свобода от страниците на издания като „Литературен глас" са доста неубедителни, пожеланията платонически, че се бореха две идейни начала и две социални методики — съзерцателната и действената. „РЛФ" бе представител и на действеното начало, и на онази

идеологическа линия, която извеждаше в бъдещето. Чрез политическа активност и политизирана литература той изразяваше класово-пролетарската духовна сила, историческото й самопостигане. И, разбира се, срещу него стояха освен официозните издания, но и властта. Още първият брой на вестника бе конфискуван. Той съдържаше: „На ясна класова позиция“ от Христо Радевски, „На пост“ от Никола Ланков, „Класова и човешка култура“ от Пролетарий (Сава Гановски), „На научно-философския фронт“ от Тодор Павлов, „Киното“ от Ами Бакалов. Това бе ядрото на съдържанието и, както се вижда, то обединяваше идеята за класовата позиция на художника, съдържаше остра критика на понятието общонационална култура. Във втория брой на вестника в статията на П. Петков (П. Буюклиев) „Има ли независими писатели“ и рецензията на Ангел Тодоров за романа на Орлин Василев „Бялата пътека“, онасловена „Отвъд“, стояха явно пак тия идеи. При това даже с известна пресиленост — оценката за книгата „Бялата пътека“, посветена на Септемврийското въстание и написана от автор, който съчувствуваше на революционната борба.

Тук бе и силната, и слабата страна на „РЛФ“ — ясната класова позиция, рязкото класово разграничение; и опасното отхвърляне „отвъд“ на творци, които живеят с революционното минало, като Орлин Василев, или пък жигосват съвременността, като Людмил Стоянов. От една страна, тази класова поляризация бе нов стимул за развитието на пролетарската литература, правеше я безкомпромисно борческа, класово революционна, а, от друга страна, тя водеше до опасна изолация, ставаше невъзможен допирът с други писатели и с цялата недоволна художествена интелигенция. Все пак лозунгът „Никакви мостове с ония отвъд“ изигра своята роля. Вестник „РЛФ“ доказваше в края на 20-те години, че съществува пролетарска литература и че той бе неин организатор. Той бе по-жив и по-боек от доктринерския в. „Наковалня“. За беда напомняше за някои от раповските лозунги и пролеткултовските организации в Съветския съюз, отречени от Ленин. За редакторите на вестника — повечето от тях бяха между 22 и 25 години — пролетарско-революционната литература имаше една основна цел: „Да пее за класова любов и за класова омраза“ (думи на Бехер, автора на „Великият план“, добре познат на релефци). Пролетарската литература трябваше да крачи напред в боен ред под паролата: война! Редакторите на „РЛФ“ искаха да следят отблизо живота на работника, борбата на селянина и да въведат в изкуството техния образ като ориентир за социално поведение. Те усещаха остротата на класовата борба, разбираха психологията на бореца, концентрираха силите си в жанрове, които бързо въздействуват и усилват волтажа на борбата, на омразата, на любовта. Ако потърсим традицията на „РЛФ“, тя ще е в творчеството на Кирков и Полянов, сетне в поезията на Смирненски, в произведенията на писателите „септемврийци“ от 1923—1925 г. Разликата бе в това, че се избягваше доктринерството на Полянов, че интернационалната тема на Смирненски отстъпваше пред текущите класови сблъсъци у нас, че миньорно-баладичните тонове на „септемврийци“, дълго звучали и след 1924 г., се приглушаваха от резкостта на патоса на борбата. „РЛФ“ и неговите поети и прозаици имаха свой речник: категоричен, безпрекословен, незнаещ нюансите и условностите, енергичен в стремежа да се упражни веднага решително влияние.На страниците на вестника разцъфтяваха кратки жанрове на публицистиката, след това идваха поезията и разказът, като и за тях се търсеха въздействени сюжетни форми. И даже графичното оформяне на

вестника бе подчинено на тая цел: големите черни линии по колоните, подчертаванията на заглавията, енергията на внушителните квадрати. Идеята за революцията звучеше във всичко, тя се реализираше даже в невъздържаността на езика: „Някога нашите учители са казвали: искаш ли да обединиш своя разгащен (!) противник, застани на ясна класова пролетарска позиция. И действително така и стана. И два броя още не излезли от нашия пролетарски вестник, и всички буржоазни песове (!) залаяха! Как тъй, завиха те, се осмелявате вие да се обявявате против нашата независимост, под която тъй хубаво се прикриваме и с която тъй скъпо се продаваме."

И още: „Погледнато на пръв поглед, ако човек е гяупав (!) като независимите, наистина ще каже: аха, сега го стопорищих (!)! Но обърнем ли се към майката на всички науки — историята, която не признава никакви междумозъчни (!) пространства, където могат да виреят независими писатели, работата много лесно се нарежда."[1]

На прицел са все те, „независимите". Но хората от „РЛФ" не щадяха и себе си. Те искаха докрай да се изправи линията. И още от петия брой в рубриката „Отсам" викаха гласно за необходимостта от самокритика: „Под това заглавие занапред редакцията на „РЛФ" ще помества всички сериозни критики и самокритики, които се правят на стиховете, разказите, статиите, бележките и пр., както и на техническото подреждане на вестника. Въобще на цялата му дейност. Нещо повече, редакцията подканя работниците и всички съидейни читатели да упражняват редовно своя контрол над РеЛеФ, като не пропускат да отбелязват добрите и лошите (особено лошите) му страни.

Редакцията смята, че само здравата и безпощадна пролетарска критика и самокритика ще й даде възможност да работи успешно и резултатно в областта, чийто фронт ще устоява."

Това бе връзката с класата, в известен смисъл даже пуритански стремеж да се изправят всяка грешка, всяко класово колебание. Войнишкият строй следваше да е здрав и затегнат винаги. Пролетарският художник не е свободен от задължения, както буржоазният индивидуалист. Колективността преминава и в творчеството, като революционният работнически колектив се заселва в кабинета на писателя (някаква таванска стаичка) и му диктува „най-прекрасни стихове".

Наистина борческа и пролетарска бе позицията на „РЛФ" — без фалш, без кулиси от картон, без умозрителни постройки. В бр. 5 на „РЛФ" Н. Чавдаров (Н. Ланков) и Хр. Р. (Христо Радевски) излязоха със стихове под общо заглавие „Зимен терор":

Ний няма да се спрем, — ний няма да се върнем
на зимата пред белия терор.
Смразените души със пламък ще размръзнем,
със слънце — снежния студен простор!

(Н. Ланков)

И още:

Зимата над къщите пилей
бели бюлетини и плакати.
Бял терор в площадите вилней!
Бял терор огъва дървесата!

---

[1] П. Петков [Буюклиев]. Пак за независимите писатели. — РЛФ, I, бр. 5, 1929

Кървавите пръсти на студа
на земята твърд саван изплитат.
Тътнат неуморно под леда
буйните потоци и реките.

(Хр. Радевски)

Темата е политическа, художественото ѝ решение е публицистично. Белият терор метафорично е представен като терор на зимата и образите са взети от нея, за да го илюстрират. Една постоянна метафора, метафората на голямата надежда става тази пролет. Тя се включва по-късно и в творчеството на Ваншаров, пренесена там от ранната поезия на неговите предходници, естествено в по-друг контекст и с друго настроение. Сътрудниците на „РЛФ", поети и прозаици, итеоретически изясняваха същината на своето творчество. Те сочеха неговата революционна политическа мисия. На преден план стоеше въпросът за действеността, за класовостта, за партийността и за ясната позиция срещу неорганизираната интелигентска стихия. В статията „Защо" Радевски обяснява: „Но да стоиш на ясна класова позиция днес — това ще рече да водиш борбата с еднаква безпощадност както срещу своите открити класови врагове, така и срещу всички ония в собствената си класа, които не стоят точно на позицията, на която класата в лицето на своите борчески организации е застанала. Такива са опортюнистите, ликвидаторите, анархистите и всички дребнобуржоазни оттенъци, които се преливат в работническата класа" (РЛФ, бр. 6, 1930).

Така класовостта, партийността стават не само политическа позиция, а и ракурс на политическо наблюдение, даже на художествена интуиция. Това е нещо ново за литературата ни, подхранвана до вчера с идеите за единен национален дух. То се долавяше не само в художествените творби, но и във философските статии на „Пролетарий" (Сава Гановски), в критическите оценки на Ангел Тодоров, Христо Радевски, Ризор, във всичко, поместено във вестника. Настъпило бе време на нови спорове и дискусии, на нови отговорности за бъдещето на литературата ни.

Остри са споровете с „некласово партийния" печат не само по естетически въпроси, но и за признаване на съветската литература. Това бе линия, онаследена от „Наковалня", при все че старият доктринерски вестник сега се отричаше от своите бивши сътрудници. Защитата на съветската култура бе важна задача за момента, тъй като вестници като „Слово" и „Мир", даже списания като „Хиперион" пишеха открито срещу нея — и то и системно, и настойчиво. В „Хиперион" Радославов помести статията „По повод духът на насилието", в която твърдеше, че в Съветския съюз почти нямало литература, че там класиците не се преиздавали, че от чужбина не се правели преводи. Във в. „Литературен глас" се появяваше в края на 20-те години по някоя статия за съветската литература, написана твърде предпазливо и общо. Срещу такива неясни пописвания редакцията на „РЛФ" бе остра и категорична в оценката си. На неговите страници „Литературен глас" бе обвиняван, че вместо да използува „някой от марксическите критици", компилирал преводи от чешки с не съвсем правилно и дружелюбно отношение към съветската литература. Особено яростно се атакуваше „Литературен глас" за твърдението, че съветската литература „съзнателно и организирано" се стремяла да се изтръгне от опеката и „да заработи на собствена нога". В рубриката „Отвъд" по повод статията „Новата руска литература", появила

се в колоните на „Литературен глас", четем: „Излишно е да цитираме нататък нещо повече — излишно е даже да коментираме как новата руска литература се е пречупила през фашистката призма на разбиранията на гласовитите литератори. Не е ли невежество, лакейничество, нахален цинизъм дори това — да се твърди, че престава да бъде „оръжие", че престава да бъде „израз на освободителна борба" именно днешната съветска литература, която има своето важно място в широкия фронт на борбата за изграждането на социализма в СССР? Разбира се, ний не говорим за остатъците от интелигентската дребнобуржоазна поезия, която за съжаление все още има своите прояви там и за която, както изглежда по всичко, говори Матезиус — ний говорим за истинската нова руска литература — литературата на работническо-селския Съветски съюз, само споменаването на който обаче покрива със смъртна бледнина мазните лица на фашизираната литературна гнилоч у нас" (РЛФ, г. I, бр. 6 от 22 ян. 1930).

Някои от естетическите схващания на младите създатели на „РЛФ" и днес не са загубили стойност като изява на пролетарски, марксически идеи, при все че защитата им изглежда наивна. Слабост бе абсолютното отъждествяване на личното и класовото начало, заличаването на индивидуалността на художника заради изживяванията му в колектива. Ето например статията „Аз" в пролетарската поезия" на Вл. Ведов (Христо Радевски). В нея се твърди следното: „Но мислите и чувствата на всеки класосъзнателен член от работническата класа в по-голямата си част са еднакви с мислите и чувствата на всички останали членове поотделно. Също така всеки един класосъзнателен член се стреми да нагажда постъпките си в живота така, щото те, преобърнати в дела, да удовлетворяват колективните желания на класата и да изразяват нейните колективни интереси. Личните желания, каквито безспорно всеки човек има, не играят тук никаква роля, тъй като те са съвсем безсилни пред колективната мощ на класата. Или ако те се проявяват в по-силна форма, в такъв случай колективът отрязва тоя член от себе си и продължава историческия си път без него" (РЛФ, бр. 10 от 26 февр. 1930).

Това бе и вярно, и невярно. Колективността бе необходима, но заедно с нея бе необходимо и богатството на личността, което по-късно изпъкна така концентрирано у Вапцаров. Пък и сам Радевски не заличаваше себе си като индивидуалност в колектива.

Наивността бе в обяснението на въпросите, но силата личеше в твърдостта и в последователността на убеждението. Нека отбележим, че без силата на убеждението не биха се появили и великолепни стихотворения като „Към партията" на Христо Радевски. В тях, в една индивидуална форма, бе изразена колективността на чувствата. Релефни с изключение на Тодор Павлов и на по-късно включилия се като сътрудник Георги Бакалов не притежаваха онази марксическа култура, която би ги направила по-дълбоки и по-проникновени в естетическите им идеи, пък и по-убедителни. Но те бяха категорични. Те бяха действително класово-партийни и целеустремени. Не им достигаха исторически опит и знание, но те се стремяха да общуват с работническия колектив, откъдето идваше дейността и на разума, и на чувствата им, пък и „простичкото" обяснение на генералните въпроси.

Каква ще е разликата между пролетарския и буржоазния поет при употребата на местоимението „аз" — пита Радевски. И отговаря: „Разликата е там, че когато един класосъзнателен работник, защищавайки своите класови интереси, употребява думата „аз", то зад нея звучи неотменното колективно

„ние“, защото тоя работник изразява интересите на класата, на колектива. В подобен случай „аз-ът е само една клетка от „ние“-то, тъй както самият работник е клетка от пролетарския колектив.

И ако пролетарският поет съумее да долови и предаде тая колективистична черта в психиката на отделната единица — тогава той, макар и на сто места в едно стихотворение да каже „аз“, няма да бъде индивидуалист, а ще бъде съвременен пролетарски поет“ (РЛФ, бр. 10 от 26 февр. 1930).

Всичко това укрепваше пролетарската основа на поезията — единството на изразените в нея чувства с тия на колектива. То донякъде пренебрегваше личните чувства, обедняваше личността, но по-нататък и Радевски, и Ващаров ясно изразиха своето поетическо лице.

Естетиката на „РЛФ“ допускаше и друго разделение на поетите: а) едни, които участвуват в борбата на пролетариата, послушват туптежа на живота му и тяхната психика е ангажирана с борбата на колектива, и б) други, които „наблюдават“ и „изучават“ борбата, но са до голяма степен само странични зрители. Тяхната поезия — и когато е революционна — е нещо непълно, „непролетарско“. Тези поети са близо до поетите индивидуалисти. Дори и да си служат с „ние“ вместо с „аз“, те са от фалангата на спътниците и „тям подобната интелигенция“. (Имаше се пред вид донякъде Николай Хрелков.)

Редакторите на в. „РЛФ“ още не мислеха да признаят, че и някои от тях — преценени по-строго — биха попаднали под втората категория. Впрочем идеята за органична близост с революционния колектив усияваше жизнеността на революционната литература, влияеше на възпитанието, на начина на поведение на писателя. Стихотворението на Радевски „Към партията“ се появи през 1929 г. в атмосферата на горещата схватка с врага, като психологически израз на бойната правда на партията:

И в милионния ти пристъп
срещу врага ни разнолик
не съм аз Радевски, ни Христо,
а съм безимен твой войник.[1]

Радевски персонализира драмата на интелигента — като психика и разум, като воля. Те се борят, разпадат се на сили, които противостоят:

Сърцето често
с разума се бори.
То тегли настрани,
а той — напред.
Как трудно е
сам с себе си да спориш —
като човек,
партиец
и поет!

[1] В изданието „Избрани стихотворения“ от 1953 г. Христо Радевски е сменил тоя самоотричане, отстранил е името си:

И в пристъпа ти милионен
срещу врага ни разнолик
приемам аз дела си скромен
като безимен твой войник.

**Ръцете ни**
**не са дотам корави.**
**Слухът ни —**
**още груб, неподатлив.**
**Затуй животът**
**често ни оставя,**
**затуй гласът ни**
**често е фалшив. . .**

Утехата е в растежа, в това, че сред пожарите ще се изпепеляват слабостите и ще зрее силата.

Той дори скромно се поставя между безименните творци на новото изкуство:

Ний още сме
безименни рабкори.
Стихът ни —
още неграмотен, груб.
Но в него живия
живот говори,
но в него диша
кървавия труд.

Радевски бе най-яркият творец на фалангата революционни поети, изявили се на страниците на „РЛФ". Той бе най-талантливият и поетично най-грамотният от тях. В прозата най-значителната личност бе Георги Караславов — един партиен художник с дълбочина, с пластично въображение и с богата интуиция за сложни психологически ситуации.

*

В общия идеен и духовен живот в края на 20-те и началото на 30-те години започна все по-активно да се вмесва марксическата мисъл. Доста време мълчала или изгонвана в подполие, тя отново начена да упражнява своето огромно влияние, както беше го упражнявала и до 1925 г. Наистина не я занимаваха въпросите за урбанизацията на живота и културата, за откритията в сферата на безсъзнателното или за жаждите по примитива, родени от унифицирането и обезличаването на цивилизования човек. В психологически аспект тя не правеше изследвания — нито на обществото, нито на личността. Но тя се зае с две големи задачи: да разгроми на полесражението противниковата буржоазна и пробуржоазна идеология и да огледа своя собствен дом, да се справи със старите теоретични кумири, обсипани не съвсем заслужено с венци и слава.

В бр. 61 (г. II, 1931) на в. „РЛФ" излезе статията на Трудин (Сава Гановски) „Диалектическият материализъм и литературата". В нея категорично се постави въпросът за преодоляване на Плехановите традиции и на теоретичните „предразсъдъци" на миналото. Задачата бе да се очисти пролетарско-революционната естетика „от всякакви опортюнистически, ревизионистически теории". „Нашата марксическа литературно-художествена наука — отбелязва Трудин, — нашата литературна теория, теорията върху изкуството в най-добрия случай не са отишли по-далече от Плехановите разбирания, или по-право тя се е стремила най-много да достигне неговите висини. Плеханов

бе и остава още авторитетът на нашия литературно-теоретически фронт. Много негови работи в тая област отдавна са преведени, имат широко разпространение у нас, още повече, че неговите литературно-естетически възгледи са преплетени с неговите философски възгледи, изложени в неговите философски произведения, също така отдавна преведени и ползващи се у нас, особено в миналото, с огромно влияние, авторитет. Лениновите възгледи за литературата, изкуството, литературната критика и прочее почти и до днес остават неизвестни, непознати, а още по-малко използувани или прилагани в нашата работа. А това е опасно, още повече, че без разбирането, използуването и приложението на огромното Лениново дело на литературния фронт е невъзможно правилното и пълно решение на стоящите на литературния фронт задачи."[1] Основната идея на Трудин се свежда до това да се надмогнат грешките от методологически характер при оценката на теоретичното наследство на Плеханов. Трудин изискваше да се изчисти литературният фронт от „чуждо влияние", да се ленинизира. В спор с Димитър Полянов, който в бр. 225 на „Наковалня" се постара да защити Плеханов, Трудин — по примера на съветската философия от 30-те години — разшири критиката на авторитетния руски марксист.

„Знаем, че основата на марксическия метод в литературата и изкуството е диалектическият материализъм. Плеханов прави редица грешки по диалектическия материализъм, които грешки се отразяват и на неговото литературно творчество."[2] Плеханов е разглеждал изкуството като отражение на общественото битие, т. е. като обществено исторически факт, а не и като дейна, преобразуваща света сила, т. е. като фактор конкретно исторически. Понататък според Трудин Плеханов е определял художествеността според два момента: доколко произведението съответствува на действителността и доколко в него има единство на формата и съдържанието. В тези критерии обаче е липсвал класовият, партийният елемент. Плеханов бил противопоставил „анализа", т. е. изследването на произведението на „оценката", т. е. на точното установяване на неговата идейно-естетическа (разбирай партийна) функционалност. Иначе казано, Плеханов не е свързвал цялостната оценка на творбата с позицията и интересите на работническата класа. Тук според Трудин е качествената разлика между Плеханов и Ленин при подхода им към изкуството.

Не може да се отрече, че тези идеи, макар и не всякога стройно изложени, създаваха нова обстановка не само в границите на пролетарското изкуство, а и в по-широк смисъл. Защото с троянски кон на философията се вкарваше в социалните и идеологическите борби едно ново политическо оръжие — ленинизмът. От друга страна обаче, тъкмо в застъпването от Трудин схващане излизаше наяве тенденцията да се пренебрегне критерият „художественост", изобщо миналият и съвременният опит на самото изкуство и неговата цялостна определеност. (По-късно Т. Павлов преодолява този недостатък, но нека да не избързваме.) Изобщо за световния художествен опит и за традиции на страниците на „РЛФ" не ставаше дума. Главното, всепоглъщащото в случая бе класово-партийният подход. И това ни кара днес и да admirираме, и да критикуваме наченатото „ленинизиране" на литературния фронт. Сам Трудин

[1] Трудин. Диалектическият материализъм и литературата. — РЛФ, II, бр. 61, 1931.
[2] Трудин. Плеханов и Ленин в областта на литературата и изкуството. — РЛФ, III, бр. 74, 1932.

бе личност, която имаше богат политически опит и все пак сравнително по-малък контакт със самото изкуство.

Но как се развиха нещата. Новото бе започнало да се развива, да расте като лавината в планината напук на старите задръжки. В едно писмо до Трудин, поместено в бр. 74 на „РЛФ", Бакалов нарече лозунга „Назад, към Плеханов" реакционен. Той тласкал пролетарската литература към „социалдемократизъм". Бакалов обобщаваше в края на писмото си: „Както ти е известно (и не само на тебе), в областта на литературоведението аз, като ученик на Плеханов, съм направил може би повече от всеки другиго за популяризирането и прилагането на неговите литературни възгледи.

Грешките на учителя са несъмнено и грешки на ученика (като и не говоря за грешки лично мои, които също подлежат на разкритикуване).

Преустройването на нашия литературен фронт чрез безпощадна самокритика е крайно належащо и навременно.

Готвя обстойна статия. " (Писмото е от 22 януари 1932 г.) Ставаше голяма преоценка на ценностите — не поради вкуса и темперамента на участниците, а поради много по-дълбоки причини: изискването да се усвоят нови идейни оръжия, да се ленинизират философският и литературният фронт. В тези спорове не надникваха нито буржоазните идеолози, нито полицията, а те имаха дълбоко принципиално значение и за бъдещите идейни и политически борби. Бакалов излезе в „РЛФ" със статията „Не назад към Плеханов, а напред към Ленина".[1] Нейният живец бе критиката на Плехановата естетика, разглеждана вече като идеен „предразсъдък": „Да приемаш безрезервно естетиката на Плеханова значи да не си промислил докрай цялостната система на неговата меншевишка идеология, от която естетиката му съставлява само част; значи ти сам да не си се освободил от меншевишки останки; значи вече да си останал назад от развиващия се идеологически фронт. А да зовеш горещо и убедено към Плеханова, както прави Полянов, значи съзнателно да се мъчиш да спреш диалектическия процес на развитие, да спънеш ленинизирането на литературния фронт." Адресът, към който бе отправена тази гореща критика, бяха Д. Полянов и групата около него.

Може би в никоя друга капиталистическа страна тези идеи — за изгаряне на всякаква „меншевишка" идеология в революционното движение — не са намирали такъв силен израз, както у нас.

Ленинизирането тук бе синхронизирано с аналогични процеси в Съветския съюз. Сам Бакалов привежда много примери и цитати в подобен смисъл от видни съветски автори. Ето някои от тях:

„Съвсем неотдавна в основния доклад пред критическото съвещание на РАПП (Российская асоциация пролетарских писателей) В. Кирпотин се спира върху меншевишките грешки на Плеханов и определя, че „ние можем да се опираме само на Лениновата теория и да се ползваме от Плеханова само от Лениновите позиции", иначе „Плеханов ще бъде за нас само междинна станция за по-нататъшното отклонение от партийната линия".

Ако за Полянов и това не е достатъчно, то ще му приведем думите на др. Леополд Авербах, казани на събранието на Комунистическата академия на 8 май м. г.: „Ние трябва — казва Авербах — да дадем жесток бой на ония, които без критика, апологетично пристъпват към литературоведческото наследство на Плеханова."

---

[1] РЛФ, III, бр. 79, 12 апр. 1932.

Немного след това, на 29 май, същият Авербах в доклада си срещу належащите задачи на ВОАПП пред пленума на последния казва: „Основната теоретическа задача, която ни предстои, е необходимата критика на Плеханова от гледището на новия, ленински етап в развоя на диалектическия материализъм, в който сме влезли. Измежду многото други свидетелства, че тъкмо сега се водят усилени спорове на литературния фронт в СССР за неговото ленинизиране, което е невъзможно без преодоляването на Плеханова — ще си позволим да приведем още две от току-що излезлите книги на сп. „Литературное наследство“ (1932).

„Има мнение — пише И. Иполит, — че Ленин за разлика от Плеханова бил чужд на въпросите на литературата. Това не може да се смята за друго освен за меншевишка клевета против Ленина и за опит да се разоръжи марксистко-ленинското литературоведение (гл. ст. В. Г. Плеханов по новонамерени литературоведски трудове, с. 39).

Друг автор — П. Юдин, в статията си „Ленин и философската дискусия от 1908—1910 г.“ пише: „Борбата за ленинския етап по всички линии на идеологическия фронт е най-важната задача. Тая задача също така с всичката своя острота стои и пред пролетарското литературно движение.“ И т. н. и т. н. (вж. РЛФ, бр. 79, 12 апр. 1932).

Разбира се, важно бе не само това, което ставаше в Съветския съюз, а и у нас. Бих прибавил — важно бе новото в развоя на обществената и естетическата мисъл. То се проявяваше паралелно с новото в насоката и на пролетарската художествена литература. По времето на Смирненски, пък даже и на Разцветников, Каралийчев, Фурнаджиев и Гео Милев партийността проиствичаше от съдържанието на литературата, главно от спонтанното й отношение към съвременността. Сега тя ставаше предпоставена творческа задача.

Бакалов излезе на страниците на „РЛФ“ с още шест статии по тези сложни и трудни въпроси. Той критикува главно Плеханов за придържането му към „общоделската идея“, за класово сътрудничество и за подменянето на диалектическото единство на съдържанието и формата с „механистическото им съединение“, за обективистична съзерцателност.[1] Изобщо Плеханов бива обвиняван, че с разбиранията си противостои естетически на ленинската партийност в изкуството. Отрицанието е така засилено, че от Плехановото наследство не остава почти нищо, което би могло да се използува тъкмо по ленински: „Плеханов — пише Бакалов, — който неправилно схващаше ролята на партията като авангард на класата, като субективен фактор, естествено не можеше да реши въпроса за партийността в литературата. Като не допускаше партийност в науката, Плеханов още по-малко можеше да застане върху позицията на партийността в приложение към литературата. Плехановият обективизъм е пасивен, чисто съзерцателен. Според него ние само разглеждаме нещата в природата и обществото и обясняваме техните причини, като сме уверени, че това е било и не е могло да бъде другояче: рози не цъфтят зимно време, а сняг не вали лятос. Литературата трябва да се взема като даден факт, като исторически процес и като такъв да се изучава и обяснява. Но

[1] Статиите на Бакалов „За неправилен подход към творчеството на Толстой и Горки“, в които се говори за „подменяне на историята с логиката“, за това, че романът „Майка“ на Горки е преценен от Плеханов неправилно като „публицистика“, не са отпечатани в „РЛФ“. За това е сложена и съответна бележка от редакцията (бр. 87). Причината е големият обем на целия Бакалов труд.

не трябва да се вземе тя като акт, на който може и трябва да се влияе в известно направление. Този пасивистичен обективизъм е меншевишко схващане на марксизма." С всички тези идеи се подготвяше преоценката и на литературния процес у нас. Създаваха се теоретични предпоставки за марксическа история на литературата и на културата. Сектанството бе започнало да ражда в самото себе си своето отрицание. И наистина Бакалов бе особено безпощаден към себе си. Той бил надценявал Плеханов като революционен теоретик, бил подценявал Ленин. Преувеличавал е значението на теорията за социалния еквивалент на литературата при оценка на отделни автори. Той не е бил наясно по въпроса за обективизма в литературната критика и за партийността. Не е разбирал марксическата критика като „напъртвач" на пролетарското изкуство. Подменял е диалектиката със „свръхдиалектичното и абстрактното балансиране". Не е разбирал разликата между идейност и тенденциозност и е стигал до „еклектизъм". И т. н., и т. н. Както се вижда, доста трънлив букет от неприятни грешки. Още не всичко беше ясно, но в самокритиката на Бакалов имаше голяма доза истина. Имаше и чисто логическо и емоционално увлечение — да се обезцени направеното преди. Бакалов виждаше отчасти своите теоретически недостатъци, но не забелязваше още литературно-историческите си грешки — с недооценяването на класическото наследство, на националния и световния опит, влияещ върху развитието и на пролетарското изкуство. А това по същество не го сближаваше още с Ленин. Оставаше все пак направена една значителна стъпка напред, направена и от вярност към партийните идеи и принципи, поддържани категорично в момента. Статиите, които Бакалов помести в „РЛФ", и тези, които останаха в ръкопис, излязоха по-късно в отделна книга, онасловена „Против меншевизма в литературознанието" (1934). Посоченият по-горе недостатък изпъкваше в книгата отчетливо.

В допълнение на целия бурен разговор за Плеханов на страниците на „РЛФ" излизаха и други статии. Те тълкуваха понятието „партийност" (Трудин, Илия Тодоров, П. Петков). Острието им бе насочено главно срещу „вечното изкуство", т. е. най-общо казано, срещу аполитизма и буржоазната естетика. В тях се изискваше изкуството да служи всеотдайно на целите на партията като съзнателно организиран авангард на пролетарското движение. На страниците на вестника терминът „пролетарско изкуство", появяващ се в първите броеве, се подмени постепенно с термина „партийно-пролетарско изкуство".

Завоеванията не бяха само в теорията, а и в областта на художественото творчество. То получи силен тласък от динамизма на живота, от политическите борби, от революционната теория и се разгърна жанрово и стилово вече в съществена отлика от литературата до 1925 г. Потвърждаваше се законът, че където се появява ново съдържание, раждат се и нови вариации на жанрово-стиловите форми. Произведенията на младата генерация поети и прозаици бе едно потвърждение на невъзможността да се поддържа равновесието между новите форми и формите на миналото. В началото на 30-те години прозата преобладаваше при изобразяването на „непосредствения човек"— на работника, стачника, участника в уличните демонстрации. Светът, в който се движеше този герой, имаше и свой ад, и своя идеална сфера. В неговата душа звънеше силно и непрекъснато музиката на борбата — това бе революционното му всекидневие. Той превъзхождаше сега по качества и селянина, и интелигента. Учеше интелигента да оздрави социално сетивата си, да преодолее колебанието, да се приближи до работника. „РЛФ" полагаше

усилия да създаде писатели-работници — Бурянин[1]. Вестникът внушаваше непрекъснато на читателя, че работникът е по-умен от него, неработника, че е партийно по-последователен. Той именно отварял схлупените хоризонти на мисълта и отхвърлял всичко старо и еснафско. Той именно предузнавал истините за циничния реализъм на действителността. С проблясъка на своята мисъл, с волята си работникът вече давал съдържание на духовния пейзаж. И това бе действително ново и непостижимо за миналото. Него не прелъстяват илюзиите на интелигента. Сред грубата драма на живота той стои със стоическо спокойствие. На насилията отговаря с контраудар, с твърдост. Такъв бе работникът в разказите, помествани из революционния печат, в разказите на Никбал, Бурянин, Мълчанин. Такъв бе вече и работникът, и селянинът в произведенията на Караславов, но изваян художествено с повеща ръка. За повестта на Георги Караславов „Селкор" (1933) Георги Бакалов писа: „Др. Караславов описва изключително българското село. Но го описва в съвършено нова светлина, която никак не се среща в прославените буржоазни белетристи на селото. Друга епоха, друга светлина — у него и у другите. Ония хвърляха на селото поглед на дребни буржоа, пречупен под влиянието на буржоазните идеи. Караславов е цял от пролетариата.

Ония или не виждаха селската беднота, или я изобразяваха като безропотна рая. В изображаването на чорбаджийския бит, напротив, те влагаха всичкия свой възторг от „патриархалното" минало.

У Г. Караславов тъкмо обратното. У него всичко в село е поставено на мястото си. В живота на селския думбазин той не вижда никаква патриархална идиличност. Селският ратай у него не е безсловесно добиче. Караславов разкрива гънките на класовата борба в съвременното българско село — в живи образи."[2]

Като оставим настрана казаното за „дребнобуржоазните" писатели с „буржоазни идеи", преценката на Бакалов за новото у Караславов е сполучлива. И като описва селото, той е „цял от пролетариата". Нека допълня, че преди да стигне до образите на „Селкор", Караславов бе написал романа „Споржилов" (1931) — епичен разказ за почти фантастичната експлоатация на чешките строителни работници в околностите на Прага. Караславов бе публикувал и сборника разкази „На пост" — за героизма на революционните борци, за похитените в злокобните бездни на затвора работници. Той бе действително най-видният представител на новата пролетарска проза. Идеите му като белетрист бяха правдиви, подсказани му от жестоката, но горда борба на най-предния фронт. Като разказвач, осенен от патоса на борбата, освободен от опеката на традиционната проза, Караславов създаде и нови форми. Те и го сближават, и го отделят от познатата ни критическа селска белетристика. Той бе склонен към описателно и съзерцателно водене на разказа, но електрически пламъци бликаха от мисълта и чувствата на героите му. И прозата му придобиваше величието на пробудената земна сила, на неспокойната и дирещa мисъл. За всичко това Караславов бе тачен като най-талантливия пролетарски белетрист.

През 1933 г. излезе романът „Село Борово" на Крум Велков. Този роман бе изненада, скок в сравнение с несръчните разкази на писателя, публикувани някога в сп. „Нов път" (1924—1925) с псевдонима Кешиш Първан. Роман-

[1] Бурянин — Недялко Минчев (род. 1907 г.) от с. Присово, Търновско, сътрудник на „РЛФ" с разкази. Починал през 1940 г. вследствие на изтезания в полицията.

[2] Георги Бакалов. Георги Караславов — „Селкор". — Звезда, I, 1933, кн. 17.

тична свежест и борческа героика изпълваха разказа. В него главен герой бе работникът, организатор, водачът към красивата жертвеност на Септемврийското въстание от 1923 г. С романа „Спорожилов" и сборника разкази „На пост" на Караславов, със „Село Борово" на Крум Велков вече личеше дирята на новата пролетарска проза. Тези млади белетристи развиваха и художествения вкус. Те държаха за богатството на израза и за поетичната атмосфера на произведението. Особен творчески фанатизъм личеше у най-талантливия от тях — у Георги Караславов. Той явно се стремеше към равновесие между форма и съдържание. И сполуката бе голяма, особено в разказите „На пост".

Жанровото разнообразие в поезията изпъкна и в изповедни творби, и в лиричен епос (поеми), и в сатири и памфлет. Ротфронт (Христо Радевски) издаде „Ний сме правова страна" (1933), сатирична лирика, в която напират идеологията, психологията и битът на класата, нейното политическо самочувствие, гордостта й, дързостта й. В изповедните творби („Към партията") се сливат „аз" и „ние" в изживявания, извикани от атмосферата на капиталистическия град и изцяло политизирани. Гражданската и политико-борческата лирика следва своя висок път в стихотворения, посветени на града: „В града", „Пролетарка", „Червен процес", „На моя познат", „София". Във весело-хумористична лирика се чуваше пак гласът на класата, възходът й, всякога подчертаното й бодро самочувствие, което диша в тревожно очакване на бъдещето. Хумористичното жило бе насочено срещу държавата и срещу властта — опората на капитализма и оръжието за класово потискане. Ирониятa и смехът не бяха казани съвсем изящно, както в голямата литература на хумора, но затова пък бяха убийствени, съкрушителни:

Кой к'вото си ще да разправя,
но факт е едно положение:
че нашата чудна държава,
че мъдрото ни управление
с реформи народа гощава
и грижи за него пилей.
И как да не кажеш тогава:
„Щастлива държава сме, брей!"
. . . . . .
Ех, има и малка тревога,
тя кефа ни кърши наистина:
учители имаме много
и много са май комунистите!

Но нашата храбра държава
на пух и прах тях ги пилей!
Че как да не ревнеш тогава:
„Щастлива държава сме, брей!"

(Хр. Радевски)

Този хумор се отличава от смеха на ония „отвъд", смутените и разтревожените в тежкия двубой:

Звучи фалшиво и престорено
смехът на техните гърла,
тъй както сменят се актьорите
на сцената с престорен глас.

(Хр. Радевски)

Паралелно с тази логически ясна лирика изпъкват романтиката и баладичността. Хрелков изпълва произведенията си с тайната сложност на своята личност. У него реалност и фантастика се сплитат в арабеските на една символна романтика. Той създаваше стил, непознат дотогава в пролетарската литература, като я сближаваше чрез условността на образите със символизма:

Забравата — скучаещо чудовище —
погълна моя устрем и заспа...
Аз своите нераздадени съкровища
във бездната на ада закопах.

Връзката със символизма в идейното съдържание е прекъсната. Но тя се запазва в поетичния реквизит, в индивидуалното копнение:

Остана ми нощта на милионите —
и в общата надежда се смирих...
Вий, жажди мои, нима не ще догоните
на утринта прекрасните зари?

Ако излезем от предпоставката, че поезията действува на емоциите и чрез идеите, и чрез образите, то ще трябва да кажем, че у Хрелков имаше някакво раздвоение: идеите бяха революционни, а образите — символистично-романтични. Затуй и въздействието на неговата поезия бе особено усложнено и условно. Идеите държат съзнанието в пределите на реалността, а символите — със символистичен характер даже — в един надземен свят. Хрелков пееше освен за реалното и за онова, което е около него, още и за една друга, условна и надземна действителност. Той обобщаваше културни представи, създадени не само от живота, но и от литературата. И което е от значение сега — не забравяше за себе си като „аз", като индивидуалност, която страда, пътува през живота със своя личен жребий даже и когато изцяло се врича на борбата. Неговата „мирова скръб" бе също нещо непознато, идейно и психически чуждо на другите ни лирици от тия години — Христо Радевски, Никола Ланков, Младен Исаев. Хрелков пишеше за трагизма на личната си героична гибел:

И кога певец — слепец — печален,
пак запее в твоята тъма —
за кого от двама ни ще жали
бедна моя, траурна земя?...

(Из цикъла „*Дневник*", 1928)

Това бе у Хрелков някаква изконна поетична склонност да вижда себе си като жертва по високия път към звездите и да чезне в сладостно жертвено упоение. Хрелков бе най-много баладичен. Неговият поетичен език бе смесица от революционност и болка, от стремеж към колектива и тъга по самия себе си и по своята участ. Той бе особена духовна формация и като революционер, и като човек, възпитан от традицията на световната романтична поезия, като личност за самата себе си. Не случайно в „РЛФ" не личи неговото участие. Той не бе приеман напълно поради своята „индивидуалистичност". Неговите поетически маниери идваха от по-далечни традиции и противоречието със съмишлениците му бе силно. Той не можеше да затвори прозорците на своя дом за огнените ядра на революцията и като й се отдаваше изцяло, оставаше все пак и у себе си.

В началото на 30-те години с ликуване и възторг се раждаше лирико-епосът. Това бе заслуга и на Хрелков. Неговата поема „Среднощен конгрес" бе революционна антивоенна творба. Въпреки условната образност тя бе изпълнена с борческо настроение, с критика и отрицание. Тя бе пак на ръба на странностите в пролетарската ни поезия — сблъскваха се отвлечените романтични представи с реалността, с една съвременна манифестация на революционни чувства.

Творбата на Хрелков засегна с антивоенното си съдържание буржоазната „общественост". Ето как отбелязва Бакалов тоя факт: „Тая „поема на незнайния воин" е наречена от в. „Мир" „една кощунствена поема". Полицейският писач от гадния народняшки орган хвърля огън и жупел върху „невзрачното комунистическо стихотворче", както той нарича автора на поемата, и кани властта да го уволни от малката служба, която Н. Хрелков заемал в просветното министерство. Сребърниците на доносчика не са се паднали обаче на писача от „Мир", понеже друг доносчик го е изпреварил. Казват, че и други буржоазни вестници (в това число и „Народ") взели същата гнусна отрицателна позиция към поемата на Хрелков. Това си е в реда на нещата: понеже поемата е антивоенна, то естествено подклаждачите на войната ще да я отрекат, ще охулят автора и ще се мъчат всякак да му напакостят. Прекрасен жребий на писател, когато буржоазните пародържатели се славят с влечугарство! Поздравяваме поета Хрелков с омразата, която си е навлякъл от страна на „вампирите на мрака" (да се изразим с думите на неговата поема). Поет, който върви по стъпките на Гео, Румянцев и Ясенов — „убити мъченишки от тилови фашистки бандити", но чието име е „като знаме, което все мами — в борбата — напред!", такъв поет може великодушно да предостави на буржоазните лакеи от поезията да получават мазните целувки на вампирите, а нему стига тяхната ненавист — негова гордост."[1]

Естествено поемата, критикувана злобно „отвъд", бе похвалена „у нас". Въпреки че според Бакалов „формата на баладата лишава героите от конкретност", той я приемаше положително. Природата на Хрелков като революционен поет се усещаше най-добре в тая негова творба, следваща традицията на Гео Милевата поема „Септември".

Един съвсем млад в края на 20-те и началото на 30-те години автор — Младен Исаев — внасяше оригинален тон в пролетарската поезия като изповеден лирик, затрогнат невъзвратимо от борбата, овладян от голямо жертвено чувство. Емоциите у него се подхранваха от спомените за Септември 1923 г. Детинството на Исаев е било облъхнато от романтиката на Септември и поемата му „Огнен път", печатана в „РЛФ", говори за силни вътрешни изживявания. В нея личаха данните на лирика, който се отказва от разказа и намира себе си в своя изповеден борчески патос.

Към кратката лирико-епическа творба прибягваше и Ангел Тодоров: по-късно излезлите „Поеми без лъжа" (1936) издават една мисъл, която търси всъде по света, в миналото и в предисторията на човечеството сюжети за израз на съвременни революционни идеи. И още едно — мисъл и чувство, които искат да бъдат модерни и оригинални в своя изказ. Своеобразен характер на лирически поеми имат и импресиите на Кръстьо Белев: репортажът „Песента на налъмите" (1933), някои лирически разкази от сборника „Двубоят" (1931).

[1] Георги Бакалов. Николай Хрелков — „Среднощен конгрес". — Звезда, I, 1932, кн. 5.

Със сътвореното тези автори извеждаха нашата литература на предна революционна позиция, израстваха върху традицията, като я отричаха. И с това влияеха и върху цялата ни национална литература. Трябва да отбележим, че в края на 20-те и началото на 30-те години възкръсваше интересът към революционната литература на миналото. Преписваше се и се разнасяше почти нелегално поемата „Септември" на Гео Милев, заучаваха се и се декламираха на работнически вечеринки стихове на Смиренски. Самата работническа класа бе поела своята литература и я поддържаше за траен живот.

*

Общата политическа и икономическа криза влияеше освен на материалното съществуване на писателите, но и на художественото творчество изобщо. Отпадаха и се рушаха безвъзвратно дълго всажданите представи за аполитично и за неангажирано изкуство. Глъхнеха идеите за онази „вечна" художествена ценност, която не носи в себе си текущото. Изместваха ги вълнения и идеи за прекия дълг към съвременността. Сякаш и животът, и политиката се шегуваха с довчерашната модернистична неразумност и с увлеченията да се плува в морални далечини, сред чисти емоционално-естетически радости. Нервът на живота бе разголен и се виждаше ясно страшното. Началото на 30-те години би могло да се означи с широкото овладяване на изкуството от политиката. Към гражданска изява клоняха и групата писатели-анархисти (Ламар, Мицо Андонов, Славчо Васев). Заедно, комунисти и анархисти, създадоха през 1931 г. Съюза на трудово-борческите писатели. Неговата програма предвиждаше: а) борба против фашизма; б) борба против войната; в) защита на СССР — по-точно на съветската култура. (Анархистите се уговаряха: тъй като защита на СССР означавало подкрепа на държавна власт, а това било противно на разбирането им за „народовластие", то те могли да защищават само съветската култура, но не и съветската държава).

Съюзът на трудово-борческите писатели бе първото по-широко обединяване на творческата интелигенция с антифашистка политическа (и естетическа) платформа. Изискванията на живота бяха по-силни от предубежденията на ума и на идеите и това предопредели и настъпилите промени в отношенията. Формите за обща работа предстоеше да се разширяват.

Общото недоволство подтикваше интереса към съвременността и у други, неангажирани политически автори. Даже Йовков, както споменах, неочаквано се приближаваше до проблемите на съвременността. Той написа драмата „Милионерът" (1930), а след това вече, към средата на 30-те години, и драмата „Обикновен човек". Той бе публикувал част от повестта „Приключенията на Гороломов", когато коварно го покоси смъртта. В края на третата и началото на четвъртата година на четвъртото десетилетие ставаше все по-необходимо изкуство, което носеше у себе си и тревогите за съвременността. Паралелно с погледа към текущото се възраждаше и историческата тема: Димитър Талев — „Златният ключ" (1935), появиха се антивоенни произведения като „Морава звезда кървава" (1934) на Константин Петканов, „Холера" (1935) на Людмил Стоянов. Общата атмосфера изостряше зрението на художника и когато той поглеждаше към близкото или по-далечното минало. Извършваше се широко възмогване на литературата към големите ни социални и национални проблеми. Въпреки явната диференциация на творческите лагери, въпреки борбата между билите „отвъд" и билите „отсам" и

комунисти, и ангажирани надясно писатели, и „неутрални“ се сблъскваха с реалността и се вълнуваха от сложните ѝ противоречия. Пазарът се заливаше с книги, в които се поставяха и въпросите на миналото в ракурса на съвременността.

Константин Петканов, надарен с една балзаковска продуктивност, изпълваше всяка година книжарските витрини с нови исторически книги:„Старото време“ (1930), „Хайдути“ (1931), „Вятър ечи“ (1933), „Инджe войвода“ (1933), „Кладенец“ (1936), „Преселници“ (1937) и т. н. След Йовковите произведения, навлизащи в дълбочините на нашата душевност, след богатата историческа проза на Стоян Загорчинов заговориха за миналото и други автори, като Талев и Петканов, родени в различни краища на земята ни, единият в Македония, другият в Лозенградско. Те усилваха духовния копнеж по миналото, болката по загубеното — болка по единството на рода, по неосъществената държавна общност на нашия етнически свят. В общото състояние на литературата ни, сложно диференцирана, се врязваше патриотичната тема, нахлуваха гневът и протестът на писателя, пренамерил и съвременността, и миналото в утопичната земя на изкуството си.

Тъй като временната политическа стабилизация, която създаде режимът на сговора, бе нарушена и народният блок свали сговора, създадоха се илюзии и за демократични свободи. Скоро обаче стана ясно, че и новото правителство ще продължи политиката на класово насилие. Покривалата се оказаха твърде прозрачни и зад тях се видяха народното бедствие и фалшивите програми на фалиралите буржоазни политици. Зад думите демокрация и народоуправление се прикриваше познатата от десетилетия буржоазна диктатура. А ръка за ръка с нея вървеше и равнодушието към съдбата на българската култура и българския писател. Но процесът на раздвижване бе започнал освен в издания като вестник „РЛФ“, като вестник „Щит“ (1933), но и в други анархистични и леви литературни списания като „Новис“ (1929). Това бе период на избистряне, който трябваше логически да завърши — ако благоприятствуваха политическите условия — с катализата, т. е. с отделянето на здравото, на талантливото в по-широк „ляв фронт“. През 1932—1933 г. в. „РЛФ“ вече еволюира. Тихомълком отпаднаха критичните отрицания на автори като Орлин Василев. Нещо повече, в бр. 148 на вестника се появи статия от този критикуван някога автор. Тя е посветена на майсторството и има наслов „Как да почнем въвеждането на героя“. Писателят, жестоко анатемосан като „фашист“, даваше уроци сега на младите белетристи, учеше ги да пишат революционни разкази. Проблематиката, която засягаше вестникът, бе не само литературно-политическа, а и в известен смисъл и литературно-културна. Появилото се друго, безпартийно издание, в. „Щит“, бе паралелно на „РЛФ“ — непролетарски, но все пак революционен орган на лявата литература.

*

С усложняването на идейно-социалния живот, с изостряното на класовата борба и даже с урбанизацията на живота възникваха и нови художествени насоки. Критическото настроение, пронизало литературата, бе повече нюансирано, по-тънко и по-богато, отколкото преди десетилетия. Като някаква литературна „периферия“ бяха вече старите сюжетно-художествени похвати. Светослав Минков преодоляваше познатата битово-реалистична традиция на предишната ни критическа литература. Той „съедини“ диаболизма и фантастиката

с критическия реализъм, както преди 8—9 години Гео Милев „обедини“ експресионизма с революционното социалистическо и реалистическо мислене. Това бяха неизбежни процеси в развоя на една литература, която се развиваше и надмогваше консервативните си елементи, създадени от нея самата. Критикът-реалист Светослав Минков нямаше нищо общо с ония модни течения във философията и естетиката на Запад, които някои се силеха да всадят у нас. Напротив, техните приумици му служеха за осмиване на капиталистическото общество, за художествено интерпретиране на неговите противоречия. Засиленият интерес към загадките на подсъзнанието бе израз и на любопитство, и на желание да се навлезе в царството на тъмните инстинкти на човека. Сега идеите за народа и обществото по-малко занимаваха буржоазната философска мисъл, отколкото проблемата за личността — с дълбочините на нейното съзнание, с непримиримите сили на себичността, привидно изтласкани в потайни ъгли, доминиращи у човека. Светослав Минков се възползува особено от фантастичните открития на науката в сборника разкази „Дамата с рентгеновите очи“. Цивилизацията бе извършила колкото полезно дело, като бе изтласкала себичното в подсъзнанието, толкова и зло, защото бе дала на човека нова коварна власт: научното знание. Скритото,спотаяваното у човека, повлияното от себични интереси живееше в непримирима битка с културата. Отпадаха от разказите на Светослав Минков, на Георги Райчев, на Николай Райнов онези представи за човека, които познавахме и притежавахме от класиката. Личността се разголваше и ставаше страшна със своята сурова пустота и с жестоката си патологична даже егоистичност (Георги Райчев). Ако някога, по време на възхода на българската критико-реалистична литература, идеята за личността включваше и проблемата за победата на морала над антиобществената проява, то сега тази идея е нещо формално и несъществено. Интересното за писателя, онова, което го привличаше сега, бе крайното разголване на несъответствията, преминаването в другия свят, света, който е отвъд привидните отношения, света на скриваното и от обществото, и от средата, и от самите нас.

Паралелно с това вървеше критическата линия (Георги Райчев, Светослав Минков). Даже Людмил Стоянов в творби като „Сребърната сватба на полковник Матов“ (1933) заостри критическото изображение на един социален тип, като търсеше скритите пружини на подсъзнателното и сюжетността на вторите планове. Но ако в литературата новото виждане на личността се сплиташе с критичността, не бе така във философията и социологията. В авангарда на буржоазните философски схващания стояха бързо навъдилите се представители на психоаналитичната школа. Механизмът на подсъзнателното — ето главното в умствения и психичен живот. По-нататък се предусещаха даже идеи за отчуждението, идеи за завършека на развойния цикъл в духовния живот. Янко Янев писа в статията „Пробуждане“[1]: „Колкото и различни да са подбудите на западната метафизика, която разглежда света като развитие на съзнанието или на някакъв „спящ разум“, на някаква „сляпа душа“ — винаги тия подбуди са обусловени от една висша и последна цел на осъществяването, дето съзнанието достига границата на своята собствена история и дето отдъхва всичката му тревожност. Това е точката на абсолютното примирение на всички враждебни сили, които съпътствуват съдбата на живота и както и да се наричат тия сили, те прекъсват развитието си в момента, когато сами се преодолеят и намерят пристан. Краят на развитието е пъл-

[1] Янко Янев. Пробуждане. — Златорог, XI, 1931, кн. 6.

ното безразличие!“ За такова безразличие литературата не говореше и не можеше да говори, изпълнена с предчувствие не за абстрактно духовна, а за социална конфликтност. Тя бе по-близо до политиката, до сътворяваното в реалния живот от такива „мислители“ като Янко Янев. Ето по-нататък неговите мисли: „В същност идеята за примирението е основана на чувството, че човешкото битие е само грях и случай. Това битие няма разум; то е ирационално, то е сляпа воля, която се проявява в диалектиката на мировия живот и която няма друга цел, освен да се възвърне отново към абсолютното, от което някога се е отдалечила. Това е онази мистична представа за отлъчването на „явлението“ от „идеята“, за грехопадението на човека въобще, която стои в основата на библейското сказание за света и която се изразява в това, че човешкото или условно начало е вечно обременено от греха на изстъплението и отчуждението от царството на бога. Това е наистина поезия, по-величествена от която не е могло да създаде никое западно учение, но макар и поезия, тя крие в себе си прасмисъла на човешката съдба: човекът е преходен. Затова неговото призвание се състои в това да надмогне своята преходност, да забрави своя първичен грях и да се възвърне отново към бога. И тук значи идеята за примирението определя перспективите на световния ход на съзнанието. Без това примирение човек не може никога да бъде съвършен и цялостен.“[1] Или „безразличие“ или „примирение“ — такава е алтернативата на тоя „философ“, обладан от неверие в човека.

Такива са изобщо замайващите и примамливи тайни на отчуждението, тълкувани вече на страниците на нашите списания. Те бяха обаче разглеждани по-иначе, с ясен оттенък на критика в произведения като „Незнайният“ на Г. Райчев, „Човекът в огледалото“ на Вл. Полянов или „Счупени стъкла“ на Николай Райнов. Но в началото на 30-те години идеологията, философията и социологията (представлявани от психоанализата и от ранните теории на отчуждението) започнаха своеобразна борба срещу ясното критическо начало в литературата. Политическият живот обаче бе по-благоприятен за преход от диаболизма към критическия реализъм, за проява на граждански сюжети, отколкото за метафорични философски идеи, идеи за човешката вина и за човешкото самонаказване. Разривът бе явен, той пролича най-ясно във все по-последователното прехождане на Светослав Минков към една критическа изобличителност: „Дамата с рентгеновите очи“, „Автомати“, „Разкази в таралежова кожа“.

Разбира се, картината се усложняваше от обстоятелството, че в същото списание, в което бе поместена разглежданата статия на Янко Янев, публикуваха свои жизнени творби Елисавета Багряна („Звезда на моряка“), Ангел Каралийчев („Нашенци“), Г. Райчев („Ярушка“). Тук сътрудничеха още Н. Фурнаджиев, Св. Минков, Н. В. Ракитин, даже такъв „революционен“ поет като Славчо Красински. В едно от стихотворенията си, поместено в „Златорог“ през същата годишнина (1931), Славчо Красински пише:

Днес няма ниви и брези —
денят зад фабрики догаря,
и цяла нощ се разговарят
капчуците на чужд език.

[1] Янко Янев. Цит. ст.

Градът потъва чак до гуша
в димеща, тежка тишина,
край стрехите вървя и слушам
работническата душа.

Таз вечер върху наште хижи
спокойна тишина ръми,
полята спят. Далеч се движат
и пеят старите гори.

Но тая мирна селска нежност
за мен сега е тъй далеч,
тук вече буря неизбежна
живота като лес люлей.

Това бе много ново и непонятно за „Златорог". И все пак то бе отпечатано там по някакви хитри и умни съображения през това разбунено начало на 30-те години, когато се даваше път и на ранните теории на отчуждението.

Но колкото и сложна да бе картината в „Златорог", както и да се „левееше" списанието, философски спекулации като тая на Янко Янев не могат да бъдат отминати. Защото това бе възвръщане към най-безпомощната човешка същност, далечни и глухи отзиви на интелектуалния живот на борещата се вече с реалността европейска философска мисъл. Тук не прозираше гордата философия на Пенчо Славейков или пък самочувствието на Боян Пенев. Натрапваха се вторични тежнения, паразитни духовни изживявания, нарастваше тълкуването на единната и разяждана от съмнения човешка „душа".

Ако някога идеалистическата философия воюваше у нас срещу материализма с идеята за непознаваемостта на света, идеята за света в себе си, то сега изпъкваше друга, по-непосредствена цел: да се покаже как човешката личност се разпада и как губи връзката със света, как тя живее чрез отделните си звена, като в нейния духовен живот доминират „нищото" или непознатото „друго" съзнание, заело беззащитните селения на духовното й битие. И тази съзнателна „философска" насоченост изпъкваше паралелно с пролетарската революционна литература, паралелно с богатото критико-реалистично и правдиво творчество, използувало и модерните постижения на душевния анализ.

Впрочем в тия начални години на четвъртото десетилетие, изпълнени с толкова противоречиви явления, светлина извираше и от другаде. От възвръщането ни към чистите извори на патриотичната литература, от тенденциите на историческата белетристика. Особена заслуга за това имаше Стоян Загорчинов, за чийто роман „Ден последен, ден господен" стана дума. Този роман, излизал от 1931 до 1934 г., бе голямо за времето си явление. Загорчинов бе скромен, но пренастойчив в своето дело творец. Неговото произведение не само носеше любима услада на читателя с патриотичните си образи, но и нови идеи за героиката вече на народната маса. Авторът признава, че е дорасъл до тия си идеи под влиянието на Първата световна война и на Септемврийското въстание. Тези големи събития са му подсказали образите на скитници и хусари, поддръжници на Момчил, който мечтае за царство без господари, за средновековно царство на справедливостта. Романът „Ден последен, ден господен" бе донякъде една победа и на новата, модерна форма на истори-

ческия роман. Много по-богати и задълбочени са и психологията на характерите, и пластичността на образите, и философската проблематика. Вълнуващата пълнота, историческото знание, поетично просветлената, архаизирана и цветиста реч го правят значително произведение.

Патриотичното и социално-историческото вдъхновение не се изчерпваше с творбата на Загорчинов, нито заглъхваше след нея. Неговите превъплъщения са различни — от предчувствие за незавършена историческа мисия, от предугаждане на трагична народна драма до ясното осъзнаване на прогресивните цели на миналото. Вълнението по скъпи на сърцето, но загубени люде не пресекваше. С мисълта за земи, останали извън държавните граници, живееха неизбежно видни творци. От това се импулсираше и творчеството им. Причината за патриотично-историческото въодушевление бяха дълбоки и се кореняха и в личните биографии на тия писатели. Константин Петканов бе от Лозенградско. Неговият роден край населяваше въображението му, обаче само като спомен, тъй като там имаше турска власт и той не можеше повторно да се срещне със своя литературен персонаж. Димитър Талев бе от Прилеп, Македония. Неговият дух също потъваше в спомена, бродеше непрекъснато из тесните улици на родната чаршия. Той виждаше у себе си хората, чиито гласове бе чувал и чиито родолюбиви мисли го бяха вълнували. В Македония се разпореждаха джандармите на крал Александър. Еманоил Попдимитров бе роден в с. Груинци, Босилеградско. Неговото скъпо родно място бе също под сръбска власт. Нежният поет-романтик стана председател на Върховния комитет на изселниците от Западните покрайнини. През 1929 г. Попдимитров взе участие в конгреса на малцинствата в Женева. Той е бил допуснат до тоя конгрес след големи усилия, тъй като от много страни са пречили на участието му. Еманоил Попдимитров е говорил освен за горчивата участ на българите от Западните покрайнини и за съдбата на Македония. През 1929 и 1930 г. Антон Страшимиров публикува романа „Роби“, посветен на националноревюционното движение в Македония. Най-сетне всецяло отдаден на Македонското освободително движение бе критикът Васил Пундев. Пундев бе син на Марин Пундев, някогашен директор на Българската девическа гимназия в Солун (1891—1894). Макар и роден в Дупница (Ст. Димитров), Васил Пундев носеше у себе си възпоминанието за рода си, унаследил бе от баща си любов към македонските българи и интерес към техните освободителни борби. Седемнадесетгодишен, Пундев напуща бащиния си дом и заминава за Македония. Връщат го от границата. Това става през 1910 г. Две години покъсно, вече 19-годишен, току-що венчал се, минава този път сполучливо границата като участник в четата на Чекаларов и Попов. Бил е доброволец и в Македонското опълчение. За трети път Пундев е отвъд — вече не в турска, а в „югославянска“ Македония: през лятото на 1928 г. заедно с Протогеров, Попхристов, Шанданов и други революционери в продължение на месец и половина пребродва почти всичките краища на Западна Македония. И това става, когато вече е изцяло отдаден на научните си интереси, когато пред него разтваря широк път научната кариера.

Пундев стана жертва на жестоките борби сред различните крила на Македонското освободително движение през март 1930 г. По-точно той бе убит от оръдия на проофициалната михайловистка върхушка.

Народностно-патриотичната линия си имаше свои светли страни въпреки тъмната злоба, която лъхаше капиталистическият свят, злобата на обречения, на безсилния, на изпадналия в умопомрачение, който в потъмнелия си мозък

не носеше никаква представа за културни стойности. Животът налагаше своето възпреки варваризма, с който изтребваха дарованията на българското племе. Още бе пресен споменът за избитите хиляди и хиляди български интелигенти, между които и такива светли личности като Гео Милев. В Централния затвор вече лежаха млади литератори, осъдени по Закона за защита на държавата като редактори на „РЛФ", а по улиците на София се убиваха български учени, олицетворявали честност и трудолюбие. И в такава атмосфера, през сложна вътрешна борба никнеха идеите и се сътворяваха патриотичните творби на 30-те години. Ония, които стояха на върха на властта, едрата буржоазия и дворцовата камарила, бяха, разбира се, далече от тоя творчески процес. Той протичаше заедно с развоя на одухотворената от нови виждания критическа литература и на овладялата класовата истина пролетарска и революционна литература.

Особена поетична прелест имаше в произведенията, написани за Южна Тракия от неангажирания с преки обществени проблеми Константин Петканов. Той живееше със селото и с приказните митове, с възпоминанията за тракийските традиции, за самодивски извори, хайдушки поляни, чутовни вили-самовили и хора-герои, излезли насреща им с огневити страсти. Тракийските митове — вино и пол — бяха праосновата на неговото творчество.

Литературният диапазон бе твърде широк — от Георги Караславов до Георги Райчев, от Стоян Загорчинов до Илия Волен, от Константин Петканов до Светослав Минков. Широк бе спектърът и на поезията — от революционно-борческите изповеди на пролетарската лирика — Радевски, Хрелков, Исаев — до силните усещания на една криза на духа в творчеството на Багряна. Мотивът на кризата на личността се долавя вече в лириката на голямата поетеса, както и в малкото печатани през това време стихотворения на Асен Разцветников, както и в дългите лирични тиради на Славчо Красински, както и в първите градски поеми на Марангозов. Подбудите бяха различни, но тонът бе общ — с драматична тревога, с вик на смущение и страх. В стихотворението „Улицата" Разцветников изплашено нарече града: „Тая бездна от обич и стръвна омраза." Той гори нощем като загадъчно съзвездие, паднало в полята, както в древните митове грее в бездната прокълнатият ангел. За Разцветников площадите са измамни. В тях поетът е пленник, ранен, отчужден от тълпите, запричалчал на немощен гребец, който няма сили да държи веслата и чиято душа застива в безразличие. В стихотворението „В трамвая" поетът „разбира" правото на самоубиеца — търсил е алтернатива, изход от студения свят наоколо. В стихотворението „Угасни, ти душа" поетът се моли:

Угасни, ти душа, като огън оставен в нощта,
като огън зарит край планинския, пустия път.

В тия тъжни места няма нивга вече пътник да мине,
няма лъч, ни звезда, само мрак и години, години.

Само ти тук гориш своите спомени — звездни главни, —
потъни в сребърен прах, угасни, угасни. Угасни.

Това трикратно „угасни", този стремеж към смъртта идваше от предусещаното отчуждение, от страшното чувство за скъсаната връзка със света.[1]

[1] Изброените стихотворения на Асен Разцветников са писани в началото на 30-те години.

Среща ни сякаш някакво мрачно кафканианство. Разцветников бе изгубил миналото си. Неговият бог бе умрял. Той се бе изолирал от света. Бе потънал вече в нощта на духовното си небитие. В стихотворението „Лъжа" разказва как облакът е минал над умиращия самотен цветец, поръсил го е с пресен хлад под висините, а после всичко това се е оказало лъжа за умиращото цвете:

И пие той със устни ясносини,
усмихва се, умира и трепти —
и вижда птици в здрачната пустиня,
и чува шум от листи и води.

Лъжата на един живот, на едно човешко сърце, в което червената кръв на бунта се е изчерпала и е потекла сега синята кръв на отчуждението от света. Останали са бълнуванията за измамените надежди, а с тях и острото чувство за пустота, за безнадеждност, жажда по небитие. Оттук и този стон:

Ти, никому ненужен, още светиш,
ти пак си тук, забравен от смъртта.

Всичко това на фона на онази оптимистична и борческа поезия, която с невероятни темпове се твореше и изпълваше революционния печат на фона на критическата литература и на ведрите патриотично-исторически творби.

През септември 1933 г. започна да излиза в. „Щит". Главен редактор бе Людмил Стоянов. В програмната статия на вестника се говореше за мястото на писателя в твърде изостриете социални борби. „Безспорно ние стоим пред голям и съдбоносен завой на човешката история" — твърди се там. Самото заглавие бе една идейна метафора: „Пред новия свят". Съдбоносната борба за прогрес — се казва в тази статия — открива широко поле за дейност в литературата. Тя трябва да призовава към новото, да служи на напредъка, да казва истината. В друга статия, подписана от главния редактор и поместена в същия брой с наслов „Няколко тезиса за българската литература", се сочи отчуждеността на литературата — до голяма степен прекалено, разбира се — от текущия живот: „Българската литература в последните години е като библейската смоковница: изсъхнала, безплодна. Тя е сякаш прокълната на бавна гибел, защото се е отказала от своята естествена цел да отразява живота в неговото многообразие без оглед на едни или други предразсъдъци. Това значи, че тя няма социален усет, усет към трагизма на живота, към неговото сюжетно богатство." А литературата е социален фактор. Тя е критика на живота, тя не е предмет на забава. „Литературата, както и изобщо изкуството не могат да целят друго освен истината на живота. Че тази истина ще премине през душата на писателя в друг, по-висок план, се разбира от само себе си. Но тъкмо за това писателят трябва да има мъжеството — защото всяка истина се изкупва с мъжество — да навлезе по-надълбоко в дебрите на живота, гдето кипят човешките страсти, страдания, борби, за да осветли това тъмно царство с лъчите на бъдещето."[1]

Вестник „Щит" беше боеви вестник. Още в първия му брой проличаха освен антифашистката, но и антивоенната му насоченост, както и неговата здрава, „гражданска" естетическа линия. Редакцията търсеше свидетелствата

[1] Людмил Стоянов. Няколко тезиса за българската литература. — Щит, бр. 1, 27 септ. 1933.

на историята за националното ни развитие през последните десетилетия: във вестника се печатаха исторически документи, протоколи на държавния съд, пред който бяха повикани виновниците за националната катастрофа. Людмил Стоянов пишеше с няколко псевдонима — Телемах, Зоил. Сътрудници бяха значителна група писатели с лява ориентация: Гьончо Белев, Еманоил Попдимитров (с преводи на Блок), Мария Грубешлиева, Николай Хрелков, Ламар. Вестникът поместваше писма от Благой Попов за пожара в Райхстага. В него се публикуваха докладът на съдебната комисия в Лондон, който изобличаваше злоумишлените фашистки фалшификации за подпалването на Райхстага и за „вината" на Георги Димитров. Но на страниците му се водеха и естетически дискусии: спореха Ангел Тодоров и Людмил Стоянов за реализма и партийността в изкуството. Ангел Тодоров обвиняваше Людмил Стоянов, че „теоретизира изкуството от позицията на самото изкуство", а пренебрегва политическите цели на партийността. Той пишеше в „Щит": „Щом като борбата има за свой хегемон партията, щом като всички обществени прояви са вапцани с партийност (буржоазна партийност и пролетарска партийност), автоматически всяка творба на изкуството има буржоазен или пролетарски партиен характер. В колебливите, дребнобуржоазни произведения се борят елементи от тия две партийности. В изяснено пролетарските произведения партийността е така неразривно свързана с пролетарската партия, че вече става дума за ленинска партийност.

Но къде остава реализмът тогава, ще ви запита др. Людмил Стоянов. Той набляга много на въпроса за реализма в своите тезиси и цифри, като реалисти (писатели, които рисуват истината на живота) сочи буржоазните писатели Зола, Мопасан, Толстой и пр. Реалистични или партийни писатели са били те?

Те са били едновременно и реалистични, и партийни (буржоазнопартийни) писатели. Въпросът е в това, че в тяхно време буржоазната партийност, наблюдаването на „живота" от буржоазни позиции още се схождаше до известна степен с обективно вярното познаване на действителността, с реалистичното й възсъздаване."

В своя отговор Людмил Стоянов отбелязва:

„Др. Ангел Тодоров гледа твърде тясно на въпроса за партийността в литературата, като взема само политическата му страна, а другите (за приемствеността, за езика, за националността) затваря в скоби. Особено той изпуска из пред вид тъй нареченото „творческо въображение". „Творческото въображение или фантазията — казва Луначарски — в широкия смисъл на думата комбинира различните данни на опита с по-голям или по-малък произвол, като изменя образа на действителността и често отстъпва далеч от нея." Заедно с това той изпада в очевиден партиен фанатизъм, отричайки понятието „българска литература". Според неговата логика цялата руска литература до преди Октомврийската революция, бидейки буржоазна, не съществува или, доколкото съществува, „представя едно общо цяло" с хотентотската. Очевидно това е абсурд.

Изобщо Ангел Тодоров е прав в основната мисъл, че литературата като социален фактор трябва да стои на фронта на трудещите се в борбата им за освобождение от игото на капитализма. Целият въпрос е дали тя трябва да действува със средства, по-широки и по-мощни, присъщи на нейната органическа и социална природа, или да стане чисто и просто една от формите на партийността и по този начин вместо на действителна да се намери

на чисто химерична и теоретична почва?" (Вж. за спора в. Щит, бр. 3 от 11 окт. 1933.) Очевидно съзряваше спорът за националния характер на прогресивната литература, за реалистичната й платформа и за опасността от стриктната нормативност на сектантството. Този спор щеше да продължи дълго, той скрито, макар и по нееднакъв начин, ще преминава през отношенията към литературата и на двамата гиганти на марксическата критическа мисъл Тодор Павлов и Георги Бакалов.

Малко по-късно, след две години по друг повод този спор ще се пренесе на страниците на „Кормило", като — както ще видим — позициите ще се разменят и Ангел Тодоров и Людмил Стоянов ще се окажат от „едната" страна, а Георги Караславов и Христо Радевски — от „другата". В тия спорове вече се отразяваха усилията на литературата да служи на прогреса (косвено на партията) и да запази своята относително свободна художествена функционалност, широко националния си характер.

Във в. „Щит" бе отпечатан „Литературен манифест. Цели и задачи на литературата", подписан от Людмил Стоянов, Георги Караславов, Мицо Андонов, Николай Хрелков. Главните мисли тук се събираха около проблемата за свободата на мисълта, за необходимостта да се организира най-будната и здравата част на трудоворческите писатели в България. Манифестът предвиждаше да се изобличават недъзите на обществения строй, да се воюва за разумно разбираните интереси на човечеството (срещу войната и фашизма), за признаване на съветската култура, в която е заложено бъдещето. „Нека прочее формулираме основните линии, в които ще се движи нашата дейност. Това са: отхвърляне принципа „изкуство за изкуството" като принцип реакционен и неисторически; борба срещу фашизма, което значи борба срещу войната, като и едното, и другото са израз на най-високия стадий в развитието на капитализма; признаване на съветската култура като единствена пазителка на най-ценното богатство на човешката мисъл.

Животът е движение; той върви към все по-съвършени форми и нам, работниците на перото, се пада дългът да осветяваме пътя към това бъдеще, което по много признаци е вече узряло и чието лято е вече настъпило."[1]

Този манифест бе програма на прогресивните (трудоворческите) писатели. Той обединяваше за общо дело и релефци, и такива леви писатели, които приемаха борбата срещу войната и фашизма, борбата срещу обществения строй — Людмил Стоянов, Пантелей Матеев, Ламар.

Преди манифеста вече бяха излезли два сборника от тримесечника „Кормило". В тях бяха включени освен Гео Милев, Людмил Стоянов, Борис Светлинов, Пантелей Матеев, Николай Хрелков, Ламар, но и съветски писатели — Горки, Алексей Толстой, също световноизвестни западни творци: Верхарн, Сюарес и др. Българската прогресивна интелигенция имаше и ръководство за идейна борба, и самочувствие за единен фронт срещу обезличилото се буржоазно изкуство, срещу безидейността и скуката, срещу духовната атрофия. На международния фронт тя бе в съюз със съветските писатели. Влиянието на посочената група творци вече беше значително поголямо, отколкото само на групата на релефци. При това с разширяването на фронта патосът на борбата не понижаваше своя градус. Манифестът се появи няколко седмици след превратa на 19 май.

Уви, с превратa трябваше да преустанови своето по-нататъшно съществуване седмичникът за литература, изкуство и обществена мисъл „Щит",

[1] Литературен манифест. Цели и задачи на литературата. — Щит, бр. 38, 13 юни 1934.

редактиран от Людмил Стоянов. Широкото литературно обединяване бе станало при трагична обстановка: режимът на полковниците нанесе нов удар срещу комунистическата партия и срещу прогресивните сили.

„Щит" се зае веднага с борба срещу новата форма на фашизма. Той отхвърляше и старите „ценности", фалшивата буржоазна демокрация, и новия вариант на брутално насилие на буржоазната власт. В бр. 35 на в. „Щит", излязъл на 25 май 1934 г., т. е. една седмица след преврата, Людмил Стоянов писа в уводна статия: „Тъй наречената демокрация вече не ги топли, защото демокрацията, колкото и лицемерна, държи за принципа на свободата и нейните поделения: на съвестта и убеждението, на словото и проявата и особено на свободата на личността — нещо, което само подпомага процеса на разложението, подсилен от свободната обществена критика.

Не, „демокрацията" се изхвърля от употреба като мъчно подвижна, остаряла и вредна. Вместо нея идва идеята за „силната ръка". Както стадото овци, заплашено от буря, се стълпява около овчаря, тъй тия привилегировани социални групи се обединяват в името на най-груби егоистични интереси. Силната ръка, диктаторът, се търси и лесно се намира: винаги е имало авантюристи на властта, наемници на златния телец.

Известно е, че фашизмът на Мусолини се наложи в момент на остри социални борби, когато работниците завземаха фабриките и селяните — богатите имения. Той трябваше да спаси преди всичко собствеността, после да стабилизира финансите на държавата, парите и най-сетне да си измисли теория, смисъл на съществуването.

Трябва да се признае, че той извърши отлично и едното, и другото, и и третото. Фашизмът, както и хитлеризмът, който е негово изчадие, са злокачествен продукт, животинска сила, жажда за надмощие на силните над слабите. Те не издават никаква идеологична същина, защото теорията за държавата като самоцел е само прикритие на вълчите инстинкти на нейните проповедници."[1]

Тези думи бяха и силни, и страшни — и за автора, когото заплашваше преследване, и за противника, който бе разобличен. Писателят изправяше идеен бараж срещу онези, които потъпкваха и най-елементарните псевдосвободи, свободите на лицемерната буржоазна демокрация. Духът на революционната мисъл на времето, което се преживяваше, напираше в словото на Людмил Стоянов. Той, писателят-демократ, изправяше смело ръст и търсеше нови средства за борба с буржоазния свят. „И в този гигантски двубой — твърди в заключението на статията си — между старото и новото, между света на неравенството и света на утрешното братство победата ще бъде безспорно на страната на новото."

В същия брой на вестника до статията на Людмил Стоянов е поместена скица-портрет на Гео Милев от А. Болш. Това бе и някакъв символ — за продължаване на борческата линия, за поемане на щафетата от ръцете на големия революционер, загинал само преди десет години.

В един спомен, поместен в същия брой на вестника, Марко Марчевски разказва:

„Беше края на август 1924 г. Отидох в квартирата му и го заварих, както винаги, при писалищната маса. Вместо да заговори за списанието, както обикновено правеше, той ме попита:

— Може ли да ти прочета една поема? Току-що я привърших.

[1] Людмил Стоянов. Психологични предпоставки на фашизма — страх или героизъм. — Щит, бр. 15, 25 май 1934.

Седнах на малкото миндерче и се приготвих да слушам.

Гео избърса замърсените си очила, поправи кичура коси, който закриваше лявото му око, и почна:

Нощта ражда
Из мъртва утроба
Вековната злоба
На роба...

Отначало гласът му бе тих, дори спокоен, но колкото по-нататък, толкова той все повече се повишаваше. Отначало, превърнал се цял в слух, аз гледах през прозореца покрива на турската джамия отсреща, който се очертаваше върху фона на синьото небе. Но покривът постепенно изчезна, просторът започна да изменя цвета си, от син на морав, докато се обля в червен сок — сякаш кръвта на убитите през септември. А когато Гео извика:

Палачи!
Що значи
кръвта на един...

Аз трепнах и го погледнах.

Той беше с гордо издигната глава, с лявата си ръка поправяше надвисналите върху очите му кичури, а с дясната, свита в юмрук, заканително махаше из въздуха...

Той знаеше поемата си наизуст..."

Сега вече нови хора, при нови трагични за народа ни обстоятелства, хвърляха с безумни ръце „бомби от бунт", „кървави топки от смут", „луди лунни слънца". Нови хора се отдаваха на великата правда: „парабелум, картечница, брадва".

И стояха, разбира се, на края на бездната. Изживяваха всекидневно моралната задуха, насилието, драматизма на интернирането и напрежението пред опасността от щика и куршума. Безспорно един от тези хора бе Людмил Стоянов — така пламенен, така решителен и неуморим, както огреният от червената светлина на революционната мисъл Гео Милев.

За пролетарско-революционните писатели бяха нещо неизбежно преследването, полицейското издевателство, затворът. Те трябваше да станат привичка и за литератори като Людмил Стоянов, живели до вчера със съзнанието си за лична неприкосновеност.

От завършването на Световната война до средата на 30-те години българската литература израстваше не само на фона, а в пряка връзка с големите исторически събития. Тя си взаимодействуваше с тях, включваше се в драмата, която се изживяваше, и поемаше дълбоко в себе си и съдбата на героите, и трагичните последици. В един кратък период художественото слово трябваше да открива едновременно и човешкото обаяние на комуниста, и да търси с идеализъм духовните тайни на рода, добродетели, хуманни и величави, страсти, греховни и отблъскващи, както и да се приобщава към световния литературен процес. Трябваше да надмогва индивидуализма и да дава израз на толкова резки промени в художественото съзнание. За кратко време реализмът се разгърна като ветрило в пъстроцветно богатство. Той се променя различно — и от влиянието на модерни направления като експресионизма и диаболизма, и от задълбочаването на психологическото познание, и от романтиката на нови народностно-философски идеи, и от критицизма, който сега придобива по-друго историческо гледище и за обществото, и за индивидуалността, за личното битие на човека.

## ГЕО МИЛЕВ

В своя кратък — едва 30-годишен — живот Гео Милев мина през перипетиите на идейно-творчески развой, който го прави една от най-интересните личности в нашата литература. Неговият път като писател и културен деец е изпълнен с непрестанни идейни и художествени търсения, с жажда за творчество, с постоянен стремеж към оценка на приетото и постигнатото в българската култура. Път с резки завои и противоречия. Цялата дейност на Гео Милев свидетелствува за недоволство от настоящето и традиционното — той беше вечен бунтар, който търси нови пътища за българската култура. Една будна критическа мисъл го тласкаше безспирно напред, едно тревожно чувство не го оставяше нито миг на спокойствие, една чувствителна съвест го зовеше да се вглежда със строг поглед във всички области на изкуството и да произнася категорични присъди. Неспокоен темперамент, активна, богато надарена природа, той живееше не само в денонощен труд, във вечна творческа заетост — той живееше интензивно, в крайно напрежение на духовните сили. Характеристиката, която Яворов дава за себе си: „Аз не живея — аз горя", се отнася в пълен смисъл и за него.

Гео Милев беше особено отзивчив към всичко „ново" в изкуството и литературата. Но той разпиля толкова възторзи пред много лъжливи кумири, докато намери наистина новото. Той изхаби много енергия в защита на декадентски явления, в лъженоваторски търсения, докато стигна до истинското новаторство в поезията, която се вдъхновява от идеалите на социализма и възпява революционната борба на народа. Но той търсеше искрено, той мислеше честно, той се стремеше упорито, с рядък жар, с неугасима страст да дойде до истината — и за изкуството, и за обществото. А стигнеше ли до нея — той я бранеше, той воюваше за нея с всичкия плам на своето сърце, с всичката неустрашимост на своя дух, с всички рискове — до смърт, — както се вижда това най-добре от последните години на неговия борчески живот. За това му помагаше неговата богата култура. Той беше набрал много знания из областта на литературата и всички изкуства. Владееше няколко езика — френски, руски, немски, английски, отчасти италиански. Познаваше подробно нашата литература — и съвременната, и миналата. Запознат беше и с руската, френската, немската, английската литература. Особено добре беше изучил творчеството на поетите-модернисти, т. е. символисти, експресионисти и др. Документ за това са многобройните му преводи.

У Гео Милев вървяха успоредно, задружно поетът и критикът. Той проявяваше ярко при всички случаи своите критически способности — и когато се бореше против изкуството, което смяташе за старо, и когато защищаваше



*Гео Милев*

онова, което мислеше за ново. Критикът-теоретик излизаше на пръв план, развиваше идейните положения — той теоретизираше своята поетическа практика, имаше винаги определени, формулирани литературни позиции.

Във всеки случай той искаше искрено да разчисти старото в нашата култура, макар отначало да не виждаше къде точно е ръждивото, остарялото. Но той разбутваше много вехтории. Критикуваше смело, остро — с дързостта на новатора и с патоса на бореца. Той не се боеше да отрече днес това, от което вчера се бе възхищавал. Той имаше проникновен поглед, който големите събития избистриха. Той притежаваше жив ум и отзивчиво

сърце, които революционната действителност след Първата световна война импулсира още повече, като откри пред него ясно смяната на ценностите и прогресивния ход на нещата. Той се запалваше лесно и се отдаваше цял на новото. От критика на литературния живот той премина постепенно към критика на културния и обществения живот. И не се страхуваше да доведе докрай изводите на своята мисъл. Макар отначало да презираше „делничния мир на действителността", в същност се вслушваше — т. е. бурният обществен живот го научи да се вслушва — в нейния неотразим глас и през него в края на краищата долови зова на бъдещето.

Така Гео Милев изживя идеен развой, който — обхванал отношенията му и към изкуството, и към обществената действителност — е характерен за най-будната и честна част на нашите писатели и нашата интелигенция изобщо след империалистическата война (1915—1918). Но у него той прие особено показна форма. В същност това е развоят на честния дребнобуржоазен интелигент — развой, чиято закономерност е отражение на закономерностите на общественото развитие.

Литературните интереси у Гео Милев се проявяват твърде рано и твърде подчертано. Възможност за това създава интелигентската среда, в която той расте. Роден е в семейството на учители на 15 януари 1895 г. в с. Раднево, Старозагорско. Баща му — М. Г. Касабов — има склонност да си води разни бележки и да пише спомени. Като младеж той участвува в движението за съединение на Южна и Северна България. В 1885 г. е редактор-издател на единствения брой от „Македонски сълзи", „списание за наука и насърчение на българската младеж". По-късно става книжар-издател. Между другото в 1899 г. М. Г. Касабов издава една брошура за Балканската федерация, за мир между народите и за разоръжаване.

Синът е извънредно любознателен, чете постоянно или рисува. Творческите стремежи у Гео Милев се пробуждат рано. Като ученик в Старозагорската гимназия (1907—1911) той редактира ръкописни вестници, които изпълва сам. Пише стихове, които подрежда в ръкописни сборници, грижливо приготвени и украсени с винетки. В тия си работи Гео Милев — който се подписва тогава Гео Касабов, Георги Милич или Гео Милич — е под силното влияние на Пенчо Славейков — и в съдържание, и в стих, и в език. Но ако — като начеващ поет — той се учи от автора на „Сън за щастие" и „На Острова на блажените", за възпитанието на граждански чувства у него голямо значение има въздействието на Вазовата поезия — въздействие, което не е могло да не се простре в края на краищата и върху неговото творчество. В своето „Отворено писмо до г. Борис Вазов", като говори за изобличителните, критическите и хуманистични стихотворения на народния поет — които нарича „честни" стихотворения, — Гео Милев признава: „Ний, по-младите поколения, сме възпитани в техния идеализъм на честност, истина и свобода; още от гимназията, когато четяхме христоматията на Мишев и Костов, дълбоко у нас е запалена вярата, че „не се гаси туй, що не гасне"; още от гимназията ний сме се научили да кипим в благороден гняв, когато видим „в кал оплюти светите идеали"[1]. . . и т. н.

Към домашните учители в поетическото изкуство на младия Гео Милев принадлежи и П. К. Яворов, когото той винаги е ценял извънредно високо.

[1] Пламък, II, 1925, 11 яи., кн. 1.

Но трябва да подчертаем, че през времето, когато е ученик в Стара Загора и когато е студент по литература в София (1911—1912) и в Германия (1912—1914), най-широко, най-силно — в много отношения — е влиянието на Пенчо Славейков, у когото той постепенно започва да издига на преден план индивидуалистичните и естетическите увлечения. Нека прибавим още и това — че от Пенчо Славейков той се учи на борба с еснафщината и с всичко извехтяло в нашия културен живот.

Гео Милев се развива в първите си стъпки като поет под въздействието на противоречиви литературни течения и тенденции; от една страна, Вазов със своя граждански и патриотичен патос и Пенчо Славейков с простите художествени картини от народния живот и природата, от друга страна, пак Славейков със своя индивидуализъм и Яворов със символистическите си произведения. В някои стихотворения на Гео Милев още от ученическите години се долавя влиянието на символизма. В същите тия години будният младеж се запознава с руската литература и прави много преводи от руски поети: Пушкин (най-много), Лермонтов, Некрасов, Колцов, Никитин, Фет и т. н. до Балмонт и Валерий Брюсов. Очевидно, водил се е по някаква руска антология.[1] Превежда и от Шевченко. Някои от тия преводи после той поправя и печата. Това школуване у руските поети му помага да си изработи стих — и той бързо напредва в техниката. Но то, от друга страна, затвърдява демократичните му настроения и му внушава уважение към реализма.

През време на студентството обаче увлеченията му от символизма се засилват. Тия увлечения го завладяват все повече и повече и получават теоретична обосновка, когато той отива в Германия да следва през септември 1912 г. Те са отразени в осемте „Литературно-художествени писма", които той започва да печата в „Листопад" от 22 декември 1913 г. (бр. 15). В „писмата" прави впечатление преди всичко удивителната бързина, с която Гео Милев се ориентира в немската литература — за малко повече от година той се запознава не само със съвременния литературен живот, но и с литературната история. Критическата информация, която прави на много места в стила на Пенчо Славейков, а някъде дори с езика му и с буквални цитати от него, е в същност защита на „модерната" немска поезия — поезията на символистите, на индивидуалистите. Тая поезия е създадена от Ницше, Демел и Хофманстал и е свързана вътрешно с поезията на Верлен, Маларме и Метерлинк. Това са според него най-големите световни поети — бъдещето е на тяхната поезия. Гео Милев пише рязко против натурализма. Но литературните понятия не са му съвсем ясни. И изобщо с индивидуалистичните и символистичните позиции у него съжителствуват и други, противоречиви. Той например не говори против реализма изобщо — напротив, смята, че истински „художествен реализъм" имало в модерната поезия. После признава, че „изкуството е наблюдение и стремление на природата и живота", но това не значело „безидейно наблюдение на живота по тротоарите".[2]

Тая неизяснеността на литературните позиции — въпреки че Гео Милев е по принцип за символистическата поезия — е отразена като противоречие и в преводаческата му дейност през 1912—1914 г. Покрай символистичните сти-

[1] Вероятно това е антологията „Русская муза, собрание лучших стихотворений русских поэтов XIX века" (1907), съставена от руския революционер (народоволец) П. Якубович.

[2] Листопад, I, 1914, бр. 31, с. 232.

хотворения той превежда и стихотворения от писатели реалисти и демократи или работи със социални настроения от „модерни" поети. Някъде дори в бележки подчертава близостта с народа. Така едновременно с преводи от Ницше в „Листопад" — „Из мъдростите на Заратустра"[1] — той печата в Бакаловото списание „Борба" стихотворения с граждански и социални мотиви: „Черно-червено-златно" от Фердинанд Фрайлиграт, „Силезките тъкачи" от Хайне, „Марсилезата" от Руже де Лил и „Незабравки" от Рихард Демел.[2] Под всички се е подписал Mill, само под превода на „Незабравки" стои Г. Милев, както обикновено се подписва в печатаните си работи до 1915 г. При това за Демел той пише в малка бележка: „Онова, което Демел твори, твори го за всички, за света. Не l'art pour l'art (изкуство за изкуството), а изкуство за живота е изкуството на Демел." Ако това действително би било така, Демел би бил един демократичен, прогресивен писател. Наистина на едно място немският поет сам казва: „Всяко изкуство, което не стане народно изкуство, е неизкуство, прах и плява по вятъра." Прекрасна и правилна мисъл. И в творчеството си Демел се е опитал да даде няколко стихотворения със социални настроения, които го направили популярен сред немските работнически маси. И тъкмо това е увлякло Гео Милев, който иска да сближи поезията на Демел с живота и да го представи като прогресивен поет. В същност в своето творчество Демел — макар в известен момент да се е влиял от идеите на социализма — си остава индивидуалист и възпява империалистическата война. От други негови изказвания се вижда, че цитираната по-горе фраза съвсем няма приписваното ѝ демократично съдържание. Тълкуването на Гео Милев свидетелствува за неговите собствени схващания — свидетелствува, че има моменти, когато той — макар че поддържа по принцип символизма — се отнася положително и към голямата реалистична и демократична поезия. Показателен е и фактът, че от стихотворенията (три), които е превел от символиста Валери Брюсов, той през 1913 г. печата само проникнатото с ярко социално чувство стихотворение „Зидар".[3]

Ярък израз на положително отношение към демократичната поезия в писанията на Гео Милев през тия години (1912—1914) е една статия за народния украински поет — революционен демократ, борец за свободата и щастието на своя народ — Иван Франко. По случай 40-годишния писателски юбилей на тоя поет Гео Милев превежда негови стихове и ги печата в „Листопад" през май 1914 г., като ги съпровожда с малка статия, в която нарича Франко „един от вождовете на украинския народ". И по-нататък пише: „Съвсем самотно изправен стои преди 20—30 години Франко пред народа си със своите смели радикални идеи — млатът в ръката на каменолома — разбиващ камъка на консервативната традиция, проломяващ нови, културни пътища за украинския живот" (бр. 34, с. 253). В тоя отзив, проникнат с възторг от народния борец, Гео Милев утвърждава едно изкуство, което служи на народа и неговата борба, утвърждава гражданската и социална мисия на поезия, която изразява „радикални" обществени и национални идеи — нещо, което е в пълно противоречие със схващанията на индивидуалистите-символисти. Впечатлението от тая статия става още по-силно, като се вземе пред

[1] Листопад, I, 1914, бр. 26.

[2] Борба, I, 1914, кн. 4, 5, 7, 9. По-подробно за всички тия стихотворения и авторите им вж. Г. Бакалов. В началото на пътя. — В: Гео Милев. Възпоменателен сборник. С., 1936.

[3] Седмична илюстрация „Принос", 1913, бр. 3.

вид, че през същия месец май в сп. „Звено", дето бяха групирани българските символисти, Гео Милев печата преводи от типични модернисти — западноевропейски символисти-индивидуалисти, като Фридрих Ницше, Бодлер (когото тогава смятаха за един от родоначалниците на символизма), Верлен, Ж. де Нервал, Ж. Мореас, А. Самен, Метерлинк, Хофманстал и др. — и пише статия „Модерната поезия". В тая статия той говори за поезията на символистите, която приема и вън от която според него нямало истинска поезия.

За прогресивните моменти в ранния период от развитието на Гео Милев (1912—1915) е особено показателен един факт от неговото оригинално творчество. През 1914 г. той праща на Бакалов за „Борба" своето стихотворение „В ден тържествен", което поради спирането на списанието бива напечатано от Бакалов едва през 1933 г. в сп. „Звезда" (г. II, кн. 1). Това е първото оригинално стихотворение на Гео Милев, дадено от него за печат. Тая „невинна басня", както я нарича авторът, е посветена от него „на всички доблестни граждани у нас — пролетарии и буржоа, които се борят за създаване на истински народ и народна управа". Разказва се как народът се тълпял да види царя и се готвел да извика ура, но царят минал с автомобила си толкова бързо, че народът не успял да извика цялата дума „и остана урата на у. . .". Както правилно забелязва Бакалов, социално-политическите възгледи на младежа Гео Милев са наивни с това изравняване на пролетарии и буржоа, но едно е ясно — противомонархическото настроение на автора, който отразява в „баснята" си изобщо антимонархическите настроения у нас още преди Първата световна война. Собствено за някакви определени социално-политически възгледи едва ли може да се говори. Катастрофата на Междусъюзническата война е сепнала в известна степен съзнанието на Гео Милев — резултат на това е именно тая „басня". Инак, общо взето, той не се замисля особено дълбоко върху обществените проблеми — те не са му ясни, както не са му ясни и целите на настъпилата световна война.

Статията „Модерната поезия", за която споменах по-горе, показва, че Гео Милев тръгва решително по пътя на западноевропейското модернистично изкуство въпреки гражданските и социалните елементи в писанията и преводите му до 1914 г. — елементи, които са доста значителни в началото, но които той вече съвсем изоставя. Това става под влиянието на немската индивидуалистична философия и символистическа естетика. По това време Гео Милев работи в Лайпциг дисертацията си върху Рихард Демел, задълбочаването в чието творчество го насочва окончателно по пътя на символизма. Още по-силно е влиянието на Ницше. За това свидетелствува едно писмо, което поетът пише до баща си през септември 1914 г. от Лондон, дето е отишъл да прекара ваканцията и да усъвършенствува английски език.

Гео Милев, който бе дошъл от България със съчувствие към народа, не възприе най-реакционните от възгледите на Ницше. Но въпреки това влиянието на Ницше — тоя мрачен и жесток индивидуалист — би извършило истинско опустошение в душата на лесно запалващия се младеж, ако срещу него не бе се явило в това време благотворното въздействие на големия белгийски поет Емил Верхарн. Поради нахлуването на немците в неговата родина Верхарн избягва в Лондон. Започнал като символист, Емил Верхарн още в началото на 90-те години на м. в. минава на страната на пролетариата, сближава се със социалистическото работническо движение.[1] Неговата мощна

[1] Съвременна мисъл (1915, бр. 21) съобщава, че Верхарн бил член на социалистическата партия.

поезия, макар и неосвободена от символистични елементи, е пропита от съчувствие към трудещите се и към народа изобщо и е раздвижена от патоса на социалния протест. Когато през август 1914 г. Гео Милев отива в Лондон, той се среща със знаменития поет, чието творчество вече познавал и имал преведени негови работи. Нещо повече — той се „осмелявал" да смята Верхарн „за свой учител в поезията, а делото му — за пример и идеал", както сам ни съобщава в „Спомени за Емил Верхарн". По всичко изглежда, че срещите, които са били няколко, са оставили незаличими спомени в душата на българския поет и са имали за него огромно значение. Със своя „учител" той разговарял за много неща. „Говорихме — пише Гео Милев — . . . за войната, за мира, за всемирния мир — пламенния блян на Верварна за едно ведро и светло бъдеще, — а този пацифистичен идеал гореше и у мене: той ни свързваше"[1] (разр. м.). Влиянието на Емил Верхарн — лично и с поезията — му внушава мечти за едно хубаво бъдеще на човечеството и съчувствие към народните маси. Още повече, че в Лондон сам Гео Милев е могъл да наблюдава рязко изразените социални противоречия. Виденото там извиква в душата на младия поет дълбоко отвращение от света на капитализма. В едно стихотворение, писано през октомври 1914 г. в Лондон, той говори за „безсънните тълпи на Вавилоновия град", които скитат и стенат, и задава въпрос: „Ала кой ще чуй какво те питат?" („Среднощ над Темза"). А в писмо до баща си от август или септември същата година, изпратено от Лондон, предава впечатленията си с още по-силни думи: „Лондон вече съм го обиколил почти целия. Впечатленията ми: ужас: Америка! трясък, спекула, хлад, студ, пари, алчност, мизерия. . ." (разр. м.). Тия думи напомнят малко отзива на Алеко за Америка в „До Чикаго и назад" — впечатления от света на силно развития капитализъм. В по-сетнешната еволюция на Гео Милев поезията на Верхарн играе важна роля.

Ранният предвоенен период в литературната дейност на Гео Милев завършва в 1915 г. с издаването на пет „Лирични хвърчащи листове" от преведени стихотворения: 1. Стефан Маларме — „Иродиада". 2. Рихард Демел — „Преображенията на Венера". 3. Емил Верхарн — четири поеми („Бунт" и др.). 4. Пол Верлен — „Мистични разговори". 5. Фридрих Ницше — „Дионисиеви дитирамби". Тия малки книжки са посветени съответно на Николай Лилиев, Теодор Траянов, Димчо Дебелянов, Людмил Стоянов и Николай Райнов, с които той е вече в лични приятелски връзки или си пише.

От 1915 г. е останала и една негова ръкописна тетрадка с оригинални стихотворения, разкошно илюстрирана с винетки и рисунки от самия него — 26 страници. Всички тия стихове са напълно символистични. Някои от тях после влизат в „Жестокият пръстен". Гео Милев е вече влязъл в българската литература на страната на символистите. Но истинска литературна дейност като поет и критик той проявява след Първата световна война.

През време на империалистическата война (1915—1918) българската литература беше заразена в голямата си част от великобългарски шовинизъм, в който по думите на Георги Димитров лежи „един от най-важните корени на всички национални нещастия и катастрофи". Някои представители на реалистично-демократичната българска литература — под влияние на буржоазните среди — се отклониха от своята основна линия и станаха изразители

[1] Алманах „Везни", I, 1923, 49—50.

на войнствени настроения. Иван Вазов, Кирил Христов, Антон Страшимиров и други пишеха стихове, разкази и драми с повече или по-малко подчертани военолюбиви тенденции. Дори символисти като Теодор Траянов и Людмил Стоянов, които уж бягаха от съвременния живот, станаха жертва на войнствената патриотарска психоза. С това символизмът показа, че няма изкуство, което по един или друг начин да не е свързано с живота. Войната нагледно потвърди положението, че няма литература вън от обществото, независима от него. „Да живееш в обществото — пише Ленин — и да бъдеш свободен от обществото е невъзможно."

Тая литература беше чужда на народа, не отрази с нищо неговите страдания, не показа масовата смърт на фронта, мизерията и проклятията в тила, остана глуха и сляпа за недоволството на масите. Както свидетелствува Елин Пелин, българският писател през време на войната беше „с вързани ръце и запечатан мозък", той работеше „под заповедта и контролата на военните началници".[1]

Между създаденото за войната от българските писатели тогава, през самите военни години, ще срещнем, разбира се, и работи, които са писани без националистична екзалтация и шовинизъм, като стиховете на Димчо Дебелянов, или изградени върху различни човешки преживявания, като разказите на Йовков. Ще срещнем и други, в които са отразени ужасите и зверското във войната, като „Кървави петна" на Владимир Мусаков,[2] или дори тежкото положение на народа и жаждата му за мир, каквито са някои стихотворения на Вазов. Но тия произведения — както и други още с хуманистично съдържание — се губеха в огромното количество от войнствено-патриотарски съчинения, които определяха основния дух на литературата през онова време. Българските писатели, и най-значителните, като Иван Вазов, Елин Пелин, Йордан Йовков, Димчо Дебелянов, не схващаха противонародния империалистичен характер на войната.

Тоя характер на войната не схващаше и Гео Милев. Наистина, както видяхме от спомените му за Верхарн, той мечтае за всеобщ мир и се нарича пацифист. Знае се от живота му, че той е бил против войнщината, която е будила у него решително непреодолима омраза. През време на войната Гео Милев има това предимство пред някои от своите приятели символисти, че не присъедини с нищо своя глас към войнствените песнопения по онова време. Единственото нещо, което е останало от него — и то в ръкопис, — това е откъс от негов очерк, нещо като дневник, озаглавен „При Дойранското езеро". Тия бележки, писани на фронта през 1916 г., представляват реалистично описание на войната с всичкия ѝ ужас, без шовинизъм.[3]

На 29 април 1917 г. Гео Милев е тежко ранен в главата и през февруари 1918 г. отива да се лекува в Берлин, дето престоява до март 1919 г., подложен на няколко операции. В това време завършва войната с катастрофа за Германия и нейните съюзници. Извършена е Великата октомврийска социалистическа революция, която е дала пример и посочила път за освобождението на работническата класа. В Германия революционното работническо движение е в подем. Борбата против войната е прераснала в революционна борба за

[1] Писателят и войната. — Развигор, I, бр. 46, 19 ноем. 1921.

[2] Книгата „Кървави петна" е издадена след войната в 1921 г. Ръкописът ѝ е намерен в раницата на автора, умрял от раните си в 1916 г.

[3] Бележките „При Дойранското езеро" са печатани за пръв път в 1942 г. книгата Гео Милев. Стихове и проза.

събаряне на капиталистическия строй, в гражданска война, която стигна най-високия си връх в Берлин и Бавария. Но революцията поради предателството на социалдемократите не успя. Водачите на комунистическия съюз „Спартакус" Карл Либкнехт и Роза Люксембург бяха убити през януари 1919 г. Гео Милев прекарва в Берлин тъкмо когато германската столица е в най-голям революционен кипеж, и наблюдава героичните борби на спартакистите, впечатления от които се отразяват по-късно в някои откъси от „Грозни прози". Но неговите интереси са в областта на изкуството. Пребиваването му в Берлин е изпълнено с трескава литературна работа. Той се запознава с всичко ново в немската литература, посещава театри, изложби, купува и чете книги, влиза в лични връзки с немски писатели и художници. Прави редица преводи. Превежда дори на немски откъси от „Богомилски легенди" на Николай Райнов, които печата в списание „Aktion", орган на левите, революционизирани експресионисти. Увлича се горещо от експресионизма в изкуството, който той пренася в България и който остави дълбоки следи в неговото творчество — дори в последните му революционни произведения.

По това време в Германия под въздействието на революционното работническо движение в писателските и художническите среди се извършва идейно и творческо преориентиране. Една част от експресионистите, които по-рано са се бунтували само против старите форми в изкуството, като са стигали най-много до интелигентско-бохемски бунт против еснафските форми и традиции в живота, през войната и след нея завиват решително наляво. В тяхното списание „Aktion", което се обявява против империалистическата война, през 1914 г. сътрудничат Карл Либкнехт и Роза Люксембург, които нямат възможност да пишат другаде.[1] През време на революцията след 1918 г. това списание е политически активно, изразява революционни тенденции и признава програмата и тактиката на комунистическата партия. Близки негови сътрудници са писатели като Йоханес Бехер, Франц Верфел и др. Но „Aktion", в което печатат свои статии теоретиците на комунистическото движение, се изказва против марксизма и материализма и съединява революционността с мистика и своеобразна религиозност. То набляга главно на някаква „духовна" революция. Защищаваните от него философски възгледи са индивидуалистически и идеалистически. Това противоречие го довежда до реакционни позиции. След НЕП (1921) в Русия „Aktion" наред с цялата буржоазна преса се нахвърля — уж от някакво си „левичарство" — клеветнически против Съветския съюз и Коминтерна, превръща се в антикомунистическо, реакционно гнездо и скоро се разпада: едни от експресионистите — художници и писатели — намират своето място в буржоазните групировки, а други преминават решително към комунистическото движение, какъвто е случаят с Бехер, който след победата на социалистическата революция в Германия (1945) беше една от най-големите фигури в немската литература и играеше огромна роля в културния живот на Германската демократична република.[2]

Спряхме се повече на „Aktion", защото това списание изглежда е играло значителна роля в идейно-творческия развой на Гео Милев. То стимулира в

[1] Литературная энциклопедия. Т. I. 1930, 82—84.

[2] В статията си „Западната интелигенция", поместена в сп. „Печат и революция" (1922, кн. 5 и 6) и преведена в „Нов път", А. Луначарски пише за „Aktion", че е много „интересно" списание. Получавал го редовно и го четял с „удоволствие", макар че понякога — добавя той — в него се срещали „най-глупави политически нападки на Коминтерна в духа на ярко изразена детска болест на левичарството" (Нов път, I, кн. 14, 437—438).

известна степен развитието му в прогресивна посока — главно с произведенията на революционизираните експресионисти, печатани на неговите страници. Но влиянието на списанието има и отрицателна страна. През 1918 г. „Aktion" наред с комунистически статии печата безобразни картини със съвсем деформирани човешки образи и природа, напълно упадъчни, предназначени само „да дразнят" вкуса на буржоата. . . От друга страна, заблуждение е идеята, внушена от това списание, за някаква чисто „духовна революция" и за революционно преустройство на писателя (и на човека изобщо) на антиматериалистическа и антимарксическа основа, т. е. при стар идеалистически и индивидуалистически светоглед. Влиянието на тия погрешни идеи ние срещаме във „Везни".

През март 1919 г. Гео Милев се завръща в София и започва жива театрална и литературна дейност при една обществено-политическа атмосфера, също така революционно нагорещена, както и в Германия. Недоволството на народните маси, проявило се още в началото на империалистическата война и засилващо се непрекъснато, прерасна под влиянието на Великата октомврийска социалистическа революция в широко революционно настроение, което се изрази особено ярко във Владайското войнишко въстание през септември 1918 г. В страната революционното настроение обхващаше все повече и повече трудовите народни маси. Работническата класа, вдъхновявана от идеите на комунизма, бе в революционен подем. Българската комунистическа партия, която се бореше през цялото време против империалистическата война и посрещна с възторг Октомврийската революция, придоби широко влияние сред трудещите се в градове и села. Голяма част от селските маси бяха увлечени и от БЗНС, който скоро стана властвуваща партия. Повишената и организирана дейност на масите, раздвижени от идеята да уреждат сами своите съдбини, свидетелствува за ново социално съзнание, за нова обществено-социална атмосфера, която се отрази и в литературата.

Кризата, в която бе изпаднало буржоазното общество, обхвана и литературата. В първите години след империалистическата война в редовете на видните представители на българската литература съществуваха смущение, безпътица, песимизъм. Претърпели крушение в основната си тема за „националните идеи", те поднасяха утехата на минали „бойни подвизи", след това започнаха да търсят опора в спомени от историята или обърнаха поглед към старата своя изпитана област — личния, интимния свят на човека. Буржоазната критика — идеалистическа, естетическа и формалистична — поведе борба против революционната поезия и реализма.

Критическият реализъм, който даде толкова богати плодове през времето на 90-те години до войните, намали своя обсег и дълбочина. Той имаше по-малко представители — и мнозина от тях бяха не винаги последователни в своята критическо-реалистична линия. Последователен в своя критически реализъм си остана Г. П. Стаматов.

Особено явна бе кризата в редовете на символистите, които тогава заемаха най-широко място в поезията. Под въздействието на войните те бяха отстъпили от позициите на „чистото" изкуство. Някои от тях възпяваха империалистическата война. Под напора на революционната българска действителност и под обновителния лъх на Великата октомврийска социалистическа революция известни български символисти се преориентираха: Христо Ясенов стана член на БКП и възпя героизма на руските работници, защитници на революцията, а Ем. Попдимитров през 1921—1922 г. направи завой към социални теми. Николай Лилиев замлъкна: в неговата поезия симво-

лизмът достигна най-високото си развитие и спря. Революционният развой на обществената действителност ликвидира символизма като школа. Срещу него на историческата сцена се беше явила нова поезия — реалистична, активистична, революционна, проникната от социално-революционен патос, изразяваща на революционния възход на работническата класа — поезия, която представляваше по-висок етап от развитието на пролетарската поезия у нас, чието начало сложи Д. И. Полянов още през 90-те години. Ярък, високоталантлив представител на тая поезия беше Христо Смирненски, авторът на „Да бъде ден!", първият представител на социалистическия реализъм у нас.

Поезията на социалистическия реализъм започва да играе важна роля на перспективно течение, издигнало се до високите естетически постижения на националната българска литература. Показателно е, че в една и съща година — 1922 — излизат „Лунни петна" на Николай Лилиев, дето авторът-символист признава, че за света, в който е живял, „залязва навсегда звездата на живота", и „Да бъде ден!" на Христо Смирненски — книгата, която отразява патоса на революционната борба за нов свят — света на комунизма, и вярата в близката победа.

Какво е мястото на Гео Милев в българската литература от оня момент и каква роля играе той в нея? Както видяхме, още преди войната той се нарежда на страната на символистите. Когато се връща от Германия през 1919 г., неразбрал историческия залез на символизма, той става негов пропагандатор и защитник, застава начело на българските символисти като организатор и преден борец. Тук трябва да предупредим, че много често, когато говори за символизъм, Гео Милев си служи с общия термин модернизъм. Той държи редица сказки в „Славянска беседа" върху модерната поезия, които правят впечатление дори на Иван Вазов и проф. Ив. Шишманов.[1] Пише театрални критики — особено много и с особена острота, — поставя в Народния театър „Мъртвешки танц" от Стриндберг, а по-късно в „Ренесанс" — „Маса-човек", пиеса из социалната революция на XX в., от Ернст Толер — две постановки, които по идейния смисъл на драмите чертаят пътя на развитието на Гео Милев. Но най-много усилия и любов влага той в организирането и редактирането на сп. „Везни" — название, възникнало не без влияние на руското списание „Весы" (1904—1909), орган на символистите, чийто фактически ръководител е бил Валери Брюсов. Първата книжка на „Везни" носи дата 15 септември 1919 г. То е орган на българските модернисти, както се казва изрично в едно писмо на „главния редактор" до Людмил Стоянов. „Сп. „Везни" — четем в това писмо — ще бъде нещо като списание на бълг. модернисти, което ще ги реклама чрез техните собствени съчинения."[2] В същност в оня момент, като говори за модернисти, Гео Милев има пред вид и експресионистите, но мисли главно за символистите. Затова се и обръща тъкмо към Людмил Стоянов. Нали още в 1915 г. някои от своите хвърчащи листове с преводи на модернистична поезия той беше посветил на видните български символисти Теодор Траянов, Николай Лилиев и Людмил Стоянов. В защитата на модернистическата поезия и в отрицателното си отношение към всяка друга литература той е непримирим и безкомпромисен. Израз на тая непримиримост намираме в същото писмо, в

[1] Ив. Д. Шишманов. Иван Вазов. Спомени и документи. 1930, с. 179.
[2] Гео Милев. Възпоменателен сборник. 1936, с. 123.

което четем: „Нека в „Съвр. мис." пишат социалисти, в „Общ. подем" — идиоти, а във „Везни" — модернисти; всеки да си знае къщата и мястото."

„Везни" излиза три години — до 15 март 1922 г. — и печата работи на символисти и експресионисти или близки до тях поети и художници — наши: Гео Милев, Николай Лилиев, Николай Райнов, Людмил Стоянов, Христо Ясенов, Чавдар Мутафов, Иван Бояджиев, Васил Захариев и др., и чужди: Стефан Маларме, Шарл Бодлер, Емил Верхарн, Едгар По, Блез Сандрар, Кандински, Врубел, Едв. Мунх, Оскар Кокошка и др. Някои от сътрудниците на „Везни" — Христо Ясенов, Николай Хрелков, Людмил Стоянов — бяха още тогава или станаха после комунисти, разбира се, в печатаните им в списанието работи няма нищо комунистическо — те са написани в духа на модернизма. Тая поезия няма да разглеждаме — това е излишно. Но не можем се въздържа да не припомним впечатлението, което тя е направила на Иван Вазов. Когато преглеждал с Шишманов един брой от „Везни", той възкликнал: „Тия хора трябва да са луди, но какво съвършенство във формата."[1] Тая диагноза не ни учудва — народният поет е бил винаги последователен, принципен противник на символистическата поезия. Още при появата на „Везни" той се възмущава, че в онова трудно време, вместо да отразяват българския живот с „неговите необятни като море скърби", нашите млади поети бягали на милиони километри далеч от него. И като цитира по една строфа от две стихотворения на Людмил Стоянов и Христо Ясенов, напечатани в първата книжка на „Везни", той се обръща към тях с горчива ирония и спотаена мъка: „О, колеги, пишете, пишете за кротката Иштар и за Синята птица!"[2] Но ако в тоя случай Вазов негодува против чуждото за нас идейно-емоционално съдържание, в разговора с Шишманов, запазвайки си същото мнение за съдържанието, той все пак признава високите достойнства във формата на символистическата поезия.

В сп. „Везни" се водеха оживени борби около изкуството и литературата — изобщо то беше подчертано борчески орган. В него са отразени и колебанията на самия редактор, неговите търсения на поезия, по-близка до човека.

В първата годишнина на „Везни" Гео Милев е ярък противник на реализма и защитник на „чистото изкуство". В списанието се превеждат постоянно статии и отделни мисли от Реми де Гурмон, теоретик на символизма, Едгар По, Ницше, Оскар Уайлд и др. Като номер на „Философско-критична серия „Везни" през 1920 г. излиза, преведен от Людмил Стоянов, известният диалог „Упадък на лъжата" от Оскар Уайлд, автор на любимата за нашите символисти максима: „Да бъдеш естествен значи: да бъдеш прекалено понятен, а да бъдеш понятен значи: да бъдеш нехудожествен."[3]

Според Гео Милев всичко е символ. Символизмът не е школа, т. е. не е вече школа — той е самото изкуство. „Всяка поезия — всяко истинско изкуство — е символизъм."[4] Такава мисъл изказва още в 1916 г. руският символист Вячеслав Иванов: „Символизм отныне навсегда утвержден как принцип истинного искусства."[5] На друго място Гео Милев заявява: „Всяко

---

[1] Ив. Д. Шишманов. Иван Вазов. Спомени и документи. 1930, с. 167.
[2] Напред, 21 окт. 1919.
[3] Диалогът „Упадък на лъжата", преди да излезе отделно, е печатан във „Везни", кн. 6.
[4] Везни, I, кн. 2, с. 18.
[5] Вячеслав Иванов. Борозды и межи. 1916, с. 160. Цит. по Вопросы литературы, 1957, кн. 2, с. 69.

изкуство е Експресионизъм."[1] Но у него ще прочетем и твърдения, че символизмът е един отминал отдавна „литературен бунт", че той вече не съществува[2] и че „безбройните школи в днешната поезия и живопис, събрани под общото име Експресионизъм, черпят от Маларме сила за своя устрем към общата, последна цел на изкуството: постигнатия художествен идеал."[3] В последната книжка на „Везни" (г. III, кн. 20) Гео Милев пише, че „двама поети от епохата на символизма" — Рембо и Маларме — сочат пътищата, по които тръгва съвременната поезия — дори цялото изкуство. Маларме е един от родоначалниците на символизма. А за поезията на Рембо („един хаос", от който се е родила звезда едва след половин век) редакторът на „Везни" казва, че тя „внася бунт във всяка симетрична красота, във всяка мелодична музика — за да включи в себе си законите на една нова красота и ритъма на една нова музика: красотата на контрастите и музиката на дисонансите: сложната хармония на свръхлогичния слух". Т. е., заключава Гео Милев, поезията на Рембо е „това, което днес се нарича Експресионизъм" (349—350). Изводът е, че експресионизмът е нов етап на символизма — негово посъвършено продължение. И още: че едва с експресионизма се постига „художественият идеал". Като изкуство Гео Милев го поставя най-високо. Когато говори за модернизъм, той включва в това понятие и символизма, и експресионизма. Но статиите му във „Везни" показват, че когато се касае за поезията и особено за българската поезия — модернизмът, за който той пишеше, беше в същност символизъм или някаква разновидност на символизма, преливаща в експресионизъм.

И това е било ясно на неговите съвременници. Така Людмил Стоянов, близък съратник на Гео Милев от онова време и съредактор през втората годишнина на „Везни", като говори за това списание, признава през 1936 г.: „Биеше се старият „естетизъм" с нова постановка на въпроса за изкуството като самоцел. „Модернистите" в същност бяха клонки от старото дърво на „символизма", вкоренено дълбоко в почвата на стария свят."[4] За Гео Милев изкуството е загадка, тайна. Поетът твори от себе си, от свръхдействителния свят на своите абстракции. . . Изкуството е нещо абсолютно, вън от народа, вън от националния и обществен живот.

Ясно е — тук имаме работа с един краен идеализъм, субективизъм, който откъсва изкуството напълно от живота.

Линията на идеализма и субективизма продължава, общо взето, почти до края на периода на „Везни". Но дъхът на живота започва вече да се чувствува, напорът на събитията оказва своето въздействие. Влиянието на Октомврийската революция засяга и редактора на „Везни". В книжка втора от втората годишнина Гео Милев помества част от своя превод на поемата „Дванадесетте" от Александър Блок, която издава изпяло и в отделна книга. Помества за нея и статия от Г. Росимов, който мисли, че Блок в това произведение „си остава символист-романтик" (с. 79). А в първия номер на третата годишнина (15. X. 1921) Гео Милев пише статия по случай смъртта на Ал. Блок. Тук вече той смята, че „истински велики художници са само ония, които свидетелствуват и пророчествуват за величието на колективната душа — народната душа — всечовешката душа" (с. 2). Последната прибавка

[1] Везни, I, кн. 10, с. 301.
[2] Везни, I, кн. 2, с. 18.
[3] Везни, I, кн. 7, с. 192.
[4] Гео Милев. Възпоменателен сборник. 1936, с. 12.

за „всечовешката душа" е във връзка със старото схващане на автора, според което задача на изкуството било да търси „мировата душа" — схващане и на Р. Демел, на символисти и експресионисти изобщо. За „мирова душа" говорят и някои руски символисти-мистици (Андрей Бели и Вячеслав Иванов). Но това, което е особено показателно в тая статия, е, че Гео Милев приема руската революция. Той пише: „Русия, превърната в символ, която пламти днес пред нас — страшна и буреносна, и спасителна" (с. 3, разр. м.). Тук са отразени и други промени, други колебания. Макар в бележка от редакцията да се съобщава, че „Везни" ще се списва в същия дух", позициите са изместени към едно по-широко разбиране на изкуството. То вече „не е толкова безцелно, колкото го мисли Уайлд". Становището на критиката щяло да бъде „не само тясно естетично, а същевременно и етично". „Човекът преди всичко!"[1] Разбира се, Гео Милев не се е освободил от своя субективен идеализъм. Той не е приел дори всичко от руската революция — не признава например, че може да се създава пролетарска култура (както се наричаше в първите години социалистическата култура), допуска само пролетарска цивилизация. Но важното е, че индивидуалистичната основа, на която досега е стоял, е силно разколебана. Особено въздействие му оказва Владимир Маяковски със своя революционен патос и художествена сила. „Когато Маяковски издаде „150 000 000" — съобщава Ламар, — Гео беше наново вдъхновен: Колко новост нахлу тогава в нашия кръг.

— И умно, и хубаво! — Виж за Шаляпина — тоя антисоциален елемент!" (разр. м.).[2] Това са думи на Гео Милев. Те показват, че отношението му към обществото е променено, той иска от човека на изкуството да има социални чувства.

В кн. 4 на „Везни" (5. XI. 1921) той печата „Възвание към българския писател" — най-определения документ за еволюцията, която е започнала. В това възвание се прави остра критика на съвременната българска поезия, която е изящна, звучна, блестяща, но няма никаква цена за живота. „Това, което ти наричаш твое творчество — обръща се той към българския писател, — е само частен твой дневник, дневник на ежедневния, егоистичния твой живот" (разр. м.). Вече се поставят въпросите за относителността на красотата, за въздействието на поезията, за отношението между поет и общество. Досегашните стихове не трогват никого. Българската литература не играе никаква роля в живота. И макар да прави едно своеобразно деление на живота, авторът иска от писателя да се замисли върху тия въпроси и провъзгласява принципа на етичност: „Човекът преди всичко!" — принцип, който поддържа още в първата книжка. Писателят трябва да излезе от своя тесен свят и да погледне живота на обществото, на народа, на човечеството.

Колкото и да са неопределени положенията във Възванието — те във всеки случай означават, че се изоставя гледището на индивидуализма, че се търси път към хората. Като приложение към тоя позив Гео Милев напечатва свои преводи от Франц Верфел, „млад немски поет, потомък на Уйтмена" („Революционен позив"), Емил Верхарн, „тръбач на бъдещето" („Бунт"), и Владимир Маяковски, „футуристичен рев из болшевишка Русия" („Наш марш"). Че Възванието е направило впечатление на символистите, които не са могли да се примирят с това отклонение от правоверната индивидуа-

[1] Везни, III, кн. 1, 14—15.
[2] Гео Милев. Възпоменателен сборник. 1936, с. 15.

листично-символистична естетика, личи от острата реакция на Людмил Стоянов, предишен съредактор във „Везни“ и упорит тогава символист. В „Развигор“ (бр. 43, 1921) той пише статия „Как ехото заглъхва“, в която смята, че сп. „Везни“ е изменило на своята предишна борба, че редакторът му е направил скок „в пустото пространство“ и че предписвал на изкуството да проповядва. . . „морал“. Людмил Стоянов, който стана после активен антифашист и виден борец за реалистично прогресивно изкуство, в тогавашната си статия твърди, че „да дириш човека“ това означавало „смърт за художника и убийство за изкуството“; че изкуството „живее и твори в една сфера, по-висока от живота“; че то има общо „не с дейността“, т. е. не с живота и неговия адепт, морала, а с висшите и независими от време и пространство състояния на душата. Областта на творчеството е една област „отвън доброто и злото“, област на „абсолютната свобода“. Най-после той призовава „Везни“ да се върне „към своята традиция, към „бурята и натиска“ в името на изкуството“.

Очевидно Гео Милев беше извършил „предателство“ отвътре, в самата крепост на символизма. Но колко далеч са неговите идейно-естетически позиции от оная поезия, която наистина ще отразява живота на народа, на обществото, на човечеството, показват всичките му статии във „Везни“, стиховете от това време и анкетата, която предприема в списанието, по същността на изкуството и по-специално на литературата. Още при обявяване на анкетата той обяснява, че имало в България от много години две литератури, „различни, дори враждебни помежду си“. Едната се представлявала от членовете на Писателския съюз, а другата — „от три години насам“ от сп. „Везни“. Едната могла да се нарече обективна — това е литературата на реализма, която виждала само формите на действителността. Другата била субективна и търсела „смисъла, скрит зад тия форми“ — това е литературата на символизма; тя си служи със символи — а символ е „всяка форма, която не е адекват на действителността“. Тук се разкривали две схващания: материалистическо (на реалистите) и духовно (на символистите). „Духовното схващане на изкуството — подчертава Гео Милев — е било винаги становището на „Везни“.“[1] Той възразява на всички, които се изказват за реалистична литература. Защищава символизма и експресионизма. В същото време помества във „Везни“ съобщение, че в дома му е открита изложба на неговата частна сбирка от експресионистични, кубистични, футуристични и примитивистични картини на европейски художници. Но анкетата, която се открива в същия номер 4 на списанието, дето е печатано и Възванието към българския писател, показва и друго; че той иска да прави преоценка, че търси нещо ново. В една статия за Т. Траянов той пише, че в стихотворението му „На майка ми“ бихме могли „да схванем ясно неговите дълбоки връзки с народната душа — връзки, които единствено дават сила на поета и създават значение на делото му“[2]. Колкото се отнася до Траянов, това твърдение е твърде спорно, но важното тук е втората му половина, в която Гео Милев подчертава принципа, че връзките с народната душа единствено дават сила на поета и правят значително делото му. Един принцип, съвсем нов за него.

Истински новото, което донесе Великата октомврийска социалистическа революция в областта на културата — новата, социалистическата култура, —

[1] Везни, III, кн. 4, 62—63.
[2] Пак там, кн. 6, с. 109.

Гео Милев не можа да разбере в периода на „Везни". Към правилното разбиране на социалистическата култура, на революционната поезия, на отношението към народа той тръгна малко по-късно. Ярък израз на неговото прогресивно развитие е започването на сп. „Пламък", в което сближението между писател и народ е завършено и той е изцяло на революционни позиции.

Какво е поетическото творчество на Гео Милев през периода на „Везни"? Въпреки всички колебания и противоречия, въпреки развоя в схващанията на редактора тоя период, изцяло взет, е индивидуалистично-символистичен, или по-точно модернистичен. Поезията на Гео Милев през тоя първи период, както е представена най-напред от сбирката „Жестокият пръстен" (1920), е тъмна, хаотична, непонятна. Тук-там само, в отделни строфи, може да се долови копнеж за сливане с вълненията на другите хора, пресекнал в печалното чувство на поета, че е отчужден от тях, „загубен в тъмен град", понесен от своите стъпки към някаква „трагична безконечност". Прозират някъде смътно черти от живота или моменти от личната съдба на автора. Но всичко това потъва в пъстър хаос от странни образи, нахвърлени алогично в безреда. Поезия на разкъсани мисли, несвързани образи, далечни асоциации — както Гео Милев сам искаше като критик; фрагментарна — пак според неговите собствени теории. Това е поезия индивидуалистична. За нея не може да се каже, че е само символистическа или само експресионистическа. Тя е символистична по съдържание, по характер на образите и мирогледната основа на автора, експресионистична по творческо виждане, по строеж и стил. Т. е. общо — модернистическа, явно повлияна от декадентството. Малко повече яснота има в „Панихида за поета П. К. Яворов" (1922), проникната от религиозна мистика, но и от чувство на преклонение пред образа на поета, чиято трагична участ вълнува автора дълбоко.[1] Още по-ясен е цикълът „Иконите спят" (1922), дето мотиви от народни песни са използувани и разработени, за да се създаде със символистични похвати една мрачна песимистична атмосфера. Поезията на Гео Милев през периода на „Везни" е крайно субективна.

За щастие будното социално чувство, което Гео Милев започва да проявява под въздействието на революционната действителност, го спаси като поет. С развоя на тая действителност се развиваше, растеше и той, като се доближаваше до живота на хората, до съдбата на народа. Интересът му към културата, критичното отношение към нея прерасна в критично отношение към обществения живот. Възродителното влияние на комунистическата партия, обхванало широки среди от нашата интелигенция, засяга и него, определя пътя му. Борбата на революционната работническа класа намира известно отражение и в неговото поетично творчество, в което проникват елементи на социални настроения.

Елементи от социален характер можем да открием още в „Експресионистично календарче за 1921 г.". Това са впечатления от революционните борби на спартакистите, които авторът е наблюдавал през 1918—1919 г. в Берлин. В едно от стихотворенията в проза, поместено през месец ноември,

[1] Според едно писмо на Димчо Дебелянов от 3. II. 1915 г. Гео Милев му изпратил още тогава „Панихида"-та, за да я предаде за печат в „Демократически преглед". Дебелянов не можал да намери редактора Влайков, пък и му се щяло да остане произведението за „Звено". Но „Звено" не излиза по липса на хартия. (Мария Дебелянова-Григорова. Димчо Дебелянов, спомени, писма, документи. 1956, с. 114.)

се говори за „барикади с червени знамена над тях“ и за „стрелци с червени ленти на ръка“: момент от социална революция. Краят на тая импресия е съвсем ясен: „Ний градим барикади, ний копаем вал: между Вчера и Утре. Спартакус!“ Сближението на немските експресионисти около „Aktion“ през 1918—1919 г. с комунистите е улеснило и насърчило безспорно Гео Милев в интересите му към обществената действителност. В друга една импресия към месец май е отразена мизерията на хората от народа. Поетът започва с това, че някога е имало поетичен май, и веднага разкрива лъжата в тая стара действителност, нарочно опоетизирана: никога не е имало май, рози, славеи. . . Имало е само вода, кал, нощ, в която върви „с широки крачки черен мъжки силует с торба на гръб, а след него подбягва разплакано дете“.

Социално-революционните елементи в поезията му от тоя период — колкото и малко да са — са показателни за прогресивния развой на поета. Те се засилват особено след спирането на „Везни“ през март 1922 г. — спиране, което е един от важните изрази на ликвидацията на символизма като школа.[1] През това време назряват съдбоносни събития. Фашизираната буржоазия се готви за преврат. Българската комунистическа партия разкрива коварните планове и се бори смело. Под въздействието на българската обществена действителност съзнанието на Гео Милев се променя бързо, той се приближава към комунистическото движение. Своите „Спомени за Емил Верхарн“, печатани в „Алманах „Везни“, 1923 г., той завършва с тия знаменателни думи: „Неговото велико сърце почива вече шест години под всеутешителната земя, но аз — с пламенността на своето благоговение — чувам как това сърце бие с могъщи удари и ни зове, всички нас, цялото човечество, към възбленуваните дни на едно друго човечество, щастливо и блестящо — човечеството на мира, труда и творчеството“ (с. 51, разр. м.). Показателно за прогресивния развой на Гео Милев е, че при първата редакция на тия спомени, обнародвани най-напред през 1921 г. на френски език във в. „L'Echo de Bulgarie“, цитираната мисъл завършва след тирето само с израза „към дните на всеобщия мир“. Преобразяването на тоя израз в „човечеството на мира“ и прибавката за „труда и творчеството“ през 1923 г. са явно указание, че пътят на Гео Милев го е извел вече на страната на борещите се за друг свят, противоположен на буржоазния. Революционната му поема „Ад“ носи дата 1922 г. В „Седмичната литературно-научна притурка“ на „Работнически вестник“ е напечатан негов превод на стихотворението „Гладът“ от Владимир Маяковски (бр. 6, 5 август, 1922). През това време той подготвя и „Кръщение с огън и дух“, революционна антология от негови преводи, издадена в 1923 г. от Общо работническо кооперативно дружество „Освобождение“, което беше дружество на БКП. Между преводите има работи от Верхарн, Ал. Блок, Йох. Бехер, Маяковски и др. В сп. „Червен смях“ (бр. 37, 5 септ. 1923) той печата свой превод на стихотворение „Карл Либкнехт“ от немския поет Елмар Зандтен.[2] Нещо повече. Знае се, че през 1923 г. Гео Милев подал заявление за член на партията, което било посрещ-

[1] Няма значение, че тъкмо тая година започва да излиза сп. „Хиперион“, което искаше да заеме изоставените позиции от „Везни“ и да продължи борбата за символизъм. За това бе вече твърде късно — обществената действителност бе разбила изцяло тая школа. На практика „Хиперион“ бе еклектично списание с противоречиво съдържание.

[2] Както отбелязва сам Зандтен, стихотворението е писано в Берлин на 13 август 1923 г. — рождения ден на Либкнехт. Не се знае пътят, по който Гео Милев е могъл толкова скоро да го получи и преведе. Преводът беше открит от Наталия Д. Брайкова, когато като студентка готвеше при мене дипломна работа.




*Факсимиле от „Антология на жълтата роза“*

нато най-благосклонно, и само събитията са попречили да бъде приет.[1] Но независимо от това, че не е бил партиен член, литераторите-комунисти, които го познаваха по-отблизо, го наричаха „другар“.[2]

[1] Вж. Мила Гео Милева. За „Коларят на смъртта“. Отговор на Дубъл Ве 31. — Отечествен фронт, 16 окт. 1945 г. Според други заявлението било подадено още през 1922 г., но доказателства няма.

[2] Във в. „Младеж“ (бр. 51, 10 май 1923) Тодор Павлов помества откъс от неговия превод на „Маса-човек“ и в бележка под линия, дето дава преценка за постановката на драмата, се изразява така: „Пиесата бе играна т. м. в София под режисировката на др. Г. Милев.“

Разбира се, и в обществените, и в естетическите позиции на Гео Милев все още има редица противоречия. В развитието си към революционни схващания и към социалност в поезията той не отстъпва от символистично-експресионистичните си принципи. Така в 1922 г. той редактира и издава „Антология на жълтата роза" с предимно символистични стихове, а в 1923 г. — Алманах „Везни" със смес от революционна и символистична поезия, със статии върху конструктивизма от Иля Еренбург и пр. Колко несигурни са още неговите разбирания за „ляво изкуство" през 1923 г., личи дори от последната бележка в тоя „Алманах", дето между списанията на „лявото изкуство" — покрай „Искусство Коммуны", неделен вестник на отдела за изобразителни изкуства при Народния комисариат на просветата, в който активно сътрудничел през 1918 г. Маяковски, и „Clarte" на Анри Барбюс — са посочени и такива като „Зенит" на Любомир Мицич, и като българското „Везни". И ако за двете последни списания все пак е имало известни основания — съвсем неправилно се слага между левите периодични издания и списанието „Poesia" на фашиста футурист Маринети! Очевидно новата форма на символисти, футуристи, експресионисти, конструктивисти и др. и борбата им против реализма Гео Милев тогава е смятал за лява, революционна проява. Той още не е могъл да разбере, че няма истинско ляво изкуство без ляво идейно-емоционално съдържание. Неговият път към позициите на революционния пролетариат минава през бунтарството на дребнобуржоазния интелигент. Това бунтарство е в началото против литературните форми, против културните прояви и прераства после в бунт против обществения буржоазен ред. Във всеки случай още през първия период в развоя на Гео Милев — когато той е последователен защитник на символизма и експресионизма, когато се бори против реализма — социалните мотиви и революционните елементи постепенно проникват в неговото творчество, свързани с изграждащо се ново отношение към изкуството и обществото.

Обществено-политическите събития у нас, които следваха бързо едно след друго през 1922 и 1923 г., проясниха неговия поглед и ускориха развитието му. Революционното движение на работническите и селските маси, което стигна до величествения момент на въстанието през септември 1923 г. против установяващата се фашистка диктатура, и жестоката политическа реакция през 1924 г. и нататък революционизираха напълно съзнанието на някогашния привърженик на „чистото изкуство" Гео Милев. И това е отразено най-пълно в сп. „Пламък". Но яркото антифашистко съдържание на това забележително списание има една малка прелюдия, в която се издига за пръв път публицистично гласът на борец-антифашист. Това са статиите на Гео Милев, публикувани през декември 1923 г. в седмичника „Възход". Авторът е бил близък на редакцията, в четирите излезли броя на вестника са поместени 5—6 негови статии, а, изглежда, че е влиял в подбора и на останалия материал. Особено интересни са статията „Българският писател", подписана с псевдонима Ратибор[1], и рецензията за в. „Зорница". В статията Гео Милев прави остра критична характеристика на съвременната му българска литература и на писателите. За него тя е „мъртва литература: мъртва по идеи, мъртва по форма, мъртва по естетика. Мъртва". Защото творчеството на

[1] Разкрит от Стефан Мокрев, един от редакторите на „Възход" (Гео Милев за буржоазната демокрация. — Литературен фронт, бр. 22, 27 май 1965).

българския писател е „изсмукано“ из пръстите на безработни хора. Българският писател не се интересува „от безпределния живот, от живия живот“. Гео Милев го обвинява, че мълчи, когато в България са станали работи, които са потресли цял свят; мълчи, когато Антон Страшимиров е отправил позив на милосърдие „посред тия времена на жестокост и безсърдечие“. Нашата литература ще продължи да бъде мъртва — „докато се явят ония писатели, които — преди всичко човеци — ще чувствуват живия пулс на живота и запивайки жадно уста в източника на първобитната стихия на човешките трепети, ще създадат литература с жив пулс“, литература значителна (бр. 3). Това е явно изискване литературата да се свърже с живота и борбите на народа.

В рецензията за „Зорница“ Гео Милев изобличава редакцията на вестника, че е на страната на фашисткото правителство, изобличава я в лицемерие и защищава от нея комунистите. „Зорница“ — пише Гео Милев — осъжда комунистите, които искали „със сила да вземат властта“, но препоръчва на своите читатели да гласуват за властта, която със сила смаза комунистите.“ Гео Милев направо нарича редакторите реакционери, фашисти, достойни представители на „фарисейска Америка“ (бр. 4).

„Пламък“ започва да излиза месечно от 15 януари 1924 г. Може да се каже, че това списание — и с публицистиката, и с поезията си — отразява патоса на Септемврийското въстание, ужаса на дните след него и протеста против фашисткото варварство. То изиграва важна роля като израз на настроенията на възмутената и революционизираща се интелигенция. Освен Гео Милев в него сътрудничеха Антон Страшимиров, Емануил Попдимитров, Николай Райнов, Христо Ясенов, Николай Хрелков, Ламар, Димитър Хаджилиев и др. Това бяха демократични писатели, комунисти, анархисти и други разбунтувани духове.

Още в поканата на списанието е казано, че то си поставя задача да „озарява пътя“ към едно „ново бъдеще“, в което човекът ще е свободен. . . В духа на тая задача програмата тук е много по-широка: в „Пламък“ се поместват статии не само на литературни, но и на обществени теми, засягат се не само културни, но и политически въпроси. Смело, открито се говори за реакцията — в политическия, обществения и културния живот, — настанала след 9 юни и особено след поражението на Септемврийското въстание. Още в първата книжка Гео Милев от името на редакцията със силни думи рисува тогавашното положение: „Над родната страна премина ураган, какъвто не помним нито ний, нито бащите ни. Та потрепераха и най-дълбоките дебри на Балкана, и най-глухите долове на нашите планини. Братска кръв пръсна по треви и шубраци, мозък от разбити черепи полепна по зидове. Писъци на мъже и ридания на майки ударихa в небесния купол. Зимните ниви почерняха от траурни чембери. Хиляди.“ Художествена картина, обрисувана от едно потресено и разгневено въображение. При това положение може ли поетът да мълчи? Може ли да остане „глух и незаинтересован пред трагедията, която преживя народът?“ Времето е жестоко, то праща поезията в изгнание. Писателят осъществява своето призвание дотолкова, доколкото върви с народа. В едно време, когато е проревало и самото небе, човекът на изкуството напуска своята изолираност. „Кулата от слонова кост — пише Гео Милев, — убежище на поезията и скривалище на поетите, лежи срутена в жалки уломки. Изпод праха на мечтата, изпод уломките на фантазията излиза поетът, пробуден от своите розови сънища и лазурни блянове — слисан,

изумен, прогледнал, — и вижда пред себе си разкървавения лик на Народа, своя Народ."[1] И авторът от името на всички, които са прогледнали, провъзгласява: „Ний ще останем там, дето е Народът: при Народа, сред Народа." Той казва, че сътрудниците на „Пламък" няма да се месят в активната политика (не можеше и да се говори инак тогава), но не могат да не се интересуват от всичко, което засяга народа. Нещо повече — той разширява задачите си и като има съзнанието, че представлява най-будната и честна част на българската интелигенция, заявява: „Ний — интелигенцията — не можем (не трябва) да останем безпристрастни към това, което преживя народът през септември; не само от проста човечност, но преди всичко — от ревност към делото на народа."[2]

И с това е казано почти всичко, което трябва да каже един писател, за да се види, че той е изцяло на страната на работническите и селските маси, които извършиха великото Септемврийско въстание. И е казано с такава страст и внушителна поетическа образност, както пишеше някога Ботев своите статии. Така Гео Милев, като обяви за разрушена кулата от слонова кост — символ на бягството на символистите от обществените борби и от живота изобщо, — отрече решително индивидуализма и прие принципа на колективитета. Не от „проста човечност", а от „ревност", т. е. от любов, от съучастие в съдбата на народа, от желание да сподели напълно с него борбите и целия негов живот, трябва да иде писателят сред народа. И Гео Милев започва борба — решителна, смела, героична — против полицейщината, против терора, против Закона за защита на държавата. Той иска да печата стихове от Маяковски — „поета на руската революция", „под влияние на когото стои цялата днешна руска лирика", — а фашисткият закон забранява това. И той изтъква дълбоката му антинародна и антикултурна същност. Когато кн. 6 на „Пламък" е конфискувана, в следната Гео Милев пише остра статия „Полицейска критика", в която заявява, че в България:

„Забранено е —
да се говори,
да се мисли,
да се пише,
да се чете,
а най-сетне и —
да се живее" (с. 234)

Народът обаче иска да мисли и авторът се обръща към фашистката власт: „Глупци! Още не са измислени средства, с които може да се унищожи народ" (с. 236). Тоя страстен протест, тоя героичен жест на изобличение показва от най-хубавата страна личността на Гео Милев, израсъл до определен революционер, до неустрашим борец против фашизма. С особена сила е изобличена фашистката власт, която си служи със Закона за защита на държавата, за да заглушава всяка свободна проява на художествена мисъл, в знаменитото „Отворено писмо до г. Борис Вазов". В това писмо е подробно доказано, че хуманистичната, демократичната и свободолюбива поезия на народния поет Иван Вазов е в рязко противоречие с фашисткия ред, че тя го изобличава и по ЗЗД би трябвало да бъде. . . забранена.

[1] И свет во тме светится — Пламък, I, 1924, кн. 1, с. 44.
[2] Пак там, с. 45.

По различни поводи Гео Милев атакува от всички страни буржоазното общество. Той посочва класовото разделение, социалното неравенство, всегдашната вражда между господствуващи и народ. Двете основни класи — чорбаджии и народ — от предосвобожденската епоха са само променени днес в капиталисти и експлоатирани трудещи се. Между тях се води непримирима борба. И в това „яростно социално стълкновение" победата ще бъде на народа. Той изобличава и фалшивата „демокрация", залъгалките за „национални идеали" и пр.[1] Изтъква реакционната роля на църквата, която е оръдие на държавата за потисничество и „освещава тиранията над човека". Религията на църквата трябва да се замени с нова вяра — „вярата в човека[2]". Той разкрива реакционния лик и лицемерието на агентите на американския империализъм около евангелистката в. „Зорница", като рисува истинския образ на официална Америка с нейния „стремеж към пълно завладяване на целия световен пазар". И днес, когато американските империалисти стоят начело на международната реакция, не е безинтересно да се напомни, че още тогава Гео Милев направи такава вярна характеристика на тая страна: „Америка — страната на свръхкапитализма; Америка — родината на първия закон за защита на държавата (по-лош и от нашия); Америка — най-дълбокото гнездо на реакцията."[3]

Гео Милев отрича света на капитализма. Той живее вече с мечтите за нов свят, с идеалите за нов социален строй. По случай смъртта на Ленин и Димитър Благоев той помества портретите им с некролози, пропити с любов към тях и с възторг от тяхното дело. Особено характерен е некрологът за Благоев, в който се заявява, че „неговото дело — делото на освобождението — не е умряло и не ще умре". И още: „Той умря. Но ще възкръсне. Той трябва да възкръсне."[4] И това се заявява след поражението на Септемврийското въстание. А то значи вяра в социализма, чийто най-голям представител беше Благоев. То значи по-конкретно: въпреки победата на фашистите народът не е победен, борбата ще продължи — и ще бъде ръководена от комунистическата партия на Благоев — въстанието е само начало на освободителното дело.

По случай Първи май (1924) „Пламък" издава особен лист със статии и стихове. В първата статия-позив четем такава декларация: „Всеки, който вярва в благородството на труда и в инстинктивно правия път на народа, стои под червените знамена на майския празник. „Пламък" стои под тия знамена, знамената на труда." Пътят следователно е определен, борбата има своите ясни цели — против фашистки ред, против буржоазния строй изобщо — за нов свят, за нова култура, за комунизъм.

В „Пламък" се защищават новото руско изкуство и култура. Фашистката власт у нас е откъснала страната ни от Съветска Русия, нашата интелигенция не познава добре онова, което се върши там. Буржоазна Европа се е изолирала от Русия. Благодарение на това, се казва в една редакционна статия, „злите езици на реакцията в Западна Европа, в съюз с реакционната руска емиграция, се изострят все повече и повече във фабрикуването на лъжи и клевети". Редакцията на „Пламък" изобличава в такива лъжи Мережковски, Балмонт, Хипиус и др. белогвардейски писатели. „Но независимо от хулите и клеветите

[1] Народ-стадо. — Пламък, I, 1924, кн. 9—10.
[2] Държава и църква. — Пламък, I, 1924, кн. 7—8.
[3] Пламък, I, 1924, кн. 2, 74—75.
[4] Пак там, кн. 5, с. 153.

културният живот в Русия върви с един темп, който е невероятен за Западна Европа.“ Френската литература и немската бледнеят пред онова, което се създава в Съветска Русия. „Не само количествено, но и качествено.“ Изобщо културният кипеж в Съветска Русия е голям.[1]

Гео Милев води в списанието борба не само против политическата реакция — той започва също така определена и смела борба и против поезията на символистите и техните епигони — в името на една нова поезия, близка до живота и копнежите на народните маси. Той рецензира българския превод на брошурата „Руската поезия вчера, днес и утре“ от Валерий Брюсов и се съгласява с автора, че школата на символизма „е вече вчера в развитието на руската поезия“[2]. Като признава, че символизмът е имал заслуги преди години, когато българската поезия се е борела за език и стих, и като подчертава, че той е довел стиха до съвършенство, Гео Милев го отрича сега за неговия формализъм, за отчуждението му от живота, за девиза му „изкуство за изкуството“. Дори отива дотам, че нарича сбирката „Лунни петна“ на Николай Лилиев „безсмислен анахронизъм“[3]. Той иска от писателя да има живо обществено чувство, от поезията — да бъде свързана с живота. Той преследва упорито, с подигравки, със сарказъм стиховете, чиято хубост е формална, в които няма творчество, няма сериозни проблеми. Гладки, звучни, но лишени от живот и здраво съдържание, те не могат да ангажират съзнанието на новия човек. „Българската поезия има нужда от оварваряване. От сурови сокове, в които има първобитен живот — за да й дадат живот.“[4] Животът на улицата, на народа, на борбите трябва да даде съдържание на новата поезия. В „Пламък“ се печатат литературни произведения и картини, които изразяват протест против обществеността и политическо безправие, против икономическото робство, против всяко потисничество, които призовават към бунт и революция и които сочат едно светло бъдеще за човечеството. Много от тях — ако не повечето — са в експресионистичен стил.

Почти цяла година се правят извадки от социално-революционната антология „Вик за правда“, съставена от Ъптон Синклер, известен у нас тогава със своите социални романи.

В „Пламък“ Гео Милев печата и своята революционна поезия. В кн. 3 са поместени неговите „Грозни прози“, в кн. 7—8 — поемата „Септември“, а в кн. 1 от год. II — началото на поемата „Ад“.

Дейността на Гео Милев като протестиращ поет-антифашист се следи обаче будно от фашистките власти, които скоро турят край на неговата дейност и на неговия живот. Заради „Септември“ кн. 7—8 е конфискувана и авторът даден под съд. През януари 1925 г., след излизането на първата книжка от втората годишнина, сп. „Пламък“ е спряно от властта. Проектираното от редактора ново списание „Жар“, за което има съобщение в печата, не се осъществява по полицейски причини. На 14 май 1925 г. Гео Милев е осъден по ЗЗД за „Септември“ на една година затвор, глоба от 20 000 лв. и лишение от граждански и политически права за две години. Той смятал да обжалва делото пред Апелативния съд, но още на другия ден е арестуван от полицията и подобно на своя приятел и сътрудник Христо Ясенов изчезва безследно. А, както се узнава от процеса в 1954 г. против фашистките палачи, извърш-

[1] Днешната руска култура. — Пламък, I, 1924, кн. 3, с. 96.
[2] Пламък, I, 1924, кн. 4, с. 141.
[3] Пак, там, кн. 2, с. 68.
[4] Поезията на младите. — Пламък, I, 1924, кн. 2, с. 70.




*Факсимиле от първото издание на поемата „Септември“*

вали убийствата след септември 1923 и след април 1925 г., Гео Милев е бил зверски убит — удушен — и захвърлен в обща яма заедно с други антифашисти край Илиянци.

Поезията на Гео Милев през втория период — периода на „Пламък“ — се представлява преди всичко от лиричните прозаични откъси „Грозни прози“, някои от които имат вид на стихотворение в проза. В повечето от тях се говори за борбата на спартакистите в Берлин: споменава се за убийството на Роза Люксембург и Карл Либкнехт. Това са вече произведения — макар и

не всички — на определени и не случайни революционни теми. В тях са дадени откъслечни картини, нахвърляни скици на гражданска война, на революция. На едно място („Вяра“) е нахвърляна в експресионистичен стил картината на Европа, раздирана от социални противоречия, изпълнена от „гладни, безработни, алчни, ламтящи, печелещи, губещи, обезхлебени, обезпаричени, голи, покъсани“ и др. Два образа привличат вниманието на поета: „мъж с каскет и синя блуза“, т. е. работникът, и „суровият човек с житния сърп в ръка“, т. е. селянинът. Авторът призовава за любов към тях. С чувство на гняв изобличава той буржоазните среди, съставени от „гвардия на законния грабеж“, „бели белогвардейци“, „пилигрими на мъртвата съвест“, „герои на продажните обятия“, „жълти детективи на пресата“, „богатири на спекулата“, „аргонавти на акционерните банки“, „хусари на плячката“, „преторианци на позора“ и пр. („Саванарола“). „Грозни прози“ са написани в експресионистичен стил: откъслечни изрази, отделни думи, лирични изблици. На повечето от тях революционният и изобличаващ смисъл е съвсем ясен.

В края на „Грозни прози“ е отбелязано: „Берлин, 1918—1919 г.“ Това обаче трябва да се разбира не в смисъл, че тия работи са писани през посочените години в Берлин — поставената дата показва само, че са използувани впечатления от онова време, че са отразени спомени от онова време. Разбира се, показателно е, че тъкмо впечатления от тия берлински революционни събития са се запазили в паметта на автора. Впрочем ние вече знаем, че той е печатал свои преводи в близкото до спартакистите по онова време експресионистическо списание „Aktion“, няколко броя от което от 1918 г. се намират и сега в библиотеката на Гео Милев.

Между произведенията, написани на определени революционни теми през втория период, са поемите „Ад“ и „Ден на гнева“. „Ад“ е незавършена поема, печатано е само началото, което носи дата 1922 г., но вероятно е дообработено през 1924 или 1925, непосредно преди напечатването. В тая поема са отразени социалните противоречия на капиталистическото общество, проявени най-остро в големия град. Адът — това е капиталистическият строй: в него човек не отива „отвън като Данте през сън“ — животът му е целият там. Разбира се, животът на угнетените. Първият кръг на „деветорното вртене“ — това са нуждите и гладът.

В кърви
нозете ни
боси
— раздрани
— вковани
в яростен лед
— виж ни, поет!

— се оплакват експлоатираните.

Глад
без да чакаме.
Глад
неоплаквани.
Глад
с съдбата ни.
Глад!
Глад!
Глад!

Срещу тях е „богатството дружно с разврата“. Срещу тях са:

горди
лордове
сити
банкери
офицери
велможи
и прочее скотове. . .

Това са двата антагонистични социални лагера в буржоазно-капиталистическото общество.

Над бездомните и гладните се издигат

блестящи етажи
ръкопляскат балкони
златни банки звънят
. . . . . .
прозяват се
пурпурни
фурни
преяли. . .

Така е представена картината на едно жестоко социално неравенство, посочени са социалните противоречия на буржоазния свят — противоречия, които авторът е могъл да наблюдава и в София, и в Берлин, и в Лайпциг. Но той е използувал най-вече наблюденията си от Лондон — типичния капиталистически град. Нека си спомним цитираното по-рано писмо на Гео Милев до баща му от 1914 г., дето животът на английската столица се характеризира с думите: „Ужас. . . спекула. . . пари, алчност, мизерия.“ Че е имал тук пред вид главно виденото в Лондон, личи от самата поема — от онова място в нея, дето се казва:

А долу
под тежкия пласт на мъглата
разлива се мътната Темза —
далеко протича
и мъкне, довлича
от всички морета, от всички земи
калта на света
— всемирната черна мизерия. . .

„Ад“ е поема изобличаваща. Със силни и оригинални образи — реалистични, сурови, някъде груби — се разкриват тъмните страни на един експлоататорски строй. С подчертан и отсечен ритъм се изразява чувството на отвращение от тоя строй. Емоционалното напрежение, резките интонации на стиха, експресионистичните похвати, с които се изграждат картините — всичко това придава особено внушение на поемата. Дали изобличението, при което е загатната и заканата на потиснатите, ще доведе до определен революционен изход, не знаем, тъй като напечатаното е само откъс от първата част на поемата. От тая първа част щели да бъдат написани още осем кръга мъки: „седем смъртни гряха и осем позорни престъпления на днешния свят“.

А цялата поема, наречена „Божествена комедия“, щяла да се състои от три части: „Ад“, „Чистилище“ и „Рай“.

Темата за социалните противоречия в капиталистическия град свързва Гео Милев със Смирненски, който преди него с особена сила и в подробни художествени картини и образи разкри тия противоречия.

„Ден на гнева“ се състои от 4 части и представя революционен позив. Поетът зове всички да се вдигнат, да излязат „из затворите, из градовете“, всички —

Работници
Малоимотни
Граждани
Селяни

Работническата класа трябва да бъде винаги нащрек, на пост — да чака сигнала за въоръжено въстание, за социална революция. Денят на революцията, когато ще удари последният час на старото общество, е ден на гнева — мотив, който виждаме и в „Септември“. Потиснатата дотогава работническа класа ще напусне фабриките и ще излее своя гняв срещу стария строй и неговите крепители. Социалната революция съдържа елементи от космически характер. Разбунтуваният народ се зове

пряко звезди
метеори
комети
— напред

При това тя е стихийна. Нападението става „без ред, без команда“. Романтичната представа за революцията като разрушение и гневна разправа е особено подчертана в четвъртото стихотворение „Великден“, революционно-позивният характер на което е засилен с изобилни заповедни глаголни форми и повторения. Тревога, хаос, бунт, „кървави топки от смут“, война — с това се характеризира моментът на народното пробуждане. Народът е умрял Лазар, когото революцията възкресява — образ, зает от християнската митология.

Поетичните средства на автора — особено тия „луди луни и слънца“ — ни въвеждат отново в атмосферата на експресионизма. Експресионизъм, при който — както и в „Ад“ — революционните позиции на автора са ясни и определени, революционният патос — искрен, революционната воля — безспорна. При това последната част, „Великден“, е позив и към самия поет — да буди революционното съзнание у другите, да хвърли всичката енергия на своето „стихийно сърце“, за да подбуди народа за въстание против капитализма.

Кога точно е писана поемата „Ден на гнева“, не е известно. Тя е останала в ръкопис и е напечатана за пръв път в сборник „Кормило“, кн. I, 1933.

Тая поема е написана под силното влияние на Маяковски. И в строеж, и в образи тя напомня някъде работите на великия съветски поет. Ето пример:

Бий!
Бий!
Бий!
барабани

тръби
камбани
— буди!
Избухни сред вртоп от тревога,
стихийно сърце!

Влияния на Маяковски се долавят и в „Ад“, и в „Грозни прози“ — и то от ранния футуристичен период на Маяковски. Такъв е случаят с „Марсилеза“ („Грозни прози“), дето моменти от сражението са предадени със звукоподражания като:

Хряс —
сссссссс — —
рррррр — — —

Или в оня момент от „Ад“, дето се описва пропадането в „провала“ на ада звукоподражателно, като се дава и зрителна представа с нареждането на 30 „р“ едно под друго, отвесно. Тук бихме искали да подчертаем изрично огромното значение на Маяковски за идейно-творческия развой на Гео Милев. Ако Верхарн някога бе му направил впечатление със своя хуманизъм, съчувствие към масите и неопределено бунтарство — и с това му влияе, — Маяковски, поетът на болшевишката революция, му въздействува със своята революционна страстност и политическа ударност и му посочва направо пътя към комунизма. Път, който беше му посочила преди всичко самата българска революционна действителност и при който той запазва своята оригинална индивидуалност. Маяковски само стимулира и укрепва вярата му в тоя път. Затова и превежда Гео Милев „150 000 000“ с толкова любов и проникване в революционния дух и патос на поемата.

Определено революционно съдържание имат пет стихотворения в проза на Гео Милев, озаглавени „Май“ и печатани в специалния майски лист „Пламък“, издаден през 1924 г. Тук авторът изразява не само своята солидарност с революционната работническа класа, която манифестира под червените знамена на труда, но и стои напълно на нейните борчески позиции. Той започва с оня откъс, който през 1921 г. печата в „Експресионистично календарче“ през месец май, за да изтъкне по-нататък, че трудещите се не могат да видят „лазура замрежен от черните комини на фабриките“, не могат да чуят „серенадите на славеите“, оглушени от „писъка на фабричните сирени“. Всички тия милиони работници — „другари, братя, народ“, — които не са видели слънце, небе, цветя, които не са чули птичи песни, ще намерят всичко това в развените майски знамена. На тях е обещано ново слънце, ново небе. Под тяхното празнично мъжествено шествие тръпне земята. И поетът се обръща към тях: „Издигнете сърцата! Издигнете очите! Вижте: пред вас се разтваря зората — пурпурна. . . Зората на новия ден — на Новия Ден. . . Огнеструйна се лее. . . над червената обетована земя на Свободата.“ Макар че авторът си служи и тук с религиозни понятия („Ханаан“, „бог“) — тия му първомайски произведения са наситени с определено борческо настроение и с бодър революционен оптимизъм.

Най-значителното дело от последния период в развитието на Гео Милев е поемата „Септември“ — най-представителното му произведение. Това е лирическа поема, съставена от дванадесет малки песни — седма песен дори се състои само от един стих. Авторът си е поставил за задача да възпее

Септемврийското въстание през 1923 г. Той взема следователно за сюжет на своето произведение едно събитие не само с огромно историческо значение, но и наше, българско, проява на най-високата точка на класовата борба у нас, свързано дълбоко със съдбините на нашия народ. С тая поема — истински революционна по идейно-емоционалното си съдържание и по своя патос — той навлиза в нашия национален живот.

Основното намерение на поета е да изрази своя възторг от въстаналия народ, от една страна, и своя протест против фашистките зверства, от друга. И това е постигнато с особена сила и внушение. Поемата е преди всичко дълбоко емоционално наситена, лирически раздвижена. В нея фабула няма, последователно развити, свързани събития липсват — нещо, което не е и търсено при нейното създаване. Дадени са отделни картини от въстанието и неговото потушаване — вътрешно свързани със страстното отношение на поета, което варира между възторга и изобличителния гняв.

Герой е народът. Картината на въстаналите маси в началото е най-обща — изреждат се участвуващите групи. Но в поемата се посочва ясно, че въстанието има всенароден характер. От градове и села:

Из фабрики, складове, гари
хамбари
чифлици
воденици
работилници
юзини
заводи

— всички хора на труда — и работническата класа, и селяните — се вдигнали, за да вземат участие в освободителното дело. Това е народът, обрисуван като велика, но първична стихийна сила. В неговия образ са подчертани най-напред тъмните наслоения, плод на вековно потисничество и безправие. Живели в мрак, в нечовешки мъки и страдания, въстаналите са „изпокъсани, гладни, навъсени, измършавели от труд, загрубели от студ" и дори „уродливи, сакати", „хулигани, глигани". (Обрисовка, направена по изобразителните принципи на експресионизма.) И поради това народът е тласнат към въстание от „вековна злоба". Потискани от векове, масите, движени от гняв, избухват в стихиен бунт и скъсват веригите на робството. Но в момента на пробуждане народът („хиляди воли — воля за светъл живот") става страхотен и велик, развял „червени знамена". Той вписва първата глава на своя свободен живот — Септември. Тук се чувствува наистина мощта, героизмът на масата. Изразен е нейният революционен устрем.

Предал общата стихия на въстанието като израз на народния гняв, авторът подчертава правотата на „свещеното дело", а вярата и решителността на народа изразява в заразителен лиричен откъс:

Глас народен —
— Глас божи —
О боже!
подкрепяй свещеното дело
на грубите черни ръце:
влей смелост
в нашто гърмящо сърце:

Не искаш ти никого роб —
и ето — кълнеме се в нашия гроб —
ще възкресим ний човека
свободен в света.

Явно е, че основната цел на въстанието е освобождението на човека от всяко робство. И макар да се говори общо (при тогавашните условия и не можеше инак) за „народен възход", за светъл живот — червените знамена подсещат, че тук става борба в името на социализма. Че борбата е за социализъм, личи и от края на поемата, дето е казано, че ще се сбъдне писаното за ново общество — „без бог, без господар". Посочена е и омразата към стария строй. Отричането на този строй е мотивирано със социални причини: при него хората от народа са ходили „изпокъсани, кални, гладни... измършавели от труд". Реалистичните описания се засилват, когато авторът засяга потушаването на въстанието. С особена изобличителна сила и с чувство на остър протест той рисува жестокостите, избиванията, ужасите, причинени от надделялата реакция. Картините в песен единадесета са потресни:

Мегдани отново с кармин окървавени.
Смъртни писъци в прерязано гърло задавени.
На вериги зловещия звек.
Затворите пълни с хора.
В двора
на казарми, затвори
от командвани залпове ек.

Тук не само прекият смисъл на думите, а и ритмичната, и звуковата инструментовка — с дактилната рима в първите два стиха, с повторенията на звукосъчетания като „твор", „хор", „двор", „зловещ", „звек", „ек" и др. под., които режат сякаш слуха — всичко засилва ужаса на картината.

Или:

Десет трупа
от брега
плъзнаха тежко
в мъртвите мътни води на Марица.
Окървавена повлече
ги скърбната родна река.
Военна музика нейде далече
през обезлюдени улици
гърмеше
„Шуми Марица..."
Окървавена...

И т. н.

С малко, но характерни черти са нахвърляни вълнуващи лирични картини на онова ужасно време — време на убийства и нечуван терор. С оригинални и силни образи поетът е сполучил да предаде кървавата фашистка вакханалия, от една страна, а, от друга, положението на народа след поражението на въстанието:

Кървава пот
изби по гърба на земята.

В ужас и трепет снижи се
всяка хижа и дом.

И какво внушение има това съвпадение — с трагичен смисъл — между текста на тогавашния национален химн и действителността. Споменаването на тогавашния национален химн има изобличителен смисъл: тия, които избиваха народа, вършеха това в името на „отечеството". В осма песен на поемата се разкрива, че под подло лъжливия лозунг „Отечеството е в опасност!" фашисткото правителство изпраща „редовно платени войници и разлютена милиция" срещу въстаналите работници и селяни. Но Гео Милев, който в 1919 г. беше космополит и отричаше по начало идеята за отечеството, което наричаше „безсмислена химера", сега поставя въпроса другояче: какво съдържание влагат в това понятие представителите на господствуващата класа,от една страна, и борците за свобода на народа, от друга. В поемата той не отговаря направо, но цялото нейно съдържание подсказва ясно отговора: буржоазията под фалшивата маска за „отечеството" защищава своето господство, своята власт, своите богатства, своите материални интереси. Истинският родолюбец, истинският защитник на отечеството, на неговата свобода и развитие напред е народът. Към това тълкуване ни навеждат много от статиите на Гео Милев, писани в последните години на неговия борчески живот. Той е поучен от жестоките събития, той знае вече, че българското общество се състои от две основни класи, че господствуващата класа — някога чорбаджийска, а сега буржоазно-капиталистическа — експлоатира народа и с всички средства на насилието и терора се стреми да задържи своята власт над трудещите се маси. Тоя сп класов стремеж тя нарича „родолюбие". Чорбаджиите преди Освобождението — пише Гео Милев — „проявиха своето „родолюбие" в духа на своята класова психология"[1]. И като посочва на друго място, че те са били защитници на турското и свое господство и върли противници на народоосвободителното движение, като изхожда от положението, че наследница на чорбаджийството е „днешната фашистка буржоазия", той прави извод: „Това, което чорбаджиите в 1868 г. възхваляваха и одобряваха — т. е. избиването, задушаването и смазването на народа... — през септември 1923 г. те го извършиха собственоръчно."[2] В някои статии и особено в „Отворено писмо до г. Борис Вазов" Гео Милев направо изобличава фашизираната българска буржоазия в родоотстъпничество, в това, че тя си е сложила лъжлива маска на патриотизъм. Като има пред вид именно времето непосредно след Септемврийското въстание, той говори ясно за „отровата на демагогия, корист и лъжепатриотизъм (разр. м.), безогледно изливана в обществения организъм от ония дръзки родоотстъпници, които узурпираха (разр. а.) още на другия ден след Освобождението, още в 1879 година, правото да разполагат със съдбините на народа...", и за „фарисейската лъжа на шепа стръвни егоисти, които под сянката на гора щикове и планина закони безнаказано труфят низката си природа с маската на чест, ред и отечество — спасение" (разр. м.).[3] За Гео Милев е очевидно следователно антинародното, реакционното, фашисткото съдържание, което господствуващата класа влага

[1] Гео Милев. Избрани произведения, под ред. на Г. Цанев, Ламар и Л. Милева. С., 1955, с. 124.
[2] Пак там, с. 174.
[3] Пак там, 1955, с. 150.

в понятията „отечество“ и „патриотизъм“. И затова от името на борците, участвували и загинали в Септемврийското въстание, от името на всички честни трудещи се, срещу буржоазната демагогия, че „отечеството“ било в опасност, той задава въпроса:

Прекрасно
но — що е отечество?

Освен поемата цялата негова дейност след 1923 г. и статиите му внушават отговора: септемврийските въстаници са истинските защитници на отечеството, истинските патриоти. Затова и завършва той статията си „Полицейска критика“ с позива: „И да останем истински родолюбци, а не „родолюбци“ като ония алчни тартюфи, които с разпалени жестове призовават всеки час образа на България, а в мрака на нощта клаха и колят българския народ.“[1]

В „Септември“, както видяхме, се рисуват страшни картини на избиванията през септемврийските нощи и дни. Тия картини са едни от най-силните места в поемата заедно с оная сцена, дето са описани последното дело на поп Андрей и неговата смърт. Преди да се предаде, той извиква: „Смърт на сатаната!“ — и стреля със своя топ срещу църквата, за да разруши една вековна лъжа.

Поп Андрей е единственият конкретен герой в „Септември“. Той е действително лице, активен участник във въстанието — командир на отред, придобил легендарна слава като смел герой. В поемата той е обрисуван като внушителен образ, който оставя неотразимо впечатление у читателя със своя героизъм. Поп Андрей умира като истински революционер — без страх от смъртта, „спокоен като гранит“, с презрение към палачите, с вяра, че други ще продължат делото му. Тая твърда негова вяра е изразена в обръщението му към палачите: „Що значи смъртта на един?“ В момента на смъртта си той впива поглед „далеко сякаш в грядущето“; той е носител на идеала на бъдещето. Макар и да иде от попска среда, поп Андрей фактически идейно е вече вън от нея. Той не само стреля с последната граната „в божия храм“, за да го разруши като символ на заблуждение, но и умира, „без да погледне небето“. Поп Андрей е разочарован от религията — той я отрича. Той не е никакъв „божи“ служител вече — той е народен служител. По характер, по поведение в борбата поп Андрей е изцяло нов човек, типичен герой революционер. Очевидно романтичната изключителност на неговата личност (поп, който става революционер) е привлякла вниманието на автора.[2]

---

[1] Гео Милев. Избрани произведения. 1955, с. 122.

[2] Авторът на „Септември“ е удивен от стоицизма на действителния поп Андрей. При това бихме могли да забележим и друго: от Видинската епархия участвуват трима свещеници в Септемврийското въстание, факт, който не може да не прави впечатление. Поп Андрей е интересувал твърде много Гео Милев и неговите сътрудници. За него в „Пламък“ се говори на няколко места. Но особено важна е статията „Държава и църква“ от Гео Милев (подписана с псевдоним Р. Слантов). Тук се рецензира книгата на видинския митрополит Неофит „Видинска епархия, историческо минало и съвременното й състояние“, в която били порицани духовниците, които са станали „жертва на комунизма“, най-вече поп Андрей Игнатов от Медковец. „Но какво са искали — пише Гео Милев — тия трима духовници от Видинската епархия (поп Андрей Игнатов, поп Никола Кръстев със синовете си и йеродякон Йосиф), та с невероятен в XX в. стоицизъм са посрещнали смъртта — последните двама куршума, а първият — бесилката, над това г. Неофит не се замисля“ (кн. 7—8, 240—241).

В края на поемата Гео Милев е използувал героите от „Илиада", за да изобличи още един път фашистките генерали, да напомни на палачите за възмездието, което историята носи, и да изрази вярата си, че всичко, което философи и поети са мечтали за доброто на човечеството, ще се сбъдне. Септемврийското въстание е стъпка към щастливо бъдеще, важен момент от революционното развитие на нашия народ, първото историческо сражение в освободителното дело на народа.

Религиозните моменти в някои песни (трета) и богоборчеството в последната песен са израз на особена тенденция в поемата. В „Отворено писмо до г. Борис Вазов" Гео Милев обяснява така идеята на своите произведения: „Аз бях арестуван заради една моя поема, в която смятам, че съм вложил една немалка мисъл: отхвърляне на всичко, което тежи върху човека като кървава случайност (съдба), на някакви неизвестни тъмни стихии, събрани в една сляпа фикция, наречена бог. Аз съм се помъчил да излея в моята поема ужаса на човека пред събития като това, което съм си избрал за тема, и вярата му във възможността за едно по-друго бъдеще."[1]

„Ужасът" значи ужас от терора и варварството при потушаването на въстанието. Но тук има и друго нещо интересно, на което трябва да се спрем. Авторът поменава „случайност", „съдба" и пр., набляга твърде много на идеята за бога. Това се обяснява лесно с неговото положение на обвиняем: той е искал с тия общи философско-религиозни разсъждения да заобиколи обществено-социалния смисъл на поемата и да я представи като разрешение на една чисто „психологическа", „художествена" идея: освобождаване от фикцията бог. Разбира се, основното в „Септември" е възпяване на въстанието като народно дело, възторгът от героизма и вярата в светлото бъдеще. Но в поемата — покрай това, включена в това — се разрешава и проблемата за религиозната вяра, нещо, което е занимавало самия автор. Още в началото народът очаква помощ и закрила от бога. Но развитието на събитията показва, че бог не помага, че бог е глух, че бог е лъжа: не съществува. Поп Андрей също така е разочарован: последната граната той изпраща „в божия храм" и умира, „без да погледне небето". И поетът се провиква: „Долу бог!" Така е разрушена една фикция. Раят е на земята — и той ще се осъществи от човека. Септемврийското въстание е началото на пътя към новия живот. Поемата получава и подчертана антирелигиозна тенденция.

Всичко това прави от „Септември" сериозен и сполучлив опит — и то пръв — да се възпее едно от най-значителните събития в българската история, каквото е Септемврийското въстание от 1923 г. Въстанието се рисува от Гео Милев като стихиен бунт на масите — както се прави често в лирическите поеми. В това отношение „Септември" напомня отчасти поемите на Емил Верхарн, дето се описва стихийният бунт на тълпите. Но в творбата на българския поет вярата в социалистическото бъдеще служи като централен композиционен психологически фактор.

Гео Милев, взел изцяло и открито страната на въстаналия народ, създава произведение с неотразимо действени страни. Това са: възторгът, революционният патос, с който се възпява въстанието: устремът на разбунтуваните маси; хубавите лирически моменти; реалистичните картини на фашисткия терор; прекрасният образен стих, който звучи ту със сарказма на духовито измереното ударно, изобличително слово, ту със стегнато изразената — като формула —

[1] Пламък, II, 1925, с. 25.

любов към народа и вяра в победата; най-после подчертана е вярата на народа в бъдещето въпреки всичко и значението на Септемврийското въстание. В същност най-голямата сила и значение на „Септември“ е в патоса на изобличението и протеста. Тук е нейният и обществен, и художествен смисъл. В ония години (1924—1925) на черна реакция и масови политически убийства Гео Милев се осмели чрез своята поема да възпее възторжено Септември, да възслави героизма на въстаналия народ, от една страна, и да хвърли гневен протест в очите на тъмните реакционни сили, от друга. Чрез тоя негов граждански жест българската литература прие великото септемврийско дело на въстаналите работници и селяни като свое и отрече, изобличи кървавото дело на фашистката реакция.

Със своя бодър край, с подчертаната вяра в светлото бъдеще „Септември“ е израз на здрав революционен оптимизъм. Тук има елементи, които говорят, че се изработва нов художествен метод. Един своеобразен, строго индивидуален геомилевски творчески метод. Както в „Ад“, „Ден на гнева“, „Грозни прози“, петте лирически прози „Май“, така и в „Септември“, т. е. във всички произведения, които бележат пътя на автора към революционната идеология на пролетариата и към идейно-естетическите позиции на социалистическата поезия, изпъкват наред с елементи на реализъм и важни черти на експресионизъм. И тия черти — това са не само експресионистични похвати в стила, но и в изображението на човека и жизнените явления. Наистина Гео Милев не беше завършил идейно-творческия си развой. Но няма никакво съмнение, че поетическите средства, творческите похвати, стилът на автора в „Септември“ са в пълна хармония с идейно-емоционалния патос на поемата. Тоя стил на експресия, на неочакваните вътрешни връзки между явленията е стил на авторовото виждане, израз на неговия неспокоен, избухлив темперамент, на постоянното творческо напрежение на неговата природа. Гео Милев търсеше непрекъснато определения на поезията. Едно от последните, ако не най-последното определение, което й дава, гласи: Разрешението на големия въпрос за форма и съдържание в изкуството е в ритъма. „Ритъмът изключва самостойното съществуване на форма и съдържание — като две отделни качества на художественото произведение. Ритъмът съединява форма и съдържание: съдържанието — идеята — получава израз в ритмически форми.“[1] В „Ад“, „Ден на гнева“ и „Септември“ е явен стремежът на автора да предаде чрез ритъма по-внушителна изразителност на чувствата и мислите. Освобождавайки се от деформиращите действителността крайности на експресионизма, Гео Милев възприе редица негови похвати, които свърза с истинско ново революционно съдържание и така ги обнови. Достатъчно е да сравним хаотичната смесица от странни, чудати образи, алогичността на представите и непонятните „далечни асоциации“ на поезията му в „Жестокият пръстен“ с новите революционни творби на поета („Ад“, „Септември“ и др.), за да разберем в какво се състои неговото прогресивно развитие. Това, което е Гео Милев като специфичен творчески образ — със своеобразния си стил, със строго индивидуалния свой художествен метод, със свое особено място в нашата революционна литература, — се дължи именно на обстоятелството, че той дойде в социалистическата ни поезия, минавайки през символизма и най-вече през експресионизма.

Подобни случаи познава развитието на революционната комунистическа поезия и в други страни. Когато известни представители на футуризма, експре-

[1] Пламък, I, 1924, кн. 2, с. 67.

сионизма, сюрреализма преминават върху идейно-естетическите позиции на изкуството на революционната работническа класа, новото им творчество носи печата на тяхното художествено минало. Особено показателни примери са: в съветската литература Вл. Маяковски, в чешката Витезслав Незвал. И ако в своето развитие Гео Милев освен въздействието на националната идейна атмосфера изпитва и влияние от Маяковски, сходството между автора на „Септември" и Незвал има чисто типологичен характер.

Символизма Гео Милев отрече, като го остави на миналото, а експресионизма — макар сам да се беше освободил от неговите крайности — той продължи да поддържа като важно новаторско явление след Първата световна война. Затова и отделя широко място в „Пламък" на експресионистични картини (от Оскар Кокошка и др.) и поетични произведения в стихове и проза от експресионисти и други модернисти, близки до тях.

В „Септември" тук-там се чувствува влиянието на „150 000 000" от Маяковски. Началото на поемата има сходство с някои места от началото на „150 000 000". Само че докато у Маяковски са дадени синтетични картини, тук имаме дълги изреждания — особено неуместни са изрежданията с отрицателен смисъл: „не гении, таланти" и пр. (песен пета). Общо в двете поеми е обръщението към бога, макар и с различно съдържание. Не може да се приеме, че Гео Милев се е влиял и от поемата на Демян Бедни „Главная улица", както предполагат някои. За това няма достатъчно доказателства.

Поемата „Септември" с изразеното в нея страстно чувство на възторг от народното дело и на омраза към фашизма и със своя революционен оптимизъм влезе като вдъхновяващ и мобилизиращ фактор в антифашистката борба. Нейното нелегално парижко издание беше широко разпространено у нас. Тя се преписваше и разпращаше в писма. Декламираше се на нелегални събрания. Преписи от нея се пазеха тайно в читалищните библиотеки по села и градове, а когато не можеше да бъде скрита между книгите, тя биваше слагана заедно с друга революционна литература в газени тенекии и заравяна в земята.[1] През всичкото време на фашистката диктатура тя остана едно от любимите произведения на антифашистките борци. „Септември ще бъде май" — се повтаряше като заклинание и лозунг и звучеше в душите на борците в най-тежки минути. В това е нейното голямо обществено значение.

Поемата „Септември" е преведена на много чужди езици. В една среща на Фурнаджиев с румънски писатели поетът Руденко му разказвал с какъв ентусиазъм „Септември", преведена на румънски от Георги Дину, е била четена през времето на фашизма от всички политически затворници-антифашисти в затвора Дофтана. „Септември" въодушевяваше всички, поемата се декламираше, тя ни окриляше" — казвал Руденко.[2]

Гео Милев, убит от фашистите, не можа да завърши своя идейно-творчески път изцяло в посоката, по която беше тръгнал. В своя развой той беше стигнал до важен момент, когато стъпваше вече определено на научни основи при разрешаване на главните проблеми на общественото развитие и литературата. Статиите му в „Пламък" свидетелствуват, че той бе започнал да усвоява научния мироглед на революционната работническа класа. Той разбираше вече социалния строеж на буржоазното общество с неговите антагонистически про-

[1] Вж. Крум Вълков. Писателят, читалището и книгата. — Литературен фронт, бр. 16, 22 дек. 1945.

[2] Никола Фурнаджиев. Съчинения. Т. IV. 1973, с. 128.

тиворечия, говореше за класи, за борба между класите и пр. Вярваше в победата на работническата класа в започналия исторически двубой между нея и капитализма. Виждаше в Съветския съюз образеца на бъдещото общество. Изглежда, че е чел марксическа литература, но точно кои съчинения, не е известно. Знае се само, че е чел „Комунистическият манифест“ и че със своя другар анархист Георги Василев са разглеждали „Капиталът“. Неговият развой е един от многото примери за възродителното, за спасителното въздействие на комунистическата партия върху писателите. Статиите му свидетелстват, че той бе приел политическата програма на партията. Усвоил бе и много от основните положения на марксическата теория за обществеността развитие.

Но Гео Милев бе още в развой. В областта на естетиката той бе само започнал новия си път. Особено трудно преодоляваше някои от старите си отношения към известни български писатели, на други не схващаше истинското значение или не виждаше правилно връзката между творчеството им и живота. Не можа да разбере и истинския развой на българската литература. Документ за това е между другото неговата „Кратка история на българската поезия“, една от последните му работи, сложена като предговор към „Антология на българската поезия“ (1925). Колко чужд още на материалистическото разбиране на литературните явления е той, личи от обясненията, които дава за творчеството на Ботев и Яворов. Ботев според него излизал „вън от рамките на народа като бит и живот, вън от условията на момента и средата“ (с. 5). Яворов бил също така „изключение в общото развитие на българската поезия“ (с. 10). В тия обяснения има не само идеализъм, но и мистика. Гео Милев не можа да разбере и истинското значение на Смирненски, не можа да види у него големия пролетарски поет, който издигна пролетарско-революционната поезия на нов етап в историческия й развой. Но той призна и подчерта, че символизмът значи „отчуждаване на поезията от живота“, и пръв от революционно настроените писатели нарече Вазов „народен поет“ (в „Отвореното писмо до г. Борис Вазов“).

Изобщо статиите му от периода на „Пламък“, както и „Септември“ и другите поеми от последните му години показват, че Гео Милев усвояваше много бързо революционния мироглед. Революционен мироглед, в който обществено-политическите възгледи изпреварваха идейно-творческите му разбирания.

Разбира се, това съвсем не подценява неговото дело.

Значението на Гео Милев не е в отделни изказвания, а в големия пример, който даде — пример на писател, който напусна крайно индивидуалистичните позиции и отиде при народа, при неговите борби и идеали. Неговото списание „Пламък“ беше най-ярката манифестация на това отиване при народа. А поемата му „Септември“ изигра важна обществено-възпитателна роля в борбата на народа против фашизма. Така Гео Милев и след смъртта си взе участие в тая борба. Освен това поемата му утвърди интересите на нашия писател към съдбините на народа, утвърди революционните позиции в българската литература. Мястото на Гео Милев в историята на нашата литература се определя главно от неговата революционна поезия и особено от значението на „Пламък“ и „Септември“ и от ролята, която те изиграха в нашия обществен и литературен живот. Погледнато общо, той продължава при новите исторически обстоятелства революционната линия на Смирненски. Гео Милев не само разкри противоречията на капитализма — той въпя и въстанието на работниците и селяните, въпя борбата за нов свят, за социализъм. Неговата революционна поезия — с всичкото своеобразие на творчески метод и поетика — влиза като богат влог в общото направление на нашата революционна социалистическореалистична литература.

## АСЕН РАЗЦВЕТНИКОВ

За пръв път като септемврийски поет Асен Разцветников се показа (заедно с Фурнаджиев и Каралийчев) в първата книжка на „Нов път“ (1 дек. 1923). Но като революционен поет изобщо той се наложи много по-рано. Първата творба, с която обърна внимание върху себе си и с която един нов псевдоним влезе трайно в българската литература, беше стихотворението „Новата Голгота“, излязло на 2 декември 1922 г. в седмичната литературно-научна притурка на „Работнически вестник“. Дотогава Асен Коларов (както е истинското му име) беше напечатал в нашите комунистически периодически списания, най-вече в „Червен смях“, революционни стихотворения и хумористични фейлетони в стихове и проза, които подписваше ту Хенри, ту Фей или Хенри Фай, ту с инициалите А. Р. или с целия си псевдоним, а може би и с други псевдоними. Още в първите му лирически произведения звучи високо гласът на революционен поет-комунист, чиято поезия праща възторжен поклон на червените съветски бойци, ободряващ поздрав на унгарските революционери, преследвани от реакцията, и зов към народите в света да протестират против терора. Той вървеше по пътя на Смирненски, но вървеше много явно в неговите стъпки, влияеше се дори до подражателност. Той още не беше намерил себе си — през 1923 г. дори пише стихотворението „Разбунтуваните“ в стила и стихотворните маниери на Емил Верхарн или ако потърсим домашен образец — на Гео Милев. В „Новата Голгота“ (преименувано после „Предтечи“) той за пръв път излиза със свой образ. Това стихотворение беше неговият личен поетичен паспорт, то го отдели от другите и показа неговите специфични черти като творческа индивидуалност; баладичен стил, сюжетност, психологическо проникване, измерен тон, мелодична оркестрация на стиха.

Поетическият талант на Разцветников намери пълен свой израз след Септемврийското въстание (1923), когато той стана сътрудник на сп. „Нов път“.

В напрегнатата революционна атмосфера непосредно след Първата световна война Асен Разцветников беше навлязъл вече в живота и борбите на работническата класа. Още в 1919 г. като телеграфист на гарата в Горна Оряховица той участвува в голямата стачка на транспортните работници и проявява сериозна дейност. А после, когато става студент в София, той е редовен сътрудник на комунистическия печат, дето помества стихове и фейлетони още преди Септемврийското въстание, а след него пише и политически статии.

Неговото литературно дело обхваща различни жанрове. Още в първите си творчески прояви той показва способност за тънък хумор — наред с лирически произведения пише и стихове, в които с язвителен хумор и остра саркастична ирония изобличава враговете на комунистическата партия — и особено спо-



*Асен Разцветников*

лучливо общоделците. По-късно осмива духовито отрицателните обществени явления и слабости на човека. Неговите книги за малките го нареждат между първите писатели, които утвърдиха поезията за деца като художествено творчество. Голям е неговият принос и в преводаческото изкуство: на него дължим предадени в звучни стихове на прекрасен български език класически творения, като някои песни от „Илиада", „Херман и Доротея" от Гьоте, „Тартюф" от Молиер и др.

Но, разбира се, неговото име е свързано преди всичко с едно значително лирическо творчество — и то дава основните черти на неговия образ. Като поет със свое място и значение в българската литература Асен Разцветников беше създаден от Септемврийското въстание и настроенията след неговото поражение. Творческите огнища на септемврийската литература бяха списанията „Нов път", „Звънар" и „Пламък". Въпреки своеобразния си характер, определен от новата историческа обстановка, тая литература, общо взето, е продължение на линията на революционната поезия на Хр. Смирненски. Но най-близък не само по идейно-емоционално съдържание, но и по своята поетика до автора на „Да бъде ден!" е А. Разцветников в своята първа книга „Жертвени клади", която собствено създаде неговата поетическа слава и го утвърди като поет. Още тогава, когато неговата сбирка малко преди да излезе беше конфискувана, Георги Бакалов писа: „Между немногобройните талантливи поети, които продължават делото на безсмъртния пролетарски певец Смирненски, Разцветников държи едно от първите места" (Нов път, I, 11, с. 352). А когато тя вече излезе, аз завърших рецензията си за нея между другото и с констатацията: „Той не търси нови пътища. . . , но дава нови ценности в посоката, която прокара Смирненски, комуто той е най-близък" (Нов път, I, 15, с. 461). Но не само литературната приемственост свързва автора на „Жертвени клади" с възторжения певец на революцията — Разцветников изпитваше чувство на голяма любов и преклонение към Смирненски и към неговата поезия. Не случайно той написа толкова прочувствено стихотворение по повод неговата смърт. И не случайно в това стихотворение той изповядва: „В душата ми твоята песен звучи" и свързва с образа на любимия поет победата на революцията.

Разбира се, приемственост не значи повторение. Напротив, Асен Разцветников, колкото и да показва сходство със Смирненски, внесе с първата си сбирка нови художествени богатства в революционната и изобщо в антифашистката поезия у нас и се очерта със свой собствен поетичен образ. Неговата поезия — както и цялата септемврийска литература, чиито първи видни представители бяха Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Ангел Каралийчев и самият той — беше рожба на нов момент от нашето обществено развитие. Нейният характер се определяше от близкия спомен за героизма на борците от Септемврийското въстание и от настроенията непосредствено след неговото поражение.

Още самото заглавие на сбирката „Жертвени клади" (1924) подсказва основния характер на нейното идейно-емоционално съдържание: стиховете са посветени на онія, които изгоряха върху кладите на въстанието или по-точно при потушаването на въстанието. Обществено-политическите събития са наложили специфично отражение тук — не само поради условията на една тежка цензура, но и поради природата на самия поет. Роден в село, изпитал несгодите на нерадостен сиромашки живот — както се вижда от много стихотворения с автобиографичен характер, — той попива цялата романтична атмосфера на народните песни и приказки („и поглъщах с огнените приказки лами и русалки, и звезди".) От фолклорните образи се възпитава неговото поетично въображение. На едно място той разказва, че когато бил малък, имал в родното си село една стринка, която пеела много хубаво. Щом минела вършитбата, тя сядала в стана и започвала да тъче и пее народни песни. Той стоял по цели дни при нея, слушал хубавите народни песни, които тя повтаряла и потретяла по негово желание. „Тия песни — признава той — оставиха неизгладимо впечатление в душата ми. И днес не мога да противостоя на магнетичното влияние на народната песен."




*Факсимиле от първото издание на „Жертвени клади"*

Израсъл посред „ниви и ливади", „сам черен роб и рожба на земята" — както се определя в „Посвещение", — авторът е вдъхновен от искрена и дълбока любов към „безбройните черни братя". Като поет-комунист той иска обаче да бъде певец на целия трудов народ — от села и градове. Свои братя вижда той „и там в полята, и тук със сини блузи във града". Ние нямаме никакви основания да се съмняваме в искрената обич на поета към всички трудещи се и в неговия копнеж да бъде изразител на техния духовен свят. И в първата си книга той наистина е изразител и тълкувател на народните вълнения. Но не можем да не отбележим — нещо, което потвърждава и цялата му поезия след „Жертвени клади", — че като художник на словото той диша най-свободно, т. е. твори най-леко в психологическата и поетична атмосфера на селото. Оттам иде най-вече езиковата и образна система на неговата поезия.

Това, което определя главните моменти в художественото съдържание на „Жертвени клади", са картините на фашисткото варварство при потушаването на Септемврийското въстание, картините на кръв и ужас, залели цялата страна. Поетът ги рисува с вълнуваща скръб:

Родино, по твоите поля незасети
чакали и вълци се гонят за стръв
и късното слънце примрежено свети
през дим от пожари и пари от кръв!

И толкова жертви незнайни и святи,
и толкоз безумства и ужас злорад. . .
О, в кръв са удавени моите братя,
о, кърви неспирно в полята димят!

(*„Последният воин"*)

Тая обобщена картина на кървава вакханалия (каквито ще срещнем и у другите революционни поети от ония години) е израз не само на скръб по ония, които са загинали в борбата за един нов, социално справедлив строй — тя представя същевременно и изобличение, и протест против зловещия фашизъм. Изобличение и протест, твърде смели за оня момент, когато още димяха „незагаснали клади" и „ножът все още" бе „остър и стръвен". И тъкмо затова първото издание на „Жертвени клади" с корицата на Ал. Жендов, която също бе израз на открит протест, беше конфискувано от фашистката полиция. След известно време стихосбирката бе освободена, но по кориците и по страниците ѝ личаха следите на големия „литературен интерес на полицейските агенти към нея. . .[1]".

Изобличението на терора над работническите и селските маси в онния години беше главна задача на нашата революционна литература, придобила ярък антифашистки характер. От Априлското въстание (1876) насам в българската литература за втори път, непосредствено след Септемврийското въстание, ужасът на масовите избивания беше поразил така силно въображението, мисълта, чувството на всички онния, които стояха на страната на потиснатия народ. Писателите чувствуваха като пръв свой дълг да обрисуват страшните картини на терора и да изразят великата скръб на народа. Но нека не се заблуждаваме — както се заблудиха някога някои критици. Поезията на Разцветников — както и поезията на другите септемврийски писатели — не е само поезия на плач и стон, макар да е проникната изцяло от скръб по жертвите. Защото е подчертано, че това са жертви, загинали върху кладите на борбата за слънце и волност — ето тях са скръбта и нежността на поета:

Самин сред ледната пустиня,
тато пчела по цветен злак,
аз диря всеки брат загинал,
аз диря всеки кървав знак.

Към това задължава интимната идейна и жизнена връзка между загиналите и останалите живи техни другари. И авторът става изразител на дълбоката народна скръб за падналите във въстанието, когато пише:

[1] По-подробно по това вж. в бележките към първия том от Избрани съчинения на Асен Разцветников. 1963, с. 319.

Аз милвам кървавата диря
на тия страшни времена
и с устни трепетни събирам
смразени алени зърна.

*(„Сред запустение")*

Но това не е плач над умрели, а обет над гроба на борци, паднали в борбата за „правда и за светлина". Това е песен за смърт, която води към нов живот, която импулсира към нова борба. И в борбата се стелят трупове — мост, по който ще минат бъдещите смели борци „последния вал", за да извоюват победата. Продължавайки традициите на Смирненски, поезията на Разцветников развива мотива за жертвеност — за готовност да дадеш живота си за осъществяването на социалистическия идеал. И не само това — авторът на „Жертвени клади" е вдъхновен от дълбока вяра в крайния успех на делото, за което са паднали въстаниците и за което се борят живите:

О, нека ние да сме луди!
О, триж безумни нек сме ний!
Но вярваме — незнайно чудо
пред нас ковчези ще разкрий.
Ще идем ние зад баири
. . . . . .
И там, скалите увенчали
със капки кръв и ален крем,
ний ново слънце ще запалим
и морни възнак ще умрем.

*(„Полски стрели")*

Поетът е убеден в революционната приемственост — делото на загиналите ще бъде продължено от идещите след тях, копнежите и чувствата им ще отекнат в душите на останалите живи, на бъдните поколения. Тая идея е художествено въплътена в поезията на Смирненски. У Разцветников тя е получила ново поетично осъществяване — и в друга форма, и с други средства — в „Удавници". Копнежите, идеалите на удавените в Дунав септемврийски въстаници ще се превърнат в „бисерни бели зърна" и ще бъдат намерени някоя вечер върху трапезата на бедни рибари:

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

Скръбта по жертвите преминава във вяра, в надежда, в революционен оптимизъм, добил най-определен, ясен, подчертан израз в последното стихотворение на „Жертвени клади" — „Безсмъртни". След като е дал воля на своята мъка по загиналите братя, след като е изразил на много места — чрез обрисуваните картини — своя протест срещу фашизма, поетът се явява с избистрена мисъл, с прояснено революционно съзнание, с нови душевни сили. Макар терорът още да продължава, той вижда изправен за нова борба своя народ, от който треперят градовете на властниците. Идейно и емоционално слят с него, авторът, вдъхновен от твърда вяра в щастливия край, предвещава победата:

Мишците ни са твърди и здрави,
плещите — камък и черна земя са!
. . . . . .
Ний ще преминем могъщи и горди
през трапища и гробове безкръстни —
и разрушили железните порти,
ний забранения плод ще откъснем!

Тая вяра в революционните сили на народа и в неговата победа в борбата за нов свят е присъща и на другите септемврийски поети. Нейният израз в художествени произведения имаше голямо значение тъкмо в оня момент. Тия произведения говореха за несломимата революционна сила, за неугасимата борческа воля на народа след поражението на Септемврийското въстание и вдъхваха бодрост, импулсираха към нови дела.

Цялото съдържание на „Удавници", краят на „Безсмъртни", както и редица други стихотворения на Разцветников показват една специфична негова особеност: използуване на приказното и фантастичното. Идеалът на борците — идеал и на поета — в стиховете му е въплътен в образи като „забранен плод", който ще бъде откъснат, или като „златна птичка" на „клонче от захарен светъл кристал", която ще бъде хваната. Както казах вече, причините за това не са само цензурните условия — тук има важно значение самата творческа природа на поета. Вмъкването на приказни елементи е характерен художествен похват в цялото му творчество — не само в първата му книга. Реализмът и романтиката се изливат в особена поетична сплав в „Жертвени клади". Вдъхновението тук се получава от обществено-политическата действителност, от големите социални сблъквания и от най-голямото в оня момент — въстанието. От тия дълбоки извори иде реализмът в стихотворенията, осъществен в изображението на картини, жизнената правда, в която е изразен с образен и езиков материал, притежаващ острия, жестоко-суров дъх на действителността. И още: тук авторът проявява не само вкус към реалистичните багри и линии, към конкретно-сетивни грубо жизнени знаци на живота, но и стремеж към психологическо проникване в преживяванията на човека. В повечето от стихотворенията на Разцветников богатият и някъде нежен лиризъм се редува или просто се съчетава с разказвателно-описателни моменти — разбира се, пак поетични. И в най-задушевните си работи понякога той като че ли разказва нещо. Това е, така да се каже, някаква лирична сюжетност, при която чувството се овладява и протича спокойно, размерено, прикрито, носено от образи и все пак вълнуващо. В „Полски стрели" например — в първата половина на първото стихотворение — се съобщава, че някой е дошъл със свои другари — ентусиазиран, вдъхновен от нещо, което е станало и за което той носи вест — може би въстание. (В 1949 г. авторът слага на стихотворението заглавие „Вест".) Неговата мисия не се разкрива направо. Но ясно е, че неговото слово е съдбовно, ангажиращо до смърт:

Уста му — алена камбана —
зове за горда, светла бран.

И след тая част — в която чувството тече в подтекста, — иде лиричният изблик: „О, нека ние да сме луди!", дето се изразява вярата в победата и готовността за смърт. . . Второто стихотворение от „Полски стрели" е още по-показателно в това отношение. Там направо се разказва за двама братя революционери, които тръгват в бой, но които причаква засадата на коварния социален

враг. Поетът проявява своя дар за психологическо проникване, когато предава тревогата на майката, която очаква своите синове, без да подозира, че ще бъдат убити:

И напразно,
майко,
ти ще чакаш още.
И напразно
в презнощ
глъхнала и пуста
ще прислушваш
с трепет
как се тропа в пруста.

Повечето от стихотворенията в „Жертвени клади" създават впечатление, че поетът е в най-близка връзка с действителността, която е извор на неговото вдъхновение. Той като че ли изхожда винаги от някакъв реален факт, от нещо, станало в живота. Но нека забележим веднага: от външен, конкретен факт, от случай материален то се превръща във факт душевен, личен на автора, става вътрешно видение. Това е творческата сила на поета, който умее да преобрази грубия къс от живота в художествен образ, в поетично създание. Но често впечатленията от действителността се пречупват през романтичната природа на поета и тогава той прибягва към фолклорни елементи, служи си с похватите на приказката и твори в стила на баладата. Прекрасен образец на тия особености на неговото творчество е баладата „Удавници", една от най-хубавите работи на Разцветников и заедно с „Предтечи" една от най-популярните. Приказният тон на „Удавници", богатата образност, особената баладична атмосфера, плавната мелодия на третата част, внушаваща нещо тайнствено и чудно — всичко това има особено въздействие. То те кара да забравиш ужаса на разказаното, дошло от една безчовечна действителност, и да се увличаш само от красотата, от поезията, която те мами с далечни миражи, която те води към идеала:

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

Ние вече знаем, че тия „бисерни", тия „безценни странни зърна" — това са копнежите, които са носили в сърцата си септемврийските въстаници, удавени от фашистите във водите на Дунав край „стария Лом". Това са копнежите по комунистическия идеал, които ще се предадат на бъдещите борчески поколения.

Елементите на баладата, които съставят главното в композицията на „Предтечи", „Каин" и особено „Удавници", придават възвишена, спокойна красота на Разцветниковата поезия. У него не намираме бурни, неудържими чувства, издигнати до патос, както у Смирненски, нито внезапно изненадващи образи, както у Фурнаджиев. Не буен поток е тая поезия, а пълноводна спокойна река, която крие богатствата си в своите дълбочини. Неговите стихове звучат сигурно и властно. Той е майстор на стиха и понякога напразно се мами по външни звукови ефекти като алитерациите („Звездни нощи"), от каквито неговото поетично творчество няма нужда. Той може да владее чувствата си. Той не само преживява, но и съзерцава своите преживявания, чувствува се в известна степен господар на образите и настроенията си. Оттам тая точност в стиха и образите.

Баладичността, приказността у Разцветников в „Жертвени клади“ и в други негови произведения от това време няма характер на занесеност, на отчужденост от земята, от действителността. Образите, с които си служи той — сочни, свежи и винаги точни, — са такива, каквито животът предлага на едно наблюдателно око. Образи реалистични, макар понякога това да е само реалност на възприемането: звездни люлки, люлки от здрач, лунен сън и др. Но тук влизат и образи фолклорни, дошли от областта на приказното и фантастичното, органически споени с ония, които реалният живот поднася. Образът у него действува като живо същество:

вихъра бездомен
с мокри устни
шепне
тъжен, тъжен спомен.

Неговите образи не само са живи и служат не само за създаване на обстановка или за сравнение. Те са нещо повече. У Разцветников твърде често отделните образи създават настроението, рисуват психологическата страна на картината, изразяват душевното състояние на героите:

И стана тихо — тихо, сякаш вредом
застинаха сребристите лъчи,
нощта се сви задъхана и бледа
и лунний сърп настръхнал се огледа
в безумно разширените очи.

В същност това е майсторството на поета, който прониква вярно в душата на осъдените на разстрел войници и чрез външната конкретна обстановка предава техните преживявания („Предтечи“). Тук опитът на психолога е показан в похватите на художника. Същото е и при „Каин“.

Там под смълчаните стари тополи
сив и настръхнал припълзи страхът,
. . . . . .
и неочаквано нейде в полята
вятър изхвъркна със писък и стон,
гръмко и злобно завиха листата,
мракът пришпори крилатий си кон.

Във всички тия образи е отразен ужасът на уплашената и пробудена съвест — съвестта на войниците-каиновци, убийци на своите братя. Външната, раздвижена по човешки картина предава вярно и сигурно душевното състояние на палачите. Чрез конкретното — видимо и чувано — поетът ни води към душевното, скритото.

И постига това не с подробно описание, а само с няколко черти, с един-два образа. Най-необходимото, но затова пък най-изразителното, онова, което внушава вътрешния замисъл:

„Другари“... „Огън!“ — Трепет непривичен.
И смесиха се кървав стон и гръм.
Миг... Щракнаха затвори механично.
И стана просто и тъй безразлично,
и сякаш всичко бепе лунен сън.

*(„Предтечи“)*

Образът на Исус, който пролива сълза, като вижда възраните за разстрел борци против войната, и в края целува заринатата яма и капчиците кръв по снега, тук е образ не само на любов и човешка милост. Неговото съдържание е по-широко. Той е въведен преди всичко, за да се изобличат онія, които в негово име благославяха с кръста империалистическата война. Затова свещеникът, виждайки неговата сянка, се стъписва уплашено назад. Исус е на страната на бунтовниците, той е с онія, които станаха предтечи на комунистите — борци за нов свят, свят без войни. В революционната поезия от онова време той беше обикнат образ, чиято популярност създаде най-вече Александър Блок с поемата си „Дванадесетте".

С „Предтечи", „Удавници" и „Каин" Разцветников подхвана баладичния мотив на Ботевия „Хаджи Димитър" и създаде нов жанр в нашата прогресивна поезия — революционната балада. Баладичното, приказното, фантастичното са израз на романтичната струя в неговото творчество. Но изворът на романтиката в поезията на Разцветников от първия период не е само в онія моменти, които са свързани с неговото възпитание от народните песни и приказки. Тая романтика, изразена в образи и стилни похвати, е съединена с друга, която иде от революционната действителност, от мечтата и копнежа по социалистическия идеал, с който живее поетът и който запалва огъня на неговото вдъхновение. И понеже това определя идейно-емоционалната същност на неговата лирика — романтиката в нея става изобщо романтика революционна.

Написаната след „Жертвени клади" поема „Мор" („Нов път", 1924) не внася нищо ново като художествена ценност към създаденото дотогава, но е характерна с богатството на битови и фолклорни елементи. Морът — това е фашизмът. Със средствата на един безпощаден реализъм, примесен със стилните похвати и алегорични образи на народното творчество, се пресъздава една зловеща действителност на болести, глад, данъци, насилие. Изразена е мъката на народа и на поета — мъка, която преминава в изобличителен граждански патос. В една част от поемата, печатана и в чужбина, г ражданският патос преминава в революционна закана.

Подхвърлената в „Мор" мисъл: „Чедата ни гният в тъмни зандани", е разработена подробно в поемата „Затвор" (1924), основният замисъл на която е, че Септемврийското въстание не означава край на борбата за нов свят. Лирическият герой — септемврийският въстаник, хвърлен от палачите в затвора — изразява своя копнеж по свобода, своята пламенна мечта за победата на идеала. Образите на фолклора за живата вода и за стоглавата ламя, която деветият брат най-после убива, са тъй прозирни, че не се нуждаят от обяснение. За читателя беше ясен оптимистичният смисъл на поемата: ще гинат борци един след друг, но фашизмът ще бъде победен. Вдъхновен от тая вяра, поетът възкресява класическия образ на Балкана — тоя „стар начумерен хайдутин", — върху който е прикован като Прометей нашият борчески народ. Собствено мисълта на поета е за народа. За него изпява той една от най-прочувствените, действени и вдъхновени песни, за да му предаде своята вяра в бъдещата победа на социализма и да изрази своя революционен оптимизъм:

Ти наш кръвен баща: наш народ, леле стар непокорен бунтовник!
Не издъхвай душа, не отпущай ти стара, стоманена плът!
Твойте верни чеда, запоени със слънце, със кръв и отрова,
помнят своята клетва и своята ранна обречена смърт!

И през страшни гори, през води, през огньове и камъни
те ще стигнат, ще найдат вълшебната жива вода.
Нека вий, нека съска и бълва стоглавата ламя,
те приждат един подир друг със заветния вик: Свобода!

За днешния читател може би е трудно да си представи антифашисткото революционно въздействие на подобни вдъхновени стихове, родени от дълбока искрена любов. Стихове, в които — след поражението на Септемврийското въстание — с такава категоричност се възвестява вярата в борческите сили на народа и в крайния успех на социалната революция.

Така се оформи като революционен поет Асен Разцветников. Поет със самочувствие на комунист, на борец-гражданин, с дълбоко съзнание за единство с народа, с убеденост, че и творчеството, и животът му принадлежат на борбата за великото дело на социализма. Неговата поезия влезе като светла пълноводна струя в широкото течение на социалистическата поезия у нас след Смирненски. За кратко време той стана любим, популярен поет в работническите и прогресивните среди изобщо. Но връзката с народа скоро отслабва, самочувствието на поета се променя. Настава крушение на социалните му блянове. Тая дълбока промяна започва с отиването му в сп. „Златорог" през 1925 г. Откъсването си от комунистическото движение, от народа той преживява като дълбока криза. Обществената и естетическа линия на буржоазното списание, чуждата среда, в която попада, изолираността на обществените борби, затварянето в собствената си личност, обзета от разочарование, всичко това се отрази в съзнанието и в поезията му като една остра драма, преживяното напрежение от която остана да тежи върху душата на поета през целия му живот. Неговото състояние от 1925 г. нататък може да се определи като болест на духа — болест, идейна и нравствена, която нанесе големи поражения в идейно-емоционалното съдържание на неговото творчество.

Колективистичното самочувство, с което живееше Разцветников, се измества от чувството на поет-самотник, чужд на обществото. За хората той мисли вече като индивидуалист, затворен в своя вътрешен свят. Споменът за Септемврийското въстание възкръсва в някои от стихотворенията му — но само като погром, който го измъчва, като видение за убити и удавени. Уплашен от жестоката съвременност, той се размисля върху историята, изпълнена със страдания и жертви. И обобщава: „Животът е кървава приказка", която му разказва от векове родината, опликсана в кърви. Уморен от толкова погроми, той тръпне „сред здрача от кръстове" и копнее за забрава. Сломен, с угаснала борческа воля, с душа „разкъсана от кървави вопли и вик", с понижена дори воля за живот — на жестокостите в живота той отговаря с елегична резигнация.

Образът на Исус — но не на Исус от „Предтечи", който застава на страната на бунтовниците, а друг — символ изобщо на любов и състрадание, израз на пасивно възприемане на тежката действителност с тъжно примирение — се явява все по-често в поезията му („Двойник", „Пряспа" и др.).

Тук, в тия настроения, е изворът на оня трагичен и песимистичен тон, който зазвучава като основен в стиховете на Разцветников след 1925 г.

Откъснат от света, заключен в стените на своя личен, субективен свят, той се отдава на постоянен себеанализ. Взира се в себе си, в своята душа, в миналото, в детството. И се вижда винаги скръбен, самотен, отритнат от хората и съдбата. За своите тъжни спомени, за своите скръбни детски дни

той написва едно от най-вълнуващите, едно от най-непосредните си стихотворения: „У дома“. Във въображението му витаят видения на гибел, смърт и гробници. Обзема го страшно безверие, убийствено понякога равнодушие. Никакви импулси. Никакви надежди. Никаква вяра в нищо. Младостта е минало, а любовта — далечен спомен.

В едно писмо от януари 1925 г. до своята приятелка Райна Савова, която по това време е във Франция, той съобщава, че мечтае да иде за няколко години в Париж. Чрез нея изпраща и един екземпляр от „Жертвени клади“ на Анри Барбюс. „Тук — изповядва той — целият свят ми е станал противен. . . Колкото по-скоро се измъкна от тоя ад, толкова по-добре.“ В Париж би могъл да се заеме дори с физическа работа. Той продължава дълго да живее с мечтата за столицата на Франция. „Това ми е още единственото нещо, което ми е останало да желая в живота: бих се самубил, ако не беше то“ — четем в друго негово писмо от 23 март 1926 г. „Аз се задушавам тука и искам да изляза на открит въздух, иначе с мене е свършено. И всеки ден задухата става все по-нетърпима.“

Той не успя тогава да излезе на „открит въздух“ и продължаваше да се терзае. Това отчаяние е изразено и в стиховете му. Скъсването със социалните революционни настроения за него означаваше смъртна пустота. Близкото минало остава като жива рана в душата му. Той се обърква — не знае къде да търси опора. Първият цикъл, който написва след „Затвор“, носи названието „Мъка“ („Родни блата“, „У дома“, „Приказка“ и др.). Но споменът за бившия борец у него не му дава мира, чука по неговата съвест — поетът усеща необходимостта да се справи с неговите идеалистически стремежи, в които вече не вижда смисъл. Художествен израз — с особена поетична сила — това драматично състояние, това мъчително раздвоение намери в поемата „Двойник“, 1927 г. Това е ликвидация на идеализма, на социалното добротворство, въплътено в класическия образ на Дон Кихот. Поетът го е носил в душата си, увличал се е от неговите пияни надежди и луда смелост. Но тоя негов двойник е наказан от една жестока действителност. И сега е изплувал на повърхността другият — трезвият образ на лирическия герой, т. е. на поета, — разочарованият от обществената борба и от хората, оня, който вижда, че идеалистът е дебнат от своите братя, безсърдечно осмиван от тях и премазан. Скептикът, обезвереният, се изправя срещу идеалиста и му сочи света, разкъсван от борби, в който силният изяда слабия. В стила и със средствата на критическия реализъм се разкрива хищничеството на империализма, лицемерието на капиталистическа Европа — убийца „с милиони черкви“ и „скъпи златни разпятия“, — в която търговците са изгонили Исус из храма. Земята е покрита „с гора от бесилки, ножове и змии“.

Така силно е изобличен съвременният на автора свят на жестокост, робство и безправие. Но същевременно поетът изповядва и своята крайна безпомощност да се бори против злото в него. В „Двойник“ се води борба между вярата в доброто, в социалното дело, от една страна, и мрачния поглед за живота, от друга. Изводът от всичките обществени, морални и социални ужаси е, че в света владее духът на злото и че „ние всичките хора сме малки жестоки чудовища“. Тая песимистична констатация решава изхода на борбата между скептика, изгубил своята социална вяра, и неговия двойник — идеалиста Дон Кихот. Обезвереният убива идеалиста. И тая част — предпоследната („Нея нощ. . .“) — е най-драматичният момент в поемата. Поетът изживява състоянието на убиец — погубил е идеалиста в себе си. Това

с смисълът на „Двойник“: социалният борец, мечтателят за нов свят е убит. Но все пак знаменателно е, че Дон Кихот, двойникът, идеалистът се ражда отново, че остава да живее и съпътствува автора. За това Разцветников говори и в едно свое изказване, където признава: „Аз написах „Двойник“, за да туря край на литературните си и обществени увлечения, без да помисля дори, че постъпвам като ония младежи, които решават да основат въздържателно дружество и се напиват по тоя случай за последен път“ (ЛИК, I, 20, 1935). Оттук вечната тревога и неспокойствие, оттук и болестта на духа, която разяжда неговата съвест на човек и поет, раздвоен, останал без идеал, самотен в света. Защото, духовно опустошен, той не чувствува вътрешни сили да се върне към предишния живот на борческия ентусиазъм. Малко по-късно в цикъла „Планински вечери“ той сам ще ни даде отговора:

Назад ли? Напразно. Не мога. Ще падна без сила сред урвите,
а страшно е сам под звездите, под вечния купол и бурите.

А в „Двойник“ поетът начертава такава диаграма на своя вътрешен свят: „Не вярвам в човека, не вярвам в доброто, не вярвам в душата!“ И още: „И мен ми е тъжно и страшно. И в мойта душа е пустиня.“ Тая самотност, тоя страх от бурите на живота са резултат от откъснатостта му от народа и на всестранното му безверие.

В „Двойник“ авторът е намерил случай, намеквайки по всяка вероятност за Септемврийското въстание, да посочи в критическо-реалистичната картина на света тежките рани и на българския народ, като възкликва: „Тук има ли някъде бог?“ Тоя косвен протест срещу бога, който търпи спокойно злото в света, ни напомня хвърлените някога укори и клетви по подобен повод от П. Р. Славейков („О, спи ли бог? О, бог не види ли?“), Иван Вазов („И господ от свода, през гъстия дим, гледаше на всичко тих, невъзмутим“) и П. К. Яворов („О, господи, проклет бъди!“). По-късно Разцветников в отчаянието си потърсва опора в религията. В поезията му проникват мистични настроения. Той изповядва, че само бог едничък му остава, само неговата ръка може да го изведе от бездната на отчаянието. Нещо повече, той дори се разкайва, че е тръгнал някога без бога и е възлюбил „невъзможното“ („Аз наведох глава“). А на друго място направо заявява за себе си: „Толкова горд бе и дързък, че бог, разгневен, те наказа“ („Улицата“). Аз не зная за какво точно е мислил авторът, като говори за „наказание“, но тоя момент явно сам се противопоставя на посочения в „Двойник“. Тук бих припомнил, че и Яворов открито и нарочно написва срещу богоборческата клетва в „Бежанци“ стихотворението „Покаяние“, което започва така:

Отрекох те, проклех те някога, о боже,
и его ме повергнат в прах. . .

Пред нас са два типа поети: авторите на „Жестокостта ми се сломи“ и „Кочо“, от една страна, и на „Покаяние“ и „Улицата“ — от друга. П. Р. Славейков и Иван Вазов носеха здравата психика и светлия жизнерадостен светоглед на възрожденския човек. Те никога не се усъмниха в своето право на протест срещу равнодушието на своя бог към страданието на народа им. Яворов и Разцветников, и двамата от втория период на своята литературна дейност — които в същност знаеха, че не съществува никакъв бог и за които това беше само поетически образ — бяха „модерни“ хора, с болна психика, със скептичен ум, който е изгубил вяра в защищаваната по-рано

истина, в правото на протест в името на народа. Откъснати от най-високите обществени идеали на своята съвременност, в своята самотност те посипват главите си с пепелта на разкаянието. Всеки според своя темперамент и поетическа сила: Яворов — мощно, Разцветников — по-слабо.

„Двойникът" е идейната равносметка — ярката, високопоетична форма на драмата на поета. Сломен е вярващият юноша. Победен е Дон Кихот — възторженият защитник на всички онеправдани, за когото е казано тъй просто:

Счупили му сребърния меч,
счупили му златното сърце.

Творческият път на Асен Разцветников в тоя най-критически момент става особено ясен, ако се сравни с пътя на Никола Фурнаджиев. И двамата поети изживяха откъсването си от комунистическото движение като драма. Но Фурнаджиев е поет с друго самочувство, с друго много по-широко и оптимистично отношение към света, дух жизнерадостен, който не може да се подчини дълго време на печални чувства. Дълбоко в природата на тоя поет лежи изворът на витални сили, които избликват винаги срещу всички мъчителни чувства, мисли и скръбни настроения, надигат се срещу всяка резигнация и пасивност. Той не е бил никога равнодушен съзерцател на живота — в поезията му е изразено едно подчертано активно отношение към света. Разцветников, който в периода на „Жертвени клади" изглеждаше твърд и устойчив на своите революционни позиции като поет, наскоро — поразен от кървавите събития — се оказа с нестабилен дух, с раздвоена и вътрешно слаба природа. Той не можа да преодолее своята драма. При тая драма в душата му не се пробудиха никакви съпротивителни сили. Всички сили на неговото нравствено същество вървяха не по пътя на борба и настъпление срещу душевната депресия, както е у Фурнаджиев, а отстъпваха панически пред нея, докато авторът на „Двойник" и „Планински вечери" потъна в преспите на отчаянието и в мрака на песимизма. Драмата на двамата приятели-новопътци получи различно разрешение: у Фурнаджиев победи жизненото, социалното и бунтовно начало, у Разцветников — песимизмът, който опустоши душата му от всякакви идеали и социална вяра. Фурнаджиев преодоля драмата си и се разви като ярък антифашистки поет. Разцветников се върна назад — към субективни мотиви, близки до мотивите на символизма, без да се покриват напълно с тях, и стигна дори до упадъчни настроения. Но това, което все пак спасява неговата поезия от опасността да се счита, че повтаря някои от мотивите на символистите, е обстоятелството, че скръбта и отчаянието у него имат своите конкретни причини — не са общи, нямат метафизичен характер. Свързани са с неговата лична съдба — макар че и той изпада понякога в общи констатации. При това въпреки твърде черния цвят, в който е отразен светът в неговата поезия, тя излъчва много пъти топлината на етичност и хуманизъм, на съчувствие и любов към онеправданите и бедните.

Доминиращото познание, което извиква настроенията в нея, е, че в света царува неизлечимо зло. От критично изобличително отношение към съвременността в някои от стихотворенията в „Двойник" поетът преминава към пълна безнадеждност, абсолютна откъснатост и самота — най-чист израз на което са стихотворенията „Декември" и цикълът „Пряспа" от книгата „Планински вечери" (1934). В тая книга се говори твърде много за природата. С отделни

черти се нахвърлят картини от нея: есен, която обезлистя клоните, снежни нощи, в които скита лирическият герой по урви и скали, изранен и убит до смърт от умора, зелени вечери, в които той напразно търси поделом... Доловени са тънки поетични детайли, които внушават красотата на планината, на върхове и долини, на снежни преспи и заледени скали. Авторът има остро око и верен слух за горския и планински живот с птиците и зверовете в него. И все пак това не е съществено в „Планински вечери" — не този живот в същност иска да обрисува той. „Планински вечери" са пейзажи на душата на поета. В тия толкова красиво, звучно и с такъв усет за поезия построени лирични творби поетът говори за себе си — за своите напразни копнежи на несретен самотник, за своите суетни жажди за щастие и любов, за своя труден и стръмен път в живота. Път над бездни, в които го очаква смърт. Път, който не извежда никъде. И в много — дори с излишни повторения — варианти се срещаме с една и съща мисъл: „Само скръб е светът", „И лъжа. И жестокост. И грубост." В стегнати до краен предел изрази, в точно отмерени думи, в стих, който звучи ясно и прочувствено, поетът рисува своето състояние на човек, потънал в „бялата преспа" на отчаянието, изгубил сила за всякакво съпротивление:

Наоколо: пръстен от сняг и скали заледени,
Мълчи като черна гора вечността там над мене.
. . .
Не дигам ръка: да повикам за помощ с нея.
Не бутам нозе: да изляза. Не мога. Не смея.

По-късно той дори поменава конкретни планини и върхове: „Стоя на Черни връх", „Туй е Люлин". Но пейзажът и тук е само набелязан с най-общите си линии — колкото да очертае подиум, върху който стои авторът и изразява своите вълнения. В тия работи той постига рядко поетично внушение.

Изгубил под себе си твърдата почва на земята, на реалния свят, поетът търси други опори: религията и любовта. Както видяхме, в някои от стиховете му има мистични моменти, в които му се струва, че едничък бог му остава. Но опитът му на съвременен човек и революционното му минало са достатъчно изострили неговия скептичен ум. И в края на краищата и бог се оказва за него една поетична лъжа, „безумен сън", „празна вечност", „горък стон" на страдащото невежество. („Не виждам разум в тоя свят"). А в стихотворението „На стража" — след като се пита къде е „Той" — дава ясен отговор: „Напразно. Сън. Лъжа. Безкрайност. Нищо."

А любовта? У Разцветников тя е само спомен. Но спомен с могъща творческа сила, който го е вдъхновил за прекрасни песни, пропити с дълбоко лирични вълнения. Творческото въображение на поета е показало тук своята магична сила в изобретението на свежи, незабравими образи. Имам пред вид цикъла „Степ". Петте стихотворения в тоя цикъл представят малка лирична поема с развитие на идейно-емоционално съдържание, в което е изразена силата на любовта. По-точно силата на спомена за любовта. И колко малко е било нужно на поета: „бял полюлей" на цъфнали клони, под него „момичето с двете зелени звезди под клепачите и една целувка — може би забравена вече от момичето. Но колко топлина и нежност на чувството, какво богатство на образи и човешки изживявания, каква чиста и заразителна мелодия на стиха! Това са едни от най-хубавите любовни песни на нашата лирика. Раз-

цветников тук, както и на други места е показал блестящо своето стихотворно съвършенство, силата на своята поетическа дарба. Само творческото чудо на поезията може да придаде художествен чар на образи, заети от най-грубата реалност. Какво по-антипатично от паяк и мушица например? И кой би се решил да въведе в поезията тия създания, обикнати само от баснописците — и то като отрицателни образи. А ето Разцветников се решава — и постига прекрасен резултат. В художествената словесно-образна сплав на неговите стихове те се преобразяват, окъпани сякаш в живата вода на творческата поетична стихия. И когато четем:

Сивите паяци сплитат за теб
сребърно було над жълтата степ;

или

За нея ли, малки мушици, за нея ли плачете —
момичето с двете зелени очи под клепачите?

— ние дори не си спомняме какво са в действителност тия досадни представители на нечистата фауна. Ние сме увлечени само от красотата на изкуството.

И, струва ми се, тая красота иде в помощ и на поета в неговия безрадостен живот — за да му създаде радости, да му стане опора срещу отчаянието и песимизма. Много са моментите в неговата поезия, когато той не може сякаш да намери себе си и се чувствува все повече и повече нещастен. Всичко черно в минало и настояще се пробужда, за да влоши неговата лична съдба. И тогава поезията за него става щит, под който трябва да заглуши мъчителния стон не на егоистично затворена личност, а на човек, който, лишен от радостта на единение с другите, е лишен с това от всяка възможност за нови радости и потъва в бездната на своята скръб. Мисля, че последната строфа от цикъла „Степ" се отнася колкото до любовта — която е само спомен, — толкова и до поезията, която за автора е най-скъпата и необходима реалност:

Защото не зная; без нея в студената шепа
какво щях да правя аз, друмник натегнал и блед —
и как щях да срещам зората над пустите степи,
където живея сред вятър и тръне, и лед.

В „Жертвени клади" Разцветников ни остави само първите значителни плодове на съзряващия си талант. Ако не беше се откъснал от комунистическото движение, което можеше да го вдъхнови за голяма поезия, ако не беше слязъл от позициите на революционното изкуство, той безспорно със своите възможности щеше да създаде поезия значителна и в естетическо, и в обществено отношение. Но, слаб дух, той зарови своя талант в субективните и песимистични настроения — и с това лиши поезията си от по-широк обществен резонанс. Той подхваща постоянно скръбните си настроения и мотиви за своята безнадеждност и сякаш се стреми да приведе все нови и нови доказателства, все нови и нови основания, че има право да бъде разочарован и отчаян. Една излишна обяснителност, която е израз и на стремежа да оправдае пред себе си своето бягство от живота. По тоя начин някъде стиховете му се самоизчерпват и намаляват ширината на онова, което съдържат думите и образите. . . От друга страна, бистрият ток на чувствата се разваля

от вмъкналата се разсъдъчност, която превръща някои от работите му в студени постройки („И ти събуди се“, „Растат дълбоко“ и др.).

Макар да са угаснали борческите импулси у него, гласът на живота понякога прониква през бронята на неговата затвореност. Не забравяйки, че зад всяка радост се крие смъртна опасност, поетът говори сам на себе си, като взема повод от живота на еднодневката:

Забрави се като нея,
плувай в ниви, гори,
пей с тия, дето пеят,
с тия, що горят — гори!

Опит да излезе от своята затвореност, да погледне на света с очи, които виждат нещастията и тревогите, и със сърце, изпълнено с любов към страдащи и бездомни, са редица стихотворения, като „В трамвая“, „Туй е Люлин“, „София — 1933“, особено „Балада за бездомните“ и др. За дълбокия хуманизъм на поета е хубав, искрен поетичен документ „Жребий“:

Очите ми горят ранени
от много блясък и неправда,
от кръв по вечните арени,
от тъмни сълзи по лицата.

Но много от неговите хуманистични пориви са сковани. Напразно търси той две любими човешки ръце. И пак — тая обърканост, безизходност в един свят, от който нищо не разбира.

Някога — в „Жертвени клади“ — той декларираше, че вижда еднакво свои братя в трудовите хора и от селото, и от града. Откъсването от борческите стремежи на народа разрушава представата и чувството му за това единство. Една нова драматична линия пронизва редица от творенията на поета, особено изпъкнало в „Мечтател“ и „Кръг“. Роден в село, поетът носи мечтателна душа и романтично въображение, изпълнено с образите на селската природа и приказна атмосфера. Но съдбата му го довежда в града при бетона и електричеството. Изгубил социалната перспектива, той се чувствува като пленник сред противоречията на града. По-раншната революционна романтика сега се снижава до пасивен съзерцателен романтизъм. Единството с борческия пролетариат, което го крепеше някога, сега е заместено от индивидуализма на самотник, който се блъска безизходно в своя субективен свят. Непрекъснатият самоанализ разяжда ония кътчета от неговата душа, където по-рано е имало хармония. Душата му се раздира между града, който той чувствува като чужда страна, и селото, което му е близко и в което се връща като блуден син. Ала градът го привлича отново, без да може да го откъсне напълно от селото. Но характерното за неговата пасивна природа е, че никое от вътрешните си противоречия той не може да разреши рязко и категорично — а само се измъчва в тях. И затова дори когато изразява своите преживявания като градски човек, той ги въплъщава повечето пъти в образните средства на селския опит. В поезията му тия средства ние срещаме повече, отколкото е нужно. Те изпълняват понякога в книгата му „Планински вечери“ само декоративна служба. Всичките тия „лехи“, „помничета“, „шипки“, „смин и здравец“, „пъстра шевица“, „гуня“, „китно губерче“, „дъбово столче“ и пр. свидетелствуват за увлечения от народното и в чувства, и в стил.

Но като оставим настрана прекаленото вмъкване на тия образи, трябва да признаем, че Асен Разцветников е един от първите, които — след като символистите отклониха поезията от селото — внесоха отново в лириката ни свежата образност на селската действителност. Откри се нов свят, в който широко навлязоха и много други поети и белетристи. Селският живот предлага на поета богатство от образи — пластични и многоцветни. Бих наблегнал особено на вкуса към баграта у Разцветников и на суровата конкретност на образите. Разбира се, тая конкретност или предметност, както се наричаше някога, беше характерна за повечето поети през 30-те години — Багряна, Фурнаджиев, Радевски, Далчев и мн. др. У всеки от тях тая предметна образност има свой характер. У Разцветников тя е свързана през втория период на неговото творчество с настроенията на самотен романтик, който изразява своите унеси, своето бягство от реалния живот с образи, понякога заети от грубата реалност. Въвеждането на образи като „царевица“ и „волове“ в лириката му през периода на „Жертвени клади“ беше нещо съвсем естествено. Но силата на неговото поетично майсторство направи естествени, приемливи подобни образи и през втория период в толкова нежната му любовна лирика.

В диренето на нови поетични средства някои от поетите, а и редица белетристи след Първата световна война се увлякоха много в образотворчество. Тук има влияние безспорно руският имажинизъм — и главно Есенин. Това увлечение се проявява в сбирката „Планински вечери“ на Разцветников в особена форма, при която то се съединява с богато използуване на фолклорни елементи. Стига се до външна декоративност в стила, до някакво опоетизиране на живота, което личи особено ясно в цикъла „Селска песен“.

Едно от най-трайните увлечения на Разцветников е любовта му към народното художествено творчество, от което той се учи и чиито средства, образи и похвати използува. Не е трудно да се види, че това е и една от проявите на неговата романтична природа. Сам поетът е съзнавал това свое запленяване от романтиката. Във второто „Видение“ от цикъла „Пряспа“ той сам ни разказва как се бори понякога със своя романтизъм в желанието си да погледне по-реалистично на живота. Той се вижда в детството си като „воловарче издраскано“, което чете книжка с приказки. Няма ги юнаците, няма я царкинята плаха — напомня той на воловарчето, — те са изгорели заедно със захарните къщи. Нека скъса „пъстрите приказки“ и да избоде очите си; ще му израстат нови очи, които ще виждат реалния живот наоколо. . . Напразно — романтикът си остава. Увлечението от народното творчество се засилва все повече и повече. Известно е, че Разцветников се занимаваше и теоретически със стиха на народната песен, резултат от което е студията „Българският хексаметър“ (1942).

Плод на неговото увлечение от българския фолклор са редица непечатани от автора лирични стихотворения: „Бележник от село Сушица — 1944“ и „Подслушани песни“ — писани по време на Втората световна война, когато са създадени и двете стихотворения от „Повести за любовта и милостта“, също така непечатани от поета приживе. Още по-рано, през 30-те години, той написва цял цикъл в бели стихове — „Искри“, — разсъждения върху живота и главно върху своята съдба. Богатата, макар и понякога студена образност в тях показва неговата стихотворна сръчност, която постига музикалност и без римите. Образът на поета в цикъла „Искри“ е все същият — блед, отчаян образ на самотник и песимист. Такъв си остава, общо взето, тоя образ и

в циклите „Бележник“ и „Подслушани песни“, които са ярко доказателство, че не са римите, които правят от стихотворенията поезия, а поетичните образи, изградената с усет за мелодичност словесна композиция, вътрешният ритъм.

В „Повести за любовта и милостта“ критическо-реалистичното отношение на поета се покрива с неговото убеждение, че в съвременния свят, в който огнепръскачки ръсят смърт и океаните са пълни с удавници и мини, няма място за милост и любов. Едно сърце в историята само е повярвало на тия думи — сърцето на Дон Кихот Ламаншки — и затова името на тоя „войник на милостта и любовта“ е станало за смях през вековете.

Нещастна несподелена любов и любовна изневяра са идейното ядро на стиховете в „Бележник от село Сушица“. Особено силно и внушително е стихотворението „Дадоха си клетва двама млади“, построено напълно в духа и със стиха на народната песен. Само в най-хубавите народни песни може да се срещне толкова кратка поетична повест за изневярата в любовта. Изневяра, върху която е сложен печатът на най-голямото престъпление. Но за нея поетът не изрича нито една укорна дума: той само майсторски излага в удивително сполучливи образи станалото:

Дадоха си клетва двама млади
в ясни нощи под червен трендафил,
подслуша ги славей, пъстро пиле,
пя им песни за обич и вярност.
На ранина шетлива девойка
друго либе с трендафил закичи —
с друго либе верни думи дума.
Чу трендафил от китна градина —
изсъхна му зелената гранка,
чу я славей от червен трендафил —
онемя му тънкото езиче.

Аз не зная дали нещо конкретно е заел Разцветников от песенното творчество на народа. Но очевидно ненапразно се е учил той от народната песен. Учил се е така, както се е учил някога Ботев — сам да пее като народен певец, със свое творческо изнамиране.

От втората група написани изцяло в стила на народната песен творби — „Подслушани песни“ — най-хубавата, художествено най-действена е „Зная, че ти не ме любиш“. Тук образите са внесени с повече подробности, които създават поетична атмосфера. Мотивът има известно съответствие с любовния мотив на цикъла „Степ“, затова е развит и с такова вълнуващо чувство.

Колкото и да правеше известни опити да излезе от своя субективен свят и да подхване мотиви от по-широка сфера на живота, в своята лирика Разцветников си остана индивидуалист, самотен певец на една лична драматична съдба.

Мъчно е да си представим как понасяше той тия толкова черни и печални мисли, тия тревожни и противоречиви настроения. И на мене ми се струва, че от това интелектуално и емоционално бреме той си отдъхваше в творчеството за деца. Аз нямам намерение — нито е нужно — да се спирам тук на това творчество. Искам само да изтъкна, че ведрината и жизнерадостта, бодрите пролетни настроения, жизнеутвърждаващият и весел, освежаващ духа хумор в неговите стихотворения и художествена проза за деца са цял един друг свят, в който именно поетът си почиваше. Тоя свят сигурно го предпазваше

от най-крайното отчаяние, подкрепяше неговите сили, задържаше го в живота. Сякаш той беше поделил емоционалното съдържание на своето творчество — скръбта и тъжните размисли за възрастните, светлата радост и оптимизма за децата.

Но тая почивка не можа да възвърне гражданския патос на поета. Неговата душа си остана страшно опустошена. Такава я завари оня голям ден, когато над нашата страна се разнесоха революционните песни на освободения народ. Разцветников прие с радост освобождението на Девети септември. Той дори опита своето вдъхновение в три стихотворения, в които изразява възторга си от партизаните, от новия ден, от новия живот: „9 септември", „Нов ден", „Първи май 1945 година". Но няма защо да се лъжем — това бе инерцията на сръчния поет. Тия стихотворения нямат поетичната сила на истинските художествени произведения, каквито авторът беше способен да създаде. Те бяха само едно показателно радостно начало. Те означаваха, че поетът в новата атмосфера започва идейно да оздравява, да се освобождава от песимизма и отчаянието. Надежден указател за нова насока в творчеството му е и пиесата в стихове „Подвигът" (1946) със сюжет от Априлското въстание — в нея погледът на автора е обърнат отново към народа и към героичната личност, която се жертвува, за да даде пример на бъдещите борци. Поетът тепърва щеше да се покаже като певец на новия живот, ако смъртта не беше го поразила (1951).

Поезията на Разцветников, започнала така бляскаво като утвърждение на революцията, изгуби своя граждански патос, твърде рано претърпя идеен упадък и продължи като израз на една лична идейно-естетическа и жизнена драма. В своя тревожен, болезнен развой поетът показа в какви бездни на безизходност изпада оня, който изгуби връзките си с народа — най-живия извор на всяко изкуство. Но изразявайки своята драма, Разцветников създаде високохудожествени лирични творби, които влизат несъмнено като едни от най-ценните постижения в историята на българската поезия. Той въплъти вълненията си в цяло богатство от образи и картини, които имат неотразимо естетическо въздействие. В неговата лирика, която притежава рядка красота, се оглежда една човешка участ, която ни трогва. Особено големи са неговите заслуги за развитието на българското стихотворно изкуство. Стройната оркестрация на Разцветниковия стих, сигурният усет за словото и за музиката на лиричната фраза, вярното чувство за композиция на поетичното произведение — това са лични творчески добродетели на автора, но това са и безспорни естетически завоевания, които обогатиха нашата поезия изобщо. В неговото творчество българският стих достигна голямо съвършенство. Изтъквайки и приемайки тия негови заслуги обаче, историята на българската литература ще подчертава винаги, че Асен Разцветников влезе в нея като певец на „Жертвени клади". И мястото, значението му в нея се определя преди всичко от неговата септемврийска поезия, която възпява революционното дело на народа.

## НИКОЛА ФУРНАДЖИЕВ

Никола Фурнаджиев е един от най-самобитните български поети. В неговата лирика са отразени черти от нашия национален характер и живот и заедно с това горещият дъх на съвременната обществена действителност. Вслушан в неспокойния пулс на своята съвременност, в сериозната си творческа дейност той живее с копнежа за едно ново изкуство, свързано с най-високите въжделения на народа. В нашата литература той влезе със съзнание, че трябва да изрази революционния патос на епохата по свой начин, с нови, свои образи, че трябва да предаде грандиозния ритъм на времето в поезия, която няма да повтаря нищо старо, а ще се насочи към нови естетически открития.

Никола Фурнаджиев е роден на 27 май 1903 г. в Пазарджик, където тогава баща му работел като техник в Околийското инженерство. Поради професията на бащата, който после следва в Германия известно време строително инженерство, семейството му е променяло няколко пъти своето местожителство. Първите смътни спомени на Фурнаджиев от живота са от Ямбол. Образованието си започва в Сливен. След Първата световна война той учи две години в Елена, после пак в Сливен и завършва гимназия в Чирпан през 1922 г. Но най-дълго живее в Сливен при родителите на майка си, които били съвсем бедни хора. В тоя град преминава по-голямата част от детството и юношеството му. А и по-късно, когато се беше установил в София, той често прескачаше там, при дядо си, към когото беше твърде привързан и за когото много обичаше да разправя. В Сливен — съобщава той в една непечатана автобиография — „се научих да чета и пиша, сливенци ме научиха на български език. Оттам са първите ми по-пълни впечатления и познания за действителността. В този град аз преживях две войни — Балканската и Първата световна, — изпитах страшните им отражения, видях сиромашията, свидетел бях на работнически борби и бунтове, чух за пръв път думата „социализъм“ от леля си, която учителствуваше на село и бе „теснячка“.

Очевидно първите му впечатления от социалните противоречия и от тежкия живот на работническата класа залягат в душата му още от детските години в Сливен. И по-късно — когато той осъзнава всичко това в светлината на новия си революционен поглед — споменът за онова време ражда двете стихотворения от цикъла „В Сливен“ (1924). В тях поетът пресъздава черти от мрачния пейзаж на фабричния град и се обръща към ранните си години:

Бъдете ми черна опора, о детски години,
на вашето дъно отрова и кърви лъщят,



*Никола Фурнаджиев*

аз тръгнах — пред мене са тъмни пустини
и подвига светъл на ранна и огнена смърт.

В Сливен Фурнаджиев прави и първите си поетически стъпки — най-напред под влияние на Вазов, а после на Пенчо Славейков, П. К. Яворов, Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, а някъде и Д. Бояджиев. Интересно е, че в първите му хумористични стихотворения личи явно влияние или по-точно подражание и на Кирил Христов. Първото му запазено в ръкопис стихотворение е една скръбна „Песен" за „загубена младост" с дата 13 ноември 1917 г.,

когато авторът е на 14 години и няколко месеца. Датата подсказва, че тая младост — още ненастъпила — е „загубена" по чужд терк... Стихотворенията му от 1917 и 1918 г., запазени в ръкопис заедно със споменатата „Песен" в една школска тетрадка, са само несръчни опити на юношеско перо, току-що помамено от поетическата реч.

За пръв път Фурнаджиев печата свое произведение през 1918 г. като ученик в пети (сегашен девети) клас в хумористичния вестник „К'во да е" — хумористичното стихотворение „Неволи" („Брей, нахална есен").Това са оплаквания на „безгрижния Веселяк" — както се подписва в последния стих авторът — от настъпващата зима, от калта и студа. Обущата скъсани, краката мокри, а пари за галоши няма... Обикновено съдържание на съчиненията на младежите бохеми от онова време. След напечатването на това стихотворение той започнал да пише „всеки ден" за „К'во да е" — става редовен сътрудник с псевдонимите Веселяк и Дядо Лука.[1]

През лятото на 1919 г. Фурнаджиев — който учи в Елена, дето е семейството му — отива при дядо си в Сливен. Там той и неколцина негови съученици — Георги Врангалов, Петър Драгоев, Русчо Симеонов и др. — основават кводаистки клуб и се опитват да издават собствен вестник, подобен на „К'во да е" — „Весели страници", от който през август излиза първият брой. По-голямата част от вестника, на който Фурнаджиев бил „нещо като редактор", била изпълнена с негови работи: стихотворения, фейлетони, епиграми, подписани с четири-пет псевдонима.[2]

Но след излизането на първия брой вестникът бил конфискуван и редакторите, заедно с неколцина кводаисти, арестувани. Фурнаджиев престоял две нощи в мазето на Военното комендантство и бил разпитван два пъти. Военните били страшно разсърдени от някои произведения във вестника, в които се нанасяла „обида на пагона". Според някои спомени инкриминираното произведение бил фейлетонът на Фурнаджиев, написан във форма на открито писмо „До моята приятелка", в който се осмивал един млад офицер.[3] Сам Фурнаджиев обаче разказва, че при разпита в комендантството най-много го питали кой е писал епиграмата, в която се казвало, че „офицерите ги очаква съдбата на ваксаджиите". Авторът бил той, но на въпросите отговарял, че нищо не знае. Като се боял да не го потърсят пак, след освобождението от ареста избягва в Елена при родителите си.[4] От вестника излязъл още един брой само, но от Фурнаджиев нямало в него нищо. Във всеки случай инцидентът с „Весели страници" показва, че младият 16-годишен поет е живял с антимилитаристични настроения.

Той продължава сътрудничеството си в софийския „К'во да е" и публикува в него към 30 стихотворения и редица произведения в проза. Трябва да отбележим обаче, че стиховете на Фурнаджиев — особено печатаните през втората половина на 1919 и през 1920 г. — правят впечатление със своята стихотворна и езикова култура.

---

[1] Собствено в спомените на Фурнаджиев и на негови другари от онова време се съобщава за псевдоним Бай Лука. Такъв псевдоним обаче в „К'во да е" не срещнахме — там някои от работите му са подписани с Дядо Лука.

[2] „Весели страници" не можахме да открием в никоя библиотека. За тоя вестник, за псевдонимите и произведенията на Фурнаджиев в него тук се говори по спомени на автора и на съвременници — спомени, в които има известни противоречия.

[3] Вж. Димитър Петков. Следи от ранния Фурнаджиев. — Пулс, бр. 2, 1969.

[4] Никола Фурнаджиев. Аз го направих писател. — Литературни новини, I. бр. 3, 1961.

Разбира се, когато започва сътрудничеството си в „К'во да е", Фурнаджиев е още юноша, едва встъпил в 16-годишната си възраст, и не е могъл да има свой поглед за живота, нито за поезията. И общото впечатление от неговите стихове — а и от прозата, доколкото я има — е, че те са в духа на кводаистката поезия. Но по своеобразен начин в тях проникват сякаш някакви социални нотки: говори се за студ, за глад, за безпаричие и безприютност, за несретност — изобщо за сиромашия. И ако всичко това са общи места в хумористичните вестници, има случаи, когато авторът изразява искрено свои несрети — например в стихотворението „Автобиография". Защото сам е казвал, че са живели в „голяма сиромашия" в годините на неговото детство, когато баща му следвал в Германия, а майка му работела срещу малка надница при една шивачка.

Той се издига над кводаистката атмосфера. Усвоява стихотворната реч, макар да следва все още художествените похвати и средства на Пенчо Славейков и Яворов, които винаги е признавал за първи свои учители, и символистите, като стига някъде дори до подражание. Но стихът му укрепва бързо и покрай чуждите навеи, през книжните вдъхновения се насочва към израз на лични мисли и чувства на поета. Младият човек изпитва вече някакви „знойни", макар и неясни, духовни жажди и е почувствувал бездушието на света, в който живее: „зовът ни мре без отклик във светът" („Вървиме ний", 1920).

В ранните си стихотворения Фурнаджиев, макар да твори под чужди влияния и книжни вдъхновения, се бори с инстинкта на творец за свой вътрешен свят. Той още не го намира — тоя индивидуален, свой свят, — но в стиховете му се долавят лични ноти, избуяват собствени мисли и настроения. Той няма още свой поетичен език, своя естетическа концепция, но в неговата творческа природа набъбват, кълнят жажди и копнежи, за които още не може да намери художествена плът и прибягва до поетическата атмосфера, създадена от неговите учители и даже от кводаистите.

Същите литературни качества притежават и лирическите (нехумористичните) творби, които Фурнаджиев печата в ученическите и други младежки списания, с псевдоним Ник. Брезин, а после и с името си. Първото от тях, озаглавено „Гроб", е публикувано в „Ученическа мисъл" през април 1919 г. За него, както и за второто, поместено в същото списание, редакцията поздравява начеващия поет. За първите му стихотворения се отзовава похвално и А. Страшимиров. Всички тия стихотворения са писани също така под силното влияние на Пенчо Славейков и Яворов, на Лилиев, Дебелянов и Бояджиев. Самотен гроб, окичван от непозната ръка; овчар, който свири тъжно, изоставен от изгората си; горък друмник, язвена душа, увехнали скъпи мечти, ледена стена, лих несретник, град столик, над който тихичко ръми, тъмни небеса — всичко това е от поетическия свят на Пенчо Славейков и символистите. Обикновени са душевните състояния на скръб, печал, горест, самотност (най-вече), бездомност, копнеж по непостигната любов. Книжните навеи на скептицизъм и безверие, дошли от символистите, проникват най-вече стиховете на младия поет. Дори в пиесата „На път", печатан в 1922 г., ги има. Но в него се долавя и собствена мелодия, собствен тон на безверие и разочарование:

Аз не вярвам, о господи! —
че избрани сме ний —
виж: за никакви походи
барабана не бий.

О, и — никакви крясъци,
само скръб ни гнети,
и — в погаснали блясъци
нашта младост лети.

В ранните си лирически творби Фурнаджиев постига култура на стиха, която не стои далеч от равнището на тогавашната българска поезия — символистическата. Но той живее още в поетичен свят, който не е негов, а усвоен от четене на други поети. Няма още и своя поетика.

Гласът на творческата индивидуалност се долавя някъде и в ранните му лирически творби — въпреки пленничеството у Славейков, Яворов и символистите. Свидетелство за това са стихове като тия в „Нощем" (1922):

Мълком чакам. Странна светлина
ме обгръща — в пътища неясни —
и тревожна, и огромна расне
в мене чудна, светла тишина.

Не са ли това сигнали, които предвещават раждането на бъдещия Фурнаджиев? Такива сигнали има — както видяхме — и в цикъла „На път" (1922). Тук се развива — още ярко неизявен — един вътрешен процес: у поета се е вече зародило смътно предчувствие за своя поетическа мисия, за лична творческа съдба — предчувствие, което скоро ще прерасне в ясно съзнание. То чака само мощен външен подбудител. Тоя подбудител беше Септемврийското въстание от 1923 г.

През есента на 1922 г. Фурнаджиев се записва да следва медицина в Софийския университет. В София, както научаваме от автобиографията му, той продължава да пише стихове, но в тях все още се чувствувало „влиянието на символизма". За кои стихотворения мисли тук, не е известно. Последните стихотворения, печатани преди да влезе в „Нов път", са цикълът „На път" и стихотворението „Пристъпва вечер тиха", но те са от април и юни 1922 г., когато той е бил още в Чирпан. Възможно е да е писал и други през есента на същата година, но те или са били унищожени от него, или още не сме успели да открием къде са печатани. Той вече е недоволен от ученическите си стихове и, както изглежда, през първата си студентска година е повечето чел, отколкото писал. След българската литература, видните представители на която му стават известни още като ученик, той се залавя за руската, която усърдно чете в тия ранни години. Любим поет за цял живот му става Ал. Блок, от когото превежда като ученик стихотворението „О подвигах, о доблестях, о славе" и го печата в сп. „Изгрев" (1922). Стихотворението е преведено, общо взето, добре — вярно е почувствувано и звучи по блоковски. Същността на поезията на Блок обаче, а и на Андрей Белий, когото също така чете тогава, в ония ученически години той не разбира, както личи от една негова „Бележка за Блок", поместена заедно с превода в същата книжка на списанието.

През септември 1923 г., отивайки в Чирпан, той вижда погрома на Септемврийското въстание: „Селяни, навързани като добитък на дълги пръти, бяха откарвани на разстрел." Под въздействието на обществено-политическата атмосфера след това с него става дълбока промяна. Раздвижват се някакви нови психически пластове, лежали сякаш дълбоко в неговото същество

или по-точно нараствали незабележимо и сега избухнали. Нещо, което се отразява и върху поведението му като човек, осъзнал гражданския си дълг, и върху дейността му като поет. За възпитанието на новото съзнание у него играят роля преди всичко революционните дела на народа през Септември, от една страна, и зверските изстъпления на фашистите, от друга. Но тук има значение като насочващ фактор и съветската поезия, с която се запознава: произведенията, които възпяват Октомврийската революция на Блок („Дванадесетте"), Андрей Белий („Христос възкресе"), стихотворения на В. Брюсов, първите повести на Всеволод Иванов, поезията на Сергей Есенин, издадената в Берлин антология „Поэзия большевистских дней" и др.

След варварското потушаване на Септемврийското въстание настанаха тежки дни за оная революционна литература, която бе започнала така хубаво да се развива в периодичните издания на комунистическото движение. Партията преминаваше в нелегалност, всичките й издания бяха спрени. В тоя тежък момент неуморимият Георги Бакалов, който умееше да работи и при най-заплетени обстоятелства, намери изход: започна да издава сп. „Нов път". Първи сътрудници и ядро на списанието станаха: Ангел Каралийчев, Асен Разцветников, Никола Фурнаджиев и Георги Цанев. „Нов път" се ръководеше от партията. Като редактор Бакалов работеше колективно с цялата група, особено често се съветваше с Каралийчев за разкази и с Фурнаджиев за стихове. Някои произведения се четяха общо в редакцията. Фурнаджиев заработи с особен ентусиазъм, беше най-активният: той поместваше в списанието не само стихове, но твърде често и литературни и театрални рецензии — повечето с подпис К. Йорданов (по името на баща си).

За влизането си в „Нов път" той разказва по-късно: „Дотогава наблюдавах отдалече обществено-политическите събития, опитите ми в поезията не се докосваха до тях. Но два месеца преди това бях видял въоръжената борба на народа за свобода, потресен бях от жестокостта на палачите му. Отвориха ми се очите за неща, които бяха съдбоносни и пред които тогавашните ми стихове изглеждаха безкрайно бледни и нищожни."[1] Наистина новите му стихове, печатани в „Нов път", са съвсем други — не само по тематика и по идейно-емоционално съдържание — те разкриват и нови естетически позиции, нова поетика, нов, неизвестен дотогава поетичен език. „Чувствувах — признава той, — че тръгвам наистина по нов път."

Тук не може да се говори за нов период — Фурнаджиев, строг към себе си, никога не е причислявал ранните си стихотворения към своето поетично творчество. „Стиховете ми — казва той за тях — бяха писани под чужди влияния и аз не им отдавам значение." Те представляват някаква ранна предистория, когато още не се е проявила истинската творческа природа на автора. Себе си той намира едва след Септемврийското въстание: въстанието заедно с обществено-политическата атмосфера след неговото потушаване — ето оня мощен двигател, който пробуди истинската творческа личност у Фурнаджиев, строго обособена, със свой поетичен свят. С новия си септемврийски образ той влезе в литературното движение у нас.

Оттук нататък са неразривно свързани у него пътят на живота и пътят на творчеството му — психографията на поета и биографията на човека и гражданина. Това не бива да се разбира повърхностно — като открито отражение на личната биография в поезията, а в смисъл, че поетът навлиза в свой ин-

[1] Радостта от първата книга. — Литературни новини, II, бр. 31, 1962.

дивидуален художествен свят, в който залага и цялата си нравствена личност на човек и гражданин. Въпреки драматичните моменти в неговото сериозно творчество, въпреки трагичните ноти в него то е вътрешно монолитно в централната си насоченост, определена от основната проблема, която вълнува автора в цялата му лирика от „Пролетен вятър" насам — проблемата за отношението между поет и народ. Понесъл тая проблема като своя, свързана със съдбата му на поет, той се чувствува като истински творец. От тоя момент започва същинската история на неговото творчество, пътят му като художник на словото.

След влизането си в „Нов път" той продължава да чете съветска литература. След Блок и Есенин запознава се с произведения на В. Казин, Н. Клюев, А. Кусиков, Маяковски и др. Фурнаджиев — както и всички, които се интересуваха от съветската литература — следи редовно берлинското неделно издание „Накануне", редактирано от А. Н. Толстой, в което се печатаха произведения на съветски писатели и се даваха сведения за литературния живот в Съветска Русия. Той дори защищава в „Нов път" Сергей Есенин от ругатните на общоделския вестник „Неделна епоха". Защищава и съветската литература изобщо от реакционните писания в общоделското списание „Обществена мисъл". „В Русия днес — пише той — се твори нещо ново и велико, към което са устремени очите на мнозина от Запад."[1]

При борбата, която „Нов път" водеше с буржоазния литературен фронт, при раздвижването, което бе настанало в редовете на привържениците на модернизма в началото на 20-те години, възникваха чести спорове. В страниците на списанието Фурнаджиев се намесва в тия спорове и участвува в борбата против остарялото в изкуството, против фалшивото новаторство — в защита на истински новата революционна литература. Като отбелязва в известни работи на Ем. Попдимитров и Л. Стоянов, печатани в „Хиперион", „повратът към земята и народа", което смята за положително явление, той се обявява решително, принципно против символистическата поезия на Траянов, която „не отговаря на тъмните питания на времето ни" — тя, „както и целият символизъм, губи вече духовен кредит навсякъде. Неговата метафоричност и мъглявост ни е чужда, тя омръзва, което значи, че е остаряла и че е време да се търси път (вън) от нея." И след това той вече посочва каква е или по-точно каква трябва да бъде поезията на новото време — поезия, каквато и той се стреми да създаде: „Очите ни търсят конкретното, яркото, ръцете ни искат да пипат, краката ни търсят да стъпят на земята. Пръстта, угарите, камъните, фабриките, рудниците, хората — ето елементите на новата поезия, която чакаме и която ще дойде."[2] Поезията трябва да слезе на земята, при човека, при конкретните предмети и явления, свързани с неговия живот и труд. Тя се изгражда от определени впечатления, които сетивата получават от суровата околна действителност. В новата поезия трябва да се отразява съвременността с нейните социални противоречия, с конфликтите в обществото и в живота на хората; тя е израз на новата епоха, раздвижена е от „грандиозния ритъм на нашето време". Това са естетическите принципи, в които се придържа Фурнаджиев и когато преценява съвременната поезия, и когато сам твори като поет.

В борба със старото изкуство той оформя своите естетически позиции, а в творчеството си изгражда своята нова поетика. Той отрича не само сим-

[1] К. Йорданов. Списания и вестници. — Нов път, I, 1923, кн. 8, с. 252.
[2] К. Йорданов. — Хиперион, II, 1923; Нов път, I, 1923, кн. 9, 285—286.

волизма — „тоя бездушен, безличен, еднообразен символизъм, който като пластове пепел тежи над душите на някои млади поети“[1] — той отхвърля и всички ония, дори социални „песни“, които звучат „мелодично-сладичко и звънко и равнодушно“, защото им липсва вътрешен огън. Критикува остро авторите, които се занимават със „стихотворно човъркане“, преследва посредствените и бездарните.[2] Особено противна му е оная „парфюмирана и рахитична поезия“, с която пълнят списанията мнозина млади поети. Той е съгласен с издигнатия от Гео Милев лозунг: „Българската поезия има нужда от оварваряване“ — но възразява, че не бива да се приемат в името на тоя лозунг като положително явление различни лъженоваторства, както прави това някъде Гео Милев.

Най-сетне опорната точка, основното в обществените прояви на Фурнаджиев и в творческата му практика е принципът на колективизма. Тук собствено е най-новаторската черта на неговата поезия. Епохата след Октомврийската революция и след Първата световна война промени съзнанието на всички ония творци в изкуството и литературата, които имаха способността да почувствуват новото, донесено от тая епоха. Промени тяхното схващане за отношението между отделната художествено-творческа или обществено-водаческа личност и народните маси, между индивида и колектива. Без да се отрича значителната роля на отделната велика личност като субективен фактор, успехът ѝ зависи от идейното единство между нея и масите, между нейните планове и тенденциите на общественото развитие. Писателят е изразител на народната душа, той въплъщава в образи идеалите, вълненията, живота на народа във всичкото му разнообразие от лични, интимни, нравствени, социални и други настроения. „Хранител“ на всяко творчество е народът. „Над нашето „аз“ — твърди Фурнаджиев — стои нещо по-високо — това е оная безкрайна и жизнетворна сила, която се нарича колектив.“[3]

Разбира се, всички изложени дотук положения не предават само личните схващания на Фурнаджиев по въпросите на литературата. Те бяха общо достояние на всички представители на революционната литература — поети и критици, — като се започне от Смирненски. В известна степен някои от тях се споделяха и от редица поети демократи и хуманисти. Но не всички творци на художественото слово правеха опит да ги формулират в статии и рецензии, както правеше това Фурнаджиев, който беше не само художествено-творческа, но и дълбоко мислеща личност. Той винаги е имал определено отношение към творчеството на своите колеги, към литературните явления от миналото и съвременността — отношение, продиктувано не само от вкус, но и от естетическа преценка и теоретически разбирания.

Тук — преди да пристъпим към неговата революционна поезия — е необходимо да посочим накратко някои черти, с които той се оформи като нравствена и творческа личност още през периода на „Нов път“ и които запази по същество до края на живота си. Той никога не позираше с литературна начетеност и не пръскаше усилията си безразборно по много посоки. Имаше усет за ценното и на него спираше своето внимание. Преодолял ученическия си етап, от всичко, което беше получил по-рано и което след това получаваше от руската класическа, съветската и българската литература, той съумяваше

---

[1] К. Йорданов. Списания и вестници. — Нов път, I, 1923, 9, с. 286.
[2] Пак там, 1, с. 250.
[3] К. Йорданов. „Златорог“. — Нов път, I, 1923, кн. 7, с. 223.

да извлече най-съвременното и да го трансформира по свой личен мащаб, определен от историческите повеления на епохата, настанала след Октомврийската революция. Той воюваше за ново революционно изкуство, разкриваше своите идейно-естетически позиции като поет-комунист с категоричност и твърдост. Той имаше полемичен, борчески дух, спореше с буржоазния литературен печат.

С приятелите си и с хората, които уважаваше, Фурнаджиев беше откровен. Казваше всекиму истината в очите — или упорито и навъсен мълчеше, когато не искаше да се изкаже за нещо. Отзоваваше се за работите и на най-близките си добросъвестно, честно. А той имаше верен усет за изкуството и правилни разбирания за прогресивна поезия. Той се изказваше за работи на свои другари, както и на други от тогавашните поети, белетристи и критици. И това бяха преценки забележителни — свързани и с успеха на оценявания автор, и с развоя и задачите на българската литература.

Той беше твърде критичен — не само към чуждите работи, но и към своите. Искаше да чуе обективно мнение за стихотворенията си и никога не се сърдеше за критичните бележки — независимо от това, дали ще ги приеме, или не. Намереше ли бележките за справедливи — вслушваше се в тях. Като истински творец той имаше съзнание за създаденото и когато беше дълбоко убеден в своята правота, държеше твърдо за нея. Но живееше и със свещеното недоволство от постигнатото.

Той твореше бавно — стих по стих, строфа по строфа записваше, проверяваше звучането им, смисъла им и преработваше, недоволен от нахвърляното. Търсеше все по-точни, по-изразителни думи, по-богати по съдържание поетични фрази, по-ярки и оригинални образи, внушаващи същността на явленията, които не искаше да копира, а да пресъздава. Притежаваше остро социално съзнание и будно чувство за гражданска отговорност и в живота, и в творчеството си. Както ще видим и по-нататък, рядко са поетите, подлагали на такава безпощадна преценка своето дело като Фурнаджиев, който беше вслушан непрекъснато в строгия глас на своята съвест. И като човек, и като поет, и в живота, и в литературата той беше чужд на всякакви компромиси. Макар да живееше в някакво силно вътрешно напрежение и да беше предразположен към прояви на буйство, той умееше да се овладее, да бъде тактичен — отличаваше се още в младите си години с една особена мъдрост. Но понякога в искреността си, или засегнат дълбоко от нещо, или в презрението си към някого той можеше да бъде твърде груб. Но винаги принципен. Изобщо Фурнаджиев беше личност — рядко очертана както със свои определени идейно-естетически и социални убеждения, така и с непоклатими нравствени схващания, с твърд характер. Скъсваше всички връзки с подлеците, презираше хитрите бездарници и човекообразни плазмодии, не поздравяваше двуличните. . . .Той беше прекрасна илюстрация на максимата — че всеки голям поет е и голяма нравствена личност.

В първите години на студенството си Фурнаджиев участвува в „нестихналите след въстанието борби на нашата лява интелигенция". През 1924 г. избухва голяма студентска стачка. Той заедно с Никола Кофарджиев, Мих. Геновски и др. е член на стачния комитет. Полицията ги гони, стреля по тях, те минават за късо време в нелегалност. „Думата ми е — казва той, — че по това време, когато аз пишех стиховете си за „Пролетен вятър", бях и




*Факсимиле от първото издание на „Пролетен вятър“*

участник в нашия политически живот.“[1] Безспорно, това се е отразило благоприятно върху характера на поезията му.

Стихотворенията му, печатани в „Нов път“ и поместени в сбирката „Пролетен вятър“ (1924), влизат в оная нова вълна от революционна литература, която се появи непосредно след Септемврийското въстание. Тая литература, известна като септемврийска, беше своеобразно продължение на линията на Смирненски.

[1] „Поезия на живота и копнежа“, интервю с Никола Фурнаджиев. — Литературен фронт, XXIII, бр. 6, 1967.

Но като изтъкваме тая приемственост в нашата революционна поезия, трябва да ни е ясно, че най-близък до Смирненски — и по съдържание, и по форма на стиховете си — беше Асен Разцветников в „Жертвени клади". Никола Фурнаджиев още в началото, приемайки революционния дух, антибуржоазната насоченост от Смирненски, се различава коренно от него в изразните средства и похвати, в поетичното виждане, в стила на своята поезия. Друга беше неговата поетика.

Още първите две сбирки на Фурнаджиев „Пролетен вятър" (1924) и „Дъга" (1928) очертават образа на един самобитен, мощен поет, който се отделя рязко от другите и заема свое сигурно място в българската лирика. Неговата поезия е израз на нов, възроден дух. За нея са особено характерни ония черти, които намираме разхвърляни де повече, де по-малко изобщо в нашата лирика след войната: преодоляване на скептицизма и индивидуализма, социално чувство, витализъм — черти, получили у него строго индивидуална изява. Поетът престава да се чувствува самотен, гледа с жадни очи света. За него животът не е коварно изкушение, внушаващо своята безсмислица, какъвто бе за символистите, а благовест, извор на творческа радост. Той живее със слънцето, със земята, с всичко, което го заобикаля.

Творец с широк замах, смела фантазия, силно чувство и образен стих, Фурнаджиев дойде с ново светоусещане, с особено подчертано творческо виждане. Той не е съзерцател на действителността — той е вътре в нея, преживява я интензивно и я гледа дръзко в очите. И когато я пресъздава, има чувството на неин господар, който си играе с даровете ѝ, руши я, претопява нейните сурови отломъци и създава нови комбинации. За него нещата, явленията не са символи на някаква непознаваема действителност. Нещо, което не значи обаче, че те не могат да имат и в неговата поезия понякога символично значение, каквото получават известни образи във всяко голямо изкуство. У Фурнаджиев нещата, явленията не са символи в смисъла на символистическата теория, а конкретни елементи, форми и прояви на живот — изворът на вдъхновение. Поетът прониква зад физическите им белези и търси тяхната скрита същина. Смелите асоциации, по които свързва той явленията и нещата в септемврийската си поезия, а и по-късно, носят често изненада, но те означават вътрешно сродство. И още: омраза към всичко банално в живота и в изкуството.

Фурнаджиев се яви в българската литература като истински новатор — и в постановката на проблемите, и в третирането на темите, и в образната си система, и в творческите си похвати, и в своя поетичен речник. Той застана — прав, смел и дързък — на земята, на пръстта корава, сред стихиите на природата и бурите на обществената действителност, за да попие в своето съзнание всичко това и да го пресъздаде поетически по мащаба на своя неспокоен творчески дух. Като поет той обича онова, от което вее пресният лъх на новосътвореното. Затова го привлича всичко, което води към промяна, което означава край на едно и начало на друго. Примамва го огромното, стихийното, първично-суровото, динамичното — бесният копнеж на битието, „безспирният бяг на земята", лудият стремеж на вятъра,творческият шемет на пролета, миризмата на пръстта.

Като Ботев и той е предимно волева натура, за която светът и животът са движение и действие. Вижда най-вече онова, което расте, което става. Не може да понася застоя. Затова в неговата поезия всичко се движи, върви, шуми, тича, лудува, „танцуват дървета и камъни", „веселата жътва в нивите

препуска", „тъмните бездни хлестят", „тътнат в огнени бездни годините", полето расте, снегът расте... Така художествените средства, поетичните образи, езиковите обрати са свързани генетично с основното разположение на неговата поетична природа, израз са на онова светоусещане, което е само негово. Защото, колкото и да е близък на други от младите поети по своето светоусещане, у него то притежава особен резонанс. За приемане и предаване на външния свят той има свои вълни. Тъй че поезията му получава свой стил, свой тон, своя мелодия. Тя е рязко обособена — не можеш да я смесиш с никоя друга... Тук трябва да се приеме и онова, което изглежда на пръв поглед странно, непонятно. Защото е родено по вътрешната логика на творческия процес у поета.

Богатата гама от настроения и мисли, силата, свежестта и някъде суровата първичност, дори грубост на образите, тревожната музика, трагичната атмосфера на стихотворенията в „Пролетен вятър" и „Дъга" идат от Септемврийското въстание, дълго време трайна тема в творчеството на Фурнаджиев. Първият аспект на тая тема е отражението на фашистките изстъпления в живота и в душата на народа, емоционалната реакция срещу терора след поражението, мъката по убитите борци. Поетът не рисува подробни цялостни картини. Той нахвърля в лирична експресия отделни силни образи, отбелязва ярки петна и тонове, споменава трагични факти, за да внуши ужасната атмосфера на действителността, безкрайната болка на хората. Кръв, черни облаци, зъл вятър, изгорели села, друмища, опалени и голи, пусти ниви и човешки трупове в тях, врати с креп окачени, плачещи жени с черни кърпи на главата, бесилка — това са основните елементи, от които се изгражда зловещият образ на онова време. Над страната витае образът на смъртта. Най-често употребяваната дума в първите работи на автора е кръв във всичките й граматични изменения.

Чужд на всякакво копиране на реалния живот, в стремежа си да долови неговата същност поетът търси образи, годни най-кондензирано да въплътят чувството, което вълнува него и другите, да предадат осезателно впечатленията му от преживяванията на народа и от действителността. Така се раждат ония оригинални образи, които дразнеха вкуса на префинените естети, свикнали с парфюмираните стихове на редица посредствени поети. Ето една такава скица, емоционално наситена, която ни въвежда направо и сигурно в състоянието на народа, оставен сам в „черните гнезда на гибелта", заобиколен от „вълци" и смърт:

Но пустее в блясък сив пустинята,
ясно и безлюдно е по друма,
сякаш вчера с жълт калпак е минала
над земята пуста черна чума.

Сякаш всичко, всичко е изчезнало,
и сега над кървавите ниви
с поглед тъп лежи, огрян от бездните,
неподвижен, чер и мъртъв бивол.

(„*Гибел*")

Нищо по-зловещо не би могло да се измисли от образа на тоя мъртъв бивол, огрян от бездните, за да се пробуди у нас чувството на ужас и смъртна пустота. Образ, от който настръхват косите на главата.

Или оная картина от „Конници", в която се казва:

Там изгоряха селата и пеят бесилките,
вятъра стене над пустите ниви сега.
Конници идат и плаче земята родилката,
сякаш че плаче и пее, и иде смъртта.

Това не са само картини на една материална действителност — макар тя да се налага с всичката своя релефност и суровост, — а нещо много повече и по-важно. Това са поетични видения на автора, които изразяват идейно-емоционалната същност на явленията, възприети от него, и техния ритъм. Картини на една, така да се каже, психологическа действителност, която предава тъмното, дълбокото чувство на ужас у народа, неговата безкрайна мъка. При това поетът, запознат добре с представите на народното въображение, използува и тях и прави още по-убедителен психологическия рисунък.

Първото чувство в стиховете на Фурнаджиев е мъката от поражението на въстанието — мъка и на народа, и негова лична („Гибел", „В кръчмата", „Бежанци" и др.). Но зад мъката се долавят изобличение, ропот, протест против фашизма. Тоя протест не е изразен направо, изобличението не е останало при сухата словесна формулировка — Фурнаджиев е бил винаги против откритото публицистично афиширане на чувствата, той има вярна мярка за похватите на художника, който вярва на своето изкуство. Достатъчни са образи като „вратите с креп окичени", кървавите трупове, хората, които „мрат в селата в студ и без закрила", бесилките, които „пеят" и др. — те сами крещят от негодувание в съзнанието на читателя. Достатъчно е да се каже, че

Нещо черно е легнало в пътя ни,
нещо страшно в душата тежи —

за да възроптаеш против една действителност (а от нея лесно се идва до обществения ред), която е възвела в принцип физическото унищожение на човека, възмечтал по-добър живот. Досатъчно е да прочетеш:

Жени вървят в плач с черни кърпи
и слънцето през облак черен грее —

за да се роди в душата ти протест против един обществен ред, който предава на смърт борците за правда и при който слънцето на живота е помрачено за хората. Изобличителният ефект, протестният патос изхвъркват като електрическа искра естествено от съчетанията на образи и чувства в тая поезия и запалват нашето съзнание.

Но септемврийските стихотворения на Фурнаджиев са израз не само на мъка и на протест — в тях ни заразява, отначало като подпочвено течение, а после и открито, ясно изразен борчески патос, свързан с възторга от героичния подвиг на народа. Собствено мисълта за подвига на народа се предусеща като основа в много от стихотворенията в „Пролетен вятър" и „Дъга" — и като дълбок подтекст в тях прозира сиянието на идеала. Мъката е преодоляна — в стиховете на поета избликва чувството на бодрост. Вярата в революционните сили на народа превръща скръбта по жертвите в бунтовен патос — както е в „Конници" — лирична творба, раздвижена от героичен ритъм, който напомня патоса на въстание. И когато поетът се пита: „Де е народа и де е земята бунтовница?" — ние чувствуваме, че въпреки бесилките и плача на земята народът борец е тук; тук е и земята бунтовница, готова отново

за бунт (въплътен във вятъра, който „иде"). В трагичната музикална оркестрация на „Конници" преливат едни в други страшните тонове на смъртта и бодрите, весели и героични тонове на живота и на бунта. Затова смъртта плаче и пее. Затова и заключителният акорд — съчетал противоположни изживявания — звучи бодро и мъжествено:

> Вятърът иде, и страшно е, майко, и весело —
> пей и умира просторното равно поле!

Впрочем освен идейния смисъл, който поетът е вложил в това диалектическо единство на страх и веселост, тук има и психологическа истина. Който е бил на война, знае, че непосредствено преди сражение бойците изпитват особено вълнение, в което тревогата и страхът се смесват с едно особено весело настроение.

Идейният подтекст на „Конници" ни отвежда към поемата „Сватба" — многозвучната тържествена песен на революцията. Широките вълни и на трите тристъпни размера (анапест, амфибрахий, дактил) се редуват, за да предадат мощния ритъм на огромното събитие в живота на народа. Революцията тук е някакъв стихиен бунт на „големия черен народ" — бунт, изобразен, от една страна, с елементите на такава значителна битова проява, каквато е сватбата, а, от друга — с белезите на космично явление. Едно смело и дръзко въображение е събрало образи от всички страни на селския живот и природата, извикало е стихии на земята и небето, призовало е живи и мъртви — за да пробуди у нас чувството за революция. Творческият замисъл на автора е бил не да даде картини от определено въстание и дори не реалистични картини от въстание изобщо, а да ни внуши представа за динамиката на въстанието — с хаотичното движение и сблъскване на различни сили, с рушенето и грохота на старото; да ни накара да усетим емоционалната атмосфера на революцията. Това е в същност израз на неудържим романтичен копнеж, на страстна мечта за революция, на възторг от нея:

> Ще шибне червеното слънце земята запалена,
> ще хукнат дървета, ще викне широкия път:
> на сватба, на сватба! — а мътни, и страшни и алени
> във черни корита реките край нас ще текат.

Това е символично (но не символистическо) изображение на въстание. И пак тая диалектика: всичко се кани на сватба и смърт! Защото революцията е диалектическо единство на рушене (смърт) на старото и изграждане на новото. Затова и смъртта у Фурнаджиев е весела: защото и тя служи на живота, на раждащия се живот. Но най-съществено, чрез което се осъществява емоционалното въздействие на поемата — това са нейният мощен ритъм, гръмката и внушителна мелодия, тържествената интонация, революционният патос заедно с изненадващите оригинални образи, които ни въвеждат в нашето национално битие, в душевността на българина, от чиито представи изхожда поетът.

Значението на „Сватба" се състои в широкото революционно антифашистко въздействие, което тя оказа, в огромната роля, която изигра. В онова тежко време (след поражението на Септемврийското въстание) в поемата прозвуча в най-високи тонове възторг от революцията и вяра в победата на народа, от чието име говори авторът. Тоя революционен оптимизъм беше необоримият показател, че народът не се признаваше за победен и мечтаеше за ново въстание.

Понеже някои, имайки пред вид най-вече „Сватба", заговориха с прекалено подчертаване за влияние на руския имажинизъм — раздухано и превърнато в някакъв основен порок,— ние трябва да се спрем само с няколко думи на тоя въпрос. Ще кажем веднага: такова влияние наистина има. И то не засяга само Фурнаджиев, а и цяла редица други млади поети и белетристи, които през 20-те години, а и по-късно се увлякоха в прекомерно трупане на образи. Когато говорим за влияние на имажинизма — и то имажинизма на Есенин — у автора на „Пролетен вятър", ние не мислим за богатата образност, която е плод на неговото предметно виждане, на неговото творческо въображение, пресъздало по свой начин впечатленията от родната действителност, от живота на българския народ и природата. Ние имаме пред вид главно образи като „на слънцето запалената мутра", „като свиня нощта се черна тръшна", кравите и биволите, с които авторът най-ярко се противопостави на благоприличната стара естетика, на неземната абстрактна символистична поезия и на всякакви напарфюмирани стихове. Нека се пораздразни вкусът на някои читатели, уплашени от новото в живота и в литературата.

Ония, които обвиняваха Фурнаджиев за тия груби образи, не виждаха най-важното, съществено: че имажинизмът тук е изиграл ролята на катализатор, който е помогнал да се родят образи, въплътили собствени мисли, идеи и чувства на автора. Защото тия образи са така вплетени в основното идейно-психологическо съдържание, в художествената тъкан изобщо на неговите стихотворения, така неразделно са свързани с българския живот, от който се вдъхновява поетът, така интимно и дълбоко са влезли в неговия поетичен свят, че в никой случай не правят впечатление на чужди елементи. Те, макар и най-драстични, принадлежат към целия тоя поетичен — образен, предметен и езиков — инвентар, който внесе в нашата лирика духа на първична свежест и който иде от една действителност с тревожно дихание. Със своите смели образи, с изразните си средства и художествени похвати самобитното творчество на Фурнаджиев вля нова кръв в нашата поезия — буйна, гореща, неспокойна. Той създаде лирични произведения, в най-хубавите редове на които се чувствува пулсът на нашето, родното, българското. Не официалното българско, а другото — народното: непокорното, протестиращото, бунтовното.

Нека прибавим, че от края на 20-те години насам влечението към конкретното, към предметния образ стана характерно за цялата наша млада поезия — революционна и социално-хуманистична, повече или по-малко свързана с народа. И то бе израз на сближение с живота, с родната действителност.

Трябва да отбележим още, че за Фурнаджиев, както изобщо за новата поезия, която дойде като реакция срещу символизма, римата престана да бъде организационен фактор в стихотворението, както това беше у символистите — тая роля у него изпълнява образът или идеята.

„Сватба" — както и по-късните поеми „Дъга" и „Дете" — разкрива един особен творчески похват. Свързан с народа, вълнуван от неговите революционни настроения и мечти, Фурнаджиев изобразява най-често всичко това чисто лирически — чрез себе си, чрез изповед от първо лице. Той самият преживява всичко, което се отнася до множеството. Той е лиричният герой, който призовава към бунт. Той е, с когото се върши великото тайнство — обручение с нещо, което иде, — женихът на сватбата, централен герой на революцията. Защото, както казах вече, това е негова мечта за революция. Чрез

всички обективни на пръв поглед образи той дава себе си. Социалното у него е преди всичко индивидуално, негово лично — чувство, преживявания, мечта. Но това не значи, че на негово място не може да бъде и друг от народа, и самият народ. Защото именно като е направил социалното лично, свое, той става тълкувател, изразител и на народните чувства и копнежи. Той се слива духом с народа, чувствува се в хармония с душата на масата. Народът сам по тоя начин става в същност главен герой на „Сватба“, герой на неговото творчество изобщо.

Народът у Фурнаджиев — това е преди всичко селската маса, това са „сивите селяни“ с първични души, но с революционизирано съзнание, свързани на живот и смърт със земята. Затова, когато те се бунтуват, и земята се бунтува. Това е общ бунт на човека и природата, както е представена революцията в „Сватба“, дето „ропот от ямите блика“ и цялата природа участвува в голямата социална драма. Да си спомним и „земята бунтовница“ в „Конници“ и др. У Фурнаджиев природата и всички предмети в нея са живи същества, олицетворени, както и цялата земя. Радостта и мъката на човека са винаги и техни или по-точно: чрез радостта и мъката на природата и предметите в нея се изразяват радостта и мъката на човека.

Какъв е художественият метод на автора в „Сватба“? Такъв, какъвто е и в „Конници“, „Пролетен вятър“, „Дъжд“, „Любов“ и другаде в сбирките „Пролетен вятър“ и „Дъга“.

От всичко, което казахме досега за начина, по който се пресъздава у него действителността, е ясно, че правдата на живота във всички тия негови произведения не се изразява по изобразителните принципи на реализма. За Фурнаджиев конкретната действителност е материал, от който той се ползува по свой начин, за свои творчески цели, без да следва нейните външни прояви. Както посочихме и по-рано, той я разрушава и прави нови комбинации от суровите отломъци, претопени в огъня на неговото творческо въображение. Така неговият творчески метод — като запазва цялата ярка колоритност на непосредните впечатления, цялата суровост и свежест на преживяването — не е реалистичен. Но не е и символистичен. Близък е до известна степен на експресионизма. В него има черти и на реализъм, а твърде често и на романтизъм.

Трябва да се има пред вид, че в първите лирични произведения от „Пролетен вятър“ на Фурнаджиев, който във всичко е строго индивидуален, има и някои неясни положения, тъмни моменти, които затрудняват неговата идейно-творческа, естетическа характеристика. С много по-голяма яснота се отличават работите в „Дъга“ — повечето от тях, както и всички по-сетнешни от 1928 г. нататък са творчески избистрени, придобили точността и определеността на реалистичния художествен метод, приповдигнат някъде от полета на романтизма.

„Сватба“ е едно от най-показните прояви на бодрия дух на поета, на неговото гражданско мъжество и вяра в революционните сили на народа. Такава проява на възторжена жизнерадост, на ентусиазирано отношение към света, на оптимизъм е и „Пролетен вятър“ — едно от най-характерните стихотворения за творческия метод, за поетичното виждане, за светоусещането на автора и за образната система в голяма част на неговото творчество, но най-вече в първите му две стихосбирки, за оная богата поетична символика, с която се предава жизнената правда в много от неговите произведения. Който търси външната логика на явленията и привидната проява на нещата, няма да

почувствува нищо от това стихотворение — израз и на възторжения дух на поета, и на грандиозния бунтовен ритъм на времето, и на творческия шемет на пролетта, и на лудия устрем на пролетния вятър, който се отъждествява с устрема на революцията и получава символично значение. В подобни стихотворения трябва да умеем да четем не само думите, а и скрития в тях и зад тях подтекст, който играе голяма роля в поезията на Фурнаджиев. Тогава ще ни завладее кондензираната духовна енергия в стихове като „Аз съм луд и аз яздя през нивите", или:

А танцуват запалени къщите
от безспирния бяг на земята;
ний със всяко дръвче се прегръщаме
и лудуваме с лудия вятър.

Падат, стават и хора, и улици,
и дървета, и гробища черни
от безкрайните смели приумици
на вечерния ветър неверен.

В тия стихове глаголите, прилагателните и другите езикови категории не притежават само обикновената метафоричност, с която поетът цели да оживи природата и обстановката. Техният смисъл е много по-широк: те търсят и изразяват дълбоката същност и ритъма на явлението. Естетическото предназначение на всички поетични средства и похвати тук е да предадат едно идейно-емоционално състояние не само в природата, но и в обществото, в което влиза като лирически герой и авторът.

Върху същите естетически принципи — като „Пролетен вятър" — са построени „Дъжд" и „Любов". „Дъжд" — това е може би най-смелата, луда игра на образи, родени от една необуздана творческа фантазия. Нещо много първично и сурово лъха от тая игра — извор на възторг, — от тия съчетания на движения, на силни багри и звуци, които напомнят атмосферата на древните гръцки дионисии. „Звън на пръстта", „вик на пустините влюбени", люспи, които греят в кръв, „дълбоки зелени очи" и „кафявия лъч от плътта на дъжда и на дявола", персонифицирането на земята и на дъжда, който иде към нея, „разголил космата снага", с копнежа на мъж към жена, любовната среща между тях, вплътили първични сили на живота — всичко това, внушаващо бесния кипеж на основни стихии, означава тържество на плодната възродителна сила на природата, тържество, апотеоз в края на краищата на живота. Затова „и ликува пръстта, и танцуват дървета и камъни". Цялата лирична постройка на „Дъжд" — от замайващия анапест с тичащата мелодия на стиха до почти физическата осезаемост на изразните средства и точно видените ярки детайли — придобива неотразимо внушение.

В „Любов" се явява за пръв път в поезията на Фурнаджиев, само намекнат, мотивът на любовта, която търси своето място в общото светоусещане на поета, в общия му художнически интерес към света: сред огнения кипеж на земята, на нивите, на лятото. Като у Яворов — и тук, и в други стихотворения на автора — емоционалните линии се изтеглят до крайно напрежение. Образите, сравненията, асоциациите, по които се свързват нещата в стихотворението, са истинско художествено откритие. Тежката задуха например е предадена блестящо с такъв неочакван, но толкова изразителен образ: „над мене се отпуснаха на лятото металните гърди". И това тъй характерно за

светоусещането на Фурнаджиев и толкова ново за нашата поезия чувство за интимна, родствена връзка със земята, с родната пръст:

Аз пия сок и мъка от къпините
и търся те и в нивите вървя.

Чувство, изразено още по-силно, по-ясно в свързаното по идейно-емоционално съдържание с „Любов" стихотворение „Жътва":

Веселата жътва в нивите препуска,
моя родна майко, кървава земя,
във пръстта корава впивам жадни устни
и в земята родна жъна и вървя.

Отношението към земята у Фурнаджиев е сложно: в неговата поезия са преплетени чувството на възторг от родната земя, от родината с философското схващане за земята като космична сила, едно особено чувство към трагичната участ на „земята бунтовница", т.е. на народа, с усещането на сливане с нея като основа на нашите деяния, на цялото битие на човека, противопоставена на всичко абстрактно и метафизично. Интересното е, че дори в една такава творба като „Жътва" родната земя е наречена „кървава", което показва, че спомените за поражението на Септемврийското въстание все още не е загаснал, той възкръсва и в други стихотворения на най-различни теми. Ала скръбта и мъката на тоя спомен се превръщат в емоционален двигател, който импулсира към бунт. Въпреки преживените трагични събития в душата на поета надделява, доминира, отразен в най-хубавите му творби, друг комплекс от чувства — и той става основен: бодрост, жизнерадост, оптимизъм, нов борчески патос и вяра в революцията. Личното самочувство, решаващото предразположение на неговата природа е жизнерадостта, стремежът му да преодолее всяка мъка. Диалектиката на неговия дух обединява, свързва в едно смъртта и живота, ужаса и надеждата, скръбта и вярата, трагичното и оптимистичното, омразата и любовта — за да утвърди вечния прогресивен ход на живота, светлата радостна същност на битието. Това важи за цялото негово творчество с най-хубавите му страни.

И затова най-представителни за него от периода на сбирката „Пролетен вятър" са „Конници", „Пролетен вятър", „Любов", „Дъжд" и „Сватба". С тях Фурнаджиев още през първата половина на 20-те години се противопостави творчески на символизма, както направиха това, в различни посоки, Смирненски преди него, Багряна, Далчев, социалистически реалисти като Радевски, Вапцаров и редица други поети след него. Срещу символизма с неговия песимизъм, краен субективизъм, отчужденост от народа и социалните борби той издигна нова ярка поезия на земното и конкретното, на оптимизма и социалните чувства, на дейния хуманизъм, на вярата в народа и в светлото начало на живота.

Затова „Конници", „Пролетен вятър", „Любов", „Дъжд" и „Сватба" при появяването си направиха изключително впечатление и показаха, че нашата литература е станала по-богата с един самобитен талант, с един изцяло нов поет с рязко очертан свой образ. За тия стихотворения се водеха оживени разговори в литературните среди, от тях се учеха по-младите поети, дори връстниците на автора. Прогресивните любители на поезията ги повтаряха наизуст, композитори им пишеха музика.

След атентата в църквата „Св. Неделя“ в 1925 г. Фурнаджиев бива арестуван в Чирпан, доведен под стража в София и затворен в Дирекцията на полицията. Благодарение на застъпничеството на Димитър Нейков, социалдемократ, приятел на баща му, той бива пуснат на свобода под наблюдение на полицията („под надзор“). През втората половина на 1925 г. той печата в различни списания, но най-много в „Златорог“, на който става редовен сътрудник.

Поезията на Фурнаджиев след отиването му в сп. „Златорог“ през 1925 г. е изпълнена, особено през втората половина на 20-те години, с мъчителни противоречия, със зигзаги на мисълта и чувствата, с драматичен спор в душата на поета между противоположни тенденции, с подеми и падения на самочувството. Целият комплекс от тия противоположни изживявания, резултат на откъсването му от народа — неговия основен герой — и от комунистическото движение — неговото вдъхновение, — и сътрудничеството му в едно списание, чиято буржоазна идейно-естетическа линия му беше чужда, — ето големия камък, сложен пред неговото развитие. Авторът трябваше да преодолява много душевни терзания, които го слитаха в тоя „тежък път през гори и блата“, за да запази своя образ на прогресивен поет. Това придава на поезията му трагичен характер, но не променя прогресивната ѝ същност. Драматичните състояния го обземат едно след друго, ала те са краткотрайни: вътрешната борба завършва винаги с отваряне на широкия прозорец на душата, през който поетът вижда родните полета, Балкана и народа. Вярата в бъдещето възкръсва, самочувството му се повишава. Макар и с мъчителни вътрешни зигзаги, общата линия на неговото развитие до 9.IX.1944 г. е по пътя на социалната и антифашистката поезия.

Откъснат от комунистическото движение, разделен от народа, той още в първия момент се усеща като в пустиня, в мрак, като потънал в „рудник без звезди“. Чувството, че е сам, е първото и най-силно чувство, което го завладява. Достатъчно е да се сравни настроението в „Сватба“, публикувана през декември 1924 г., с емоционалното съдържание на стихотворението „Родина“, печатано само 6—7 месеца по-късно, през юни 1925 г., за да се види огромната разлика в самочувството на поета. В „Сватба“ лиричният герой — самият поет — е сред големия черен народ, слял е и сърце, и душа, и живот с него в името на един общ идеал. Участвува в неговата борба и радостта, от която вика народът, е и негова радост. В „Родина“ той е далеч от народа, но го измъчва мисъл за родината, чието тъмно лице гори като рана, тежи и гнети неговата съвест. Срещу повишеното възторжено самочувство в „Сватба“, бликащо от бодрия тон на поемата, тук авторът изповядва — в провлечен тежък анапест — своята мрачна мъка на самотник:

Аз съм сам, аз вървя, тъна тъмен и сляп в пропастта,
дето мътни води на вълни мойте рани заливат.

За бремето, което му тежи, за кръвта, горяща в раните, се говори и в „Завръщане“. Но ето стихотворението „Сред вихрите“, печатано заедно с „Родина“ и „Завръщане“, показва пред нас другото преображение на поета: преодолял мъката, той изразява бурно с присъщия си възторжен ритъм своята вяра, своята бодрост, своето високо самочувство, своята воля за живот. Но нека вникнем по-дълбоко в стихотворението. Няма никакво съмнение, че тоя „волен дъб“, който расте „бодър“, шибан от тъмни вихри, във върховете на който „горят слънца и капят кърви“, е олицетворение, символ на бъл-

гарския народ, калён в бурни събития в миналото, преживял сега едно кърваво въстание, но останал непобеден, с воля за живот и борба. Край него „вият“ селата и пустините в ропот, вятърът го бие „с гневен възторг“ — той слуша и бди. Поетът припомня зловещата картина след поражението, когато небесните сводове са гледали жестоко и над долините е светил месецът „като око на вълк“ — символ на терора, на гибелта. И веднага отблъсква всякакво отчаяние:

Това е смърт, това е гибел, но раснат мойте силни клонове,
със върховете им се бият безумни облаци подгонени;
аз пея: — вей, о ветре волен — аз вярвам
в тебе, слушам вихрите!
Шумете дни, години черни — над мен летете и не стихвайте.

Какво по-убедително доказателство, че мъката е продоляна от народа, че бунтовните сили възкръсват у него, че той се чувствува отново силен, здраво вкоренен в земята и гледа бодро, с твърда вяра в бъдещето:

. . . Да вей, да стене лудо вятъра!
Ръцете ми са пак корави, а корените ми — в земята!

Но кой не би почувствувал подтекста на тая съвременна дитирамбична песен — песен на победилата социална вяра, на тържествуващата жизнерадост, на мъжествения оптимизъм? Та всичко това се отнася и до самия поет: бодрият волен дъб е символ и на неговия бодър дух, надмогнал всяка мъка. Той е, който пее: „вей, о ветре волен — аз вярвам в тебе“. Още едно вплъщение на единството между поет и народ. Така в самочувството на поета, в неговия светоглед, както и в представата и в чувството му за народа откриваме черти, които някога Пенчо Славейков смяташе за „кардинални черти“ на нашия национален характер: „оная жизнерадост, оная жилава, упорита вяра в себе си“. Стихотворението „Сред вихрите“ притежава мощния ритъм, мъжествения тон, силните внушителни образи, дълбокото чувство на бодрост, изблика на възторжена радост от живота, присъщи и на другите представителни произведения на автора — „Пролетен вятър“, „Конници“, „Дъжд“, „Сватба“. То е тъй характерно за него, както са и те. И в „Сред вихрите“ срещаме образа на вятъра, който в сбирката „Пролетен вятър“ играе такава важна роля като символ на пролет в буквалния и преносния смисъл на думата, символ на устрем към ново в природата и обществото, на бунт и революция. Очевидно той не е празна музикална украса и в сбирката „Дъга“, както и в някои от по-сетнешните стихотворения на Фурнаджиев. Мощното дихание на вятъра във всичките му гами във всички тия произведения е поетичното име на бодрост на духа, на социални копнежи, на бунтовни настроения — въпреки трагизма и моментната мъка. Вятърът в тая лирика не е тема, нито само образ — той заема мястото на основен идейно-емоционален мотив в нейната вътрешна структура.

Резултат на бодрото настроение са редица творения, които възпяват красотата и плодната сила на българската земя („Тракия“, „Орач“). В други стихотворения продължава мъчителният диалог на поета към себе си, спорът между вяра и безверие в душата — за да се утвърди в края пак светлата радост от битието („Вяра“). Дълбоко в природата на поета лежи изворът на витални сили, които избликват винаги срещу всички мъчителни мисли и скрьбни настроения, надигат се срещу всяка резигнация и пасивност. Тоя виталистичен

патос на неговата поезия, който определя нейния тон и вътрешен ритъм, се долавя особено ясно, ако я сравним с поезията на Асен Разцветников. Разцветников преживя също така откъсването си от комунистическото движение като тежка, мъчителна драма (поемата „Двойник", цикъла „Блуден син" и други стихотворения). Но при тая драма в душата му не се пробудиха никакви съпротивителни сили. Всички сили на неговото нравствено същество вървяха не по пътя на борба и настъпление срещу душевната депресия, както е у Фурнаджиев, а отстъпваха панически пред нея, докато авторът на „Двойник" (1927) и „Планински вечери" (1934) потъна в преспите на отчаянието и мрака на песимизма. Драмата на двамата приятели новопътници получи различно разрешение: у Фурнаджиев победи жизненото, социалното и бунтовното начало, у Разцветников — песимизмът, който опустоши душата му от всякакви идеали и социална вяра. (Разбира се, Разцветниковата поезия после се опита да намери други опори, но това тук не ни интересува.)

След нощта на драматични вълнения и тежки настроения у Фурнаджиев настъпва винаги светло утро. В душата му напират потиснати борчески настроения. В своята поезия той ни е дал сам своята психография на роден бунтовник. Основното в неговата активна природа е непокорството. Ограниченията го измъчват, пасивността го гнети. По различни начини и през 20-те, и през 30-те години изповядва той тая своя същина. И една от най-съкровените му изповеди е „Тишина" (1928), дето говори за ония „червени непокорни" светлини, които проблясвали в очите на майка му, преди той да дойде на света — и продължава:

В кръвта ѝ викат побеснели птици,
в утробата ѝ пее весел глас —
от дъното на майка си към дните
зова със тъмно непокорство аз.

Така дойдох на тоя свят, немирен,
във нощ и с тъмна жажда във кръвта.
Светът пред мене грей — и без да спирам,
към него с крачки весели вървя.

Творческата природа на автора е много по-сложна, отколкото си представят някои. Тя обхваща и непримиримите на пръв поглед противоположности. Трагизмът в съдбата на поета, изживян дълбоко и силно, не е несъвместим с тия „весели крачки", с жизнерадостния бодър тон на много от произведенията му. Защото е свързан с величието на един идеал и с твърдостта на един дух, устремен да превъзмогне всяка мъка. Трагизмът и оптимизмът са двете струи на неговата поезия, от срещата на които изхвръкват искрите на живота и на делото. Роден „с тъмно непокорство" в кръвта, с тревожна жажда в сърцето, той копнее да чувствува повишена жизненост навсякъде, така както самата негова природа е кондензатор на жизнена енергия. И когато липсва творчески случай в живота, той е готов да изхарчи силите си във „весели безумици", да гърми от болка в нощта, да замеря луната с камъни. . . (Този есенинovски образ е израснал тук направо от душата на поета и е послужил за израз на едно дълбоко лично настроение.) За него е твърде характерна изповедта:

Главата ми от вино натежава,
но в моя поглед мъжка сила свети.

Това е самочувство на натура, която живее в постоянно напрежение и която усеща в себе си богат запас от жизнени сили. Самочувство на поет, чиято душа е завладяна от дълбоки вътрешни смущения, но и от копнежа по идеал. Измъчва го не само една обективна тежка действителност, но и едно субективно недоволство от себе си. Тая лична негова психологическа дисхармония му пречи понякога да изрази истинската си същност като поет и гражданин. Това мотивира и трагичния тон на някои стихотворения от периода 1925—1928 г., в които ни облъхва задушната атмосфера на „тъмните ханища". Потиснат от чувството, че е „самин, бездомен", понесъл бремето на „тежка скръб", измъчван от вида на „мъже жестоки и покрусени", лирическият герой намира печално убежище в кръчмите, дето е готов „до късна нощ" да пие („Завръщане", „Нокти"). Но — трябва да се подчертае — тук се търси във виното не изкуственото опиянение, не вдъхновението на декадентите, а притъпяване на болка, на мъка, потискане на борческо настроение, временно отбиване в друга посока на един творчески импулс. Да си спомним Ботевото „Тежко, тежко! Вино дайте!" и „ръка мъжка да омекне!"

При подобно виталистично самочувство скръбта не може да бъде трайно настроение. У Фурнаджиев тя е преходно чувство и е примесена с горчивина — и винаги с едно напрегнато усилие на волята може да бъде преодоляна:

Не съм дошъл на тоя свят да спя,
аз своя кървав спомен ще надвия.

(„Дъга")

Тоя вик на волята, това сепване на съвестта означава победа на бодрия дух, възкръсване на светлите надежди и на вярата в идеалите, тържество на връзката със земята — основни моменти в поемите „Дъга", „Дете" и „Земя", писани през втората половина на 20-те години (стихосбирка „Дъга"). Ако „Сватба" е революционен хаос, развързване на първични стихии, които разрушават старото, за да се създаде един нов свят, „Дъга" е прояснение, надмогване на кървавия спомен от поражението на Септемврийското въстание, а „Дете" — това е надеждата в бъдещето. Ако в „Сватба" революцията е представена в примитивна обстановка, с похвати романтични и със средства, близки до експресионизма, като бунт, в който участвуват и космични стихии, в „Дъга" споменът за нея ни поднася една напълно реалистична картина в условията на модерния град:

Аз излязох сред тесен и мрачен площад,
аз поднасях тук своя живот.
Разлюлян беше душния каменен град
от настръхнал и черен народ.

Над главата си чух знамена да плющят,
всеки взор беше мрачен и строг.

Тук трябва да отбележим, че и след сбирката „Пролетен вятър" — дори след сбирката „Дъга" — с реалистичното изображение в поезията на Фурнаджиев съжителствуват романтични похвати, но ясно е, че поетът въпреки идейно-нравствените терзания върви към художествено избистряне в творческия си метод по пътя на реализма. И още едно нещо: картината на въстанието в „Дъга", както и редица елементи в много други стихотворения показват, че

понятието народ у поета се разширява, като обхваща всички трудови среди. Но трябва да подчертаем, че и когато говори за селската маса, което е най-често, в нейните преживявания и копнежи той вижда преживяванията и копнежите на целия трудов народ изобщо.

Ако „Сватба" е мечта за революция, „Дете" е израз на копнеж, на мечта за едно бъдеще на свободен и радостен труд. На черните нощи на фашисткото настояще авторът противопоставя в своята романтична поема „Дете" картината на утрешния ден, настъпването на който рисува с грандиозни есхиловски образи:

Светкавица и гръм ще раздере
утробата огромна на небето: —
ще се роди в света едно дете
и то ще тръгне босо из полето.

Детето — образът на новото — е въплъщение и на съдбата на народа, който има сили да преодолее връхлетялото го зло. И поетът, надвил своя „кървав спомен", вдъхновен от своята мечта и възторга на цялата земя, с лирически полет прогласява своята увереност:

Изгряват дни огромни, нови,
догарят вече тъмните звезди.

„Дете" — произведение с ярък национален колорит на образите — е най-силният израз на бодрото настроение и социалната вяра в поезията на Фурнаджиев, а поемата „Земя" — поетичен документ за дълбоката връзка между него и земята.

Така че въпреки моментите на трагизъм общият тон на неговата поезия си остава жизнерадостен, основното настроение — светло, погледът на автора — ведър, оптимистичен:

О, аз вярвам в света, вярвам в светлата мъка на ударите,
вярвам в тебе, любов, вярвам в чистия утринен час!

(„*Утро*")

Радост от живота, от целокупния живот, възторг от света като цяло — ето оная бистра струя, която очиства „мътните води" на болката у Фурнаджиев. В повечето негови стихотворения се разлива струята на ликуваща радост. У него са весели толкова много неща: камъните, вятърът, песента на дъжда, момичето, пролетта и т.н., дори и смъртта е весела и пее, защото и тя, както се каза вече, у Фурнаджиев е служителка на живота. А още повече неща пеят: дъбравите, равнината, нивата, вятърът, светът, синчецът, възторгът и пр. Всичко пее. Сякаш във всички прояви — в живота и в смъртта — поетът долавя многозвучната песен на битието. Светът е велико единство. Земята, небето, вятърът, човекът се сливат в едно общо движение, в което и песента на смъртта е песен за живот.

Като особено единство са почувствувани у Фурнаджиев жената и земята. Не само в „Дъжд", но и на много други места, дето се явява образът на жена, тя е поетически свързана с природата, със земята. Те се сливат в един образ, в една сила („Миг"). Затова и любовта тук придобива особен характер. Няма еротика и макар да е почувствувана „младата и бодра плът", нейната песен е чиста и свежа. Представата за жената е светла и девствена. Любовта към нея е любов и към природата, към земята („Миг"). Любовта е възро-

дителна, творческа сила („Дъга“). Макар и не трайна опора, макар и да отстъпва после пред гласа на обществените задължения („Оттатък“).

Най-силно чувство у Фурнаджиев е чувството към земята — образ, който изпълва цялата му поезия. За него тя е и родната земя, в която му „са мили даже петата“, и корава пръст, в която впива жадни устни, и земя родилка, която дава плод на хората, и космична сила. Поет на земята, той чувствува дълбоко нейната красота и вечност. Тя го държи в своята власт, привлича го, зове го. Както за митическия Антей, и за него допирът до нея възвръща силите му, нейният дъх го ободрява. Земята, народът, епохата — това са три основни сили, с които е свързана съдбата на поета. Връзката с тях определя емоционалния строй на неговата природа, живеца на неговата поезия. Затова и скръбта у него е мотивирана от пречките, които смущават преди всичко неговото народностно и социално чувство. Тя дори не е толкова скръб, колкото страшна мъка, която — както и у Ботев — може лесно да премине в гняв, в ирония, в сарказъм.

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

иронизира жестоко той писателите, лишени от обществени идеали, от социално чувство в задушната атмосфера на фашизма. И дава най синтетичната, най-кратката, но най-изобличителна характеристика на тая атмосфера с един стих: „вървят в мъглата хора и стражари“ („Черни дни“).

Неспокоен темперамент, вслушан в тревожния шум на действителността, той цени непосредното бурно преживяване, парливото чувство, богатия, пълен и разнообразен живот много повече от красивия израз, от изкуството, ако то е откъснато от живота, ако се окаже излишно по своята изящна безсъдържателност. Ужасява го съдбата на прославения, „но лишен поет“, заобиколен от благопристойните и „мъдри“ еснафи. Почувствувал творческото начало в света, той предпочита в черните години на фашизма да работи „тежко и тъпо за черния хляб“, отколкото да оглушее за многозвучието на живота, за борбата в обществото и да пише безстрастни книги, чужди на светлото и прогресивното. Всичко това е израз на една от най-съществените страни на неговата творческа личност — връзката му с епохата, в която живее, и с народа.

Но във всичко това лежи изворът и на оня трагизъм, който разтърсва понякога твърде силно социалното и нравственото съзнание на поета. Отличителна черта на Фурнаджиев е неговото чувство за съвременност, за духа на епохата, за кардиналните въпроси на времето. Тия въпроси той никога не формулира като лозунги — на това е чужда неговата поезия. Но в нейните тенденции, в нейните образи и стилни средства, в нейните естетически основи изобщо се долавя винаги патосът на епохата. Още в началото на своята литературна дейност той един от първите, ако не пръв заговори за грандиозния ритъм на нашето време, който трябва да пулсира в стиховете на поетите. Неговото признание в „Дъга“

пред глухото земно затишие
слушах времето в мен да звучи

се отнася до цялото му творчество, проникнато от духа на съвременността.

Съвременен — за него значи интимна връзка с народа и неговите социални въжделения, дълбоко проникване в същността на историческите и обществените явления, съединено с изключително умение да обобщи отношението си към тях в богати по идейно-емоционално съдържание образи и поетични формулировки. Неговият лирически сеизмограф долавя всички трусове в обществения живот. Поетът слуша „как от мрачното поле пристъпя буря черна и могъща“ и чувствува, че небето ще свали „тук своя черен и бунтовен огън“ („Нощем“). Но привикнал към постоянен себеанализ, той се вглежда в състоянието на своя дух, претегля своите сили. Едно строго съзнание му напомня, че някогашният „весел устрем днес го няма“, че от предишния пламък е останал само димът“ („Писмо“). Усеща, че сърцето му линее. И ето го извора на трагизма —личния трагизъм. Защото в сбирката „Пролетен вятър“ и в някои стихотворения на „Дъга“ трагизмът е в съдбата и на народа, и на поета — общ. Откъснатостта от народа ражда друг трагизъм — личен, присъщ само на поета. Нека припомним, че в „Дъга“ авторът описва непоносимата духовна атмосфера, в която е потънал. От нея го спасява любовта. Но не завинаги. После идва нова депресия — много по-силна, — изразена в „Поет“. Попаднал в среда, която го отблъсква със своя нисък морал и социално поведение — средата на буржоазната интелигенция и цялото нейно общество, — той я изобразява с най-язвителна ирония и унищожителен сарказъм. Поетът се чувствува „стар“, „сляп“, „вцепенен“, неговият глас му се струва „ненужен и слаб“. Очевидно недоволството му от себе си е стигнало до връх, от който не се виждат никакви хоризонти и пътища. В стихотворението „Нощем“ той се пита: „Къде да спра? Аз нямам път и къща.“ И като вземем пред вид признанието му в „Писмо“, че в душата му е догорял предишният пламък, ние ще разберем защо той решава да изпълни заканата си в „Поет“: да убие своя глас, т.е. да престане да пише поезия. И тъкмо защото в тоя най-силен момент на депресия той чувствува, че — поради вътрешни, субективни смущения — няма сили да твори вече поезия, каквато е нужна, т.е. жизнерадостна и бодра, че гласът на времето не може да стане глас на неговата лирика, той предпочита да замълчи. „Нощем“ и „Писмо“ са едни от последните стихотворения през 1928 г. (след тях излизат още две — в началото на 1929 г.). И повече от осем години (1929—1937) Фурнаджиев не пише поезия, т.е. не създава лирически произведения, които биха представяли изповед на тревожната му и бунтуваща се душа. Писателската си репутация през тоя период той поддържа със стихотворения за деца и юноши на трудови или природни мотиви в кооперативните и детските издания. Своето отношение към литературата и към обществения живот изразява в статии — отношение критично и в двете посоки.

Изоставил след двегодишно следване Медицинския факултет, той се прехвърля в Историко-филологическия, дето изучава педагогия и философия, и завършва висшето се образование през 1930 г. До 1933 г. работи в Министерството на народната просвета. През 1931г. е член на редакцията на литературния вестник „Съвременник“ (г. I, бр. 14, 1930 — бр. 40, 1931). В 1933 г. отива заедно със семейството си в Цариград, дето прекарва близо четири години като учител в българското училище. Там, особено последните години, той се чувствува угнетен. Вълнува се от политическите събития в света, следи живота в Съветския съюз, чете редовно „Правда“ и „Известия“. Отдалечен от родината, той не знаеше какво става в литературния живот у нас и молеше в

писмата си да му се съобщава за всичко по-важно в литературата. Получавал сп. „Красная новь“, но съветски книги не можел да си купи.[1] Един негов приятел избираше такива книги от съветската книжарница в София, предаваше ги на баща му и той му ги изпращаше. „А какво правиш ти? Какво ново има в София? Какви новини от литературния ни живот? Нищо не зная.“[2] Това бяха най-честите въпроси в писмата му от Цариград. Подложил беше на преоценка литературния живот у нас. „Чета „Златорог“, „Литературен глас“ и др. — пишеше през 1934 г. той — и оттук те изглеждат, с малка разлика, еднакво пусти. Защо ми е тая „литературна съвест“, когато е стерилна. От Белград получих „Данас“. Ето едно списание, което ми допадна.“[3] „Данас“ беше списание комунистическо, редактирано от Милан Богданович и Мирослав Кърлежа.

От Цариград се оплакваше, че не може да пише така, както чувствува и мисли. За състоянието му там е характерно едно негово писмо от 30 октомври 1936 г. „Какво да ти пиша за себе си? — се пита той между другото и продължава: — Едва ли може да си представи човек по-еднообразно, безцветно съществуване от моето. . . Най-тежкото е обаче, че пропастта между това, което мисля, което желая, с което живея, и онова, което върша, което съм принуден да върша, за да мога да живея, става по-голяма. Това е по-страшно от затвор. Едва ли е имало по-тежки времена от днешните за ония, които виждат по-далече от носа си и чиято съвест е будна пред нечувано мрачните събития, които стават сега. Няма вече място за илюзии, за самоизмама, няма много пътища, няма и леки пътища. За себе си не бих могъл да кажа, че не съм се изяснил: зная, че за да бъда верен на себе си, за мене има само един път.“[4] А тоя единствен път, по който можеше да върви, за да остане верен на себе си, беше пътят, по който ще служи на народа, пътят на поета-антифашист.

През тия години в света се бяха разразили събития, пред които поет с чувствителна гражданска съвест, какъвто бе Фурнаджиев, не можеше да остане спокоен и безразличен: завземане властта от хитлеристите в Германия, Гражданската война в Испания, подготовката на война срещу Съветския съюз. Наставаше време, когато гражданската мисия на поезията трябваше да се прояви в пълната си сила. Фурнаджиев, който по-рано бе заявил, че слуша да звучи времето в него — и сега чува неговия глас. В една своя статия той беше вече изразил своето рязко отрицателно отношение към хитлеризма. В 1937 г. той започва отново да печата лирична поезия. В едно от новите си стихотворения, озаглавено „Поезия“ (Изкуство и критика, 1938), той подчертава своите разбирания за изкуството, за мисията на поезията. Той определя основното положение на своята естетика, което винаги го е ръководило, така-

Поезия! — от всяка твоя строфа
днес нека като слънце да блести
и озарява глухите ми дни
светкавица от нашата епоха!

Още в първите му тогавашни стихотворения се усеща горещият лъх на една дълбоко неспокойна съвременност. Той подхваща основната тема на оня исторически момент — борбата против войната:

[1] Из писмо до Георги Цанев.
[2] Пак там.
[3] Пак там.
[4] Пак там.

Светът сега живей като осъден,
над него свода черни сенки стели,
и дигат пак хоботи зли оръдия
над равнини внезапно потъмнели.
Пак населяват нашата епоха
видения на кръв и дни стоманени.

(*„Днес“*)

И с това поезията на Фурнаджиев се влива плътно в общото течение на антифашистката поезия, чиято първа задача беше да се бори против войната. Собствено тая задача беше една от основните задачи на антифашистката борба, поставени от Българската комунистическа партия пред работническата класа, пред целия народ и пред литературата. В стиховете на поета отново се срещаме с мислите за тежката съдба на народа, в която той вижда и светлия лъч на надеждата, и движението напред.

В неговата поезия през втората половина на 30-те и първата половина на 40-те години звучат най-силно два мотива: изобличителен, който разкрива задушния обществен и главно морален въздух на фашизма, и оптимистичен, който утвърждава вярата в идването на един нов свят. Тия мотиви се развиват в сложна мисловна и емоционална поетична атмосфера. Поезията на Фурнаджиев не познава спокойствието на обективния рисунък. Навсякъде в рисуваните картини присъствува поетът със своето отношение, със своите лични вълнения, а някъде неговото присъствие означава в същност присъствие на съвременния прогресивен човек, на антифашиста, чийто духовен свят се изобразява. В стиховете му се подновява мотивът от „Черни дни“ — за страшната пустота под небесата на фашизма, в която „като гръм кънти отмереният ход на патраулите“ („Нощ“). Едно от характерните за онова време стихотворения е „Дни“ — израз на етичните чувства, на моралната горчивина, засилена от вътрешно терзание, не само на поета, но и на един огромен слой от прогресивни интелигенти — писатели, учители, чиновници, — които не участвуваха пряко в антифашистката борба, но които бяха против фашизма. От името на всички тия мълчаливи противници на фашизма се казани стиховете:

Вехтеем. Вяхнат тия небеса,
под чийто свод сега мълчим и служим.

Съвършено ясно е, че формулата „мълчим и служим“ е израз на дълбоко несъгласие, на недоволство, на идейно непокорство. По-високата степен на това мълчаливо недоволство, на тая пасивна съпротива против омразния режим е намерила най-ясно отражение в стихотворението „Пред неизвестността“, печатано в най-тежките години на фашизма, през войната, в края на 1941 г.:

Мени се всичко — истини, надежди.
Меним се неусетно с тях и ний.
Виж погледите — що сега се свеждат —
лъча от твърда вяра в тях се крий.

И дава решителната оптимистична прогноза:

Светът отдавна в черни бездни слиза,
за да излезе нов и възроден

И с това е казано най-силното, най-определеното поетично слово на социалната вяра, с която живееха всички прогресивни хора през време на войната.

В нашата поезия — у едни от най-добрите й представители, като Вазов, Яворов, Дебелянов — ще срещнем моменти на критичен самоанализ, когато авторът се изправя пред своята съвест, която иска отговор за сторено и несторено. . . В творчеството на Фурнаджиев тоя критичен самоанализ заема значително място. Постоянно вглъбен в себе си, той проверява всяка своя стъпка като човек и художник. Или по-точно: художникът проверява стъпките и на човека. Анализирайки своите творчески деяния, той търси тяхната цена за народа, за големите задачи на времето, за бъдещето. Стихотворения като „Нокти", „Завръщане", „Поет" от 20-те години; „Светлини", „Дни" и др. от 30-те са вълнуващи художествени документи за това. Особено характерен е самокритичният анализ на стиховете му от 30-те години. Светкавиците на новите световни събития сепват дълбоко съвестта на поета и остро му напомнят неговия дълг. Паметта му поднася спомена за миналото — и той започва да рови щателно в своя живот и да се самообвинява:

Понякога сломен от дните тежки,
като шахист след злополучен мат,
аз диря жадно свойте черни грешки
на миналото в пъстрия квадрат.

(*„Светлини"*)

Пред него се изправя като идеал човекът, който участвува непосредно в борбите на народа. Тоя нравствен максимализъм диктува и резкия самокритичен край на стихотворението „Светлини" (1938):

Защото пак е твойто място празно,
не на избраник, нито на поет,
а на човек, що с весел жест разрязва
проклетий възел и върви напред.

Но тъкмо неспокойното етично съдържание на Фурнаджиевата поезия показва, че макар и по друг начин, той служи на народа, че не е скъсал духовните си връзки с него, че една тревожна мисъл го връща непрекъснато към народната съдба.

Въпреки зигзагите и трагичните противоречия на неговата мисъл и чувство Фурнаджиев издържа антифашисткия тон на своята поезия и зае видно място в социалната и антифашистка поезия у нас между двете световни войни. По теми, по основни настроения, по отношение към събитията неговата лирика се развива по общия път на цялата наша прогресивна поезия. Не само през 20-те, но и през 30-те и 40-те години той се прояви като ярък антифашистки и дълбоко социален поет.

През 1938 г. Фурнаджиев се завръща от Цариград, учителствува една година в гимназията в Пазарджик, след което се прибира в София, дето е назначен служител в отделението за основно образование при Министерството на народната просвета. Социалистическата революция го заварва учител по философия във Втора софийска девическа гимназия. „9 септември 1944 г. — пише той — посрещнах като дългоочакван ден." В деня на победата той е бил в с. Койнаре, Белослатинско, дето е било евакуирано цялото му семейство. На селския площад сред ораторите партизани, ликуващ и опиянен от настъпилата свобода, говори пред народа и Фурнаджиев. Върнал се в София,

той започва активно да сътрудничи в отечественофронтовския и комунистически печат. Работи в Министерството на пропагандата една година. От 1945 до 1949 г. е главен редактор на в. „Литературен фронт". След това е на два пъти член на Секретариата на Съюза на българските писатели — общо четири години, главен редактор и после завеждащ отдел „поезия" в издателство „Български писател". От 1961 г. е редактор в сп. „Септември" — до 1963, когато се пенсионира. Като редактор в издателството и в списанието той е оставил най-хубави впечатления у младите поети, с които е работил. Той изобщо обичаше да се среща и да беседва с младите. Бележките му бяха винаги конкретни, съветваше, напътствуваше. „Като редактор Фурнаджиев никога не упражняваше насилствена интервенция — разказва Дамян Дамянов, — не поправяше сам, а насочваше към поправката, убеждаваше, но когато трябваше, беше категоричен. Той еднакво ненавиждаше демодираната сантименталност и голата политическа декларация, преиначаването на правдата. Той не налагаше своя почерк другиму, но беше безпощаден, когато срещу себе си видеше поетичен или идеен фалшификатор."[1] Той дружеше с творческата младеж, която го обичаше и уважаваше, ходеше често на риболов, обикаляше страната и попиваше атмосферата на новия живот. Не усещаше никаква тежест на годините, не му липсваха никога поводи за вдъхновение и обекти за творчество, пишеше стихове, статии, пътеписи, превеждаше, даваше интервюта — и така участвуваше активно в литературното движение до края на живота си (26 януари 1968).

Проблемите на народа, за родината, за епохата, които стояха в центъра на неговото творческо внимание, продължиха да го интересуват и след 9.IX. 1944 г. И сега те получиха пълно разрешение. Винаги отзивчив на актюелните задачи на времето, Фурнаджиев след великата дата посвети своите първи вдъхновения на партизаните, на съветските освободители, на партията — организаторка на борбите против фашизма и ръководителка в изграждането на новия живот. След това неговата поезия обхвана социалистическото строителство и всички други явления, характерни за нашата съвременност. Първите плодове на неговата повишена творческа активност влязоха в сборника „Велики дни" (1950). За съжаление в много стихотворения от тоя сборник мъчно може да се познае, и то само тук-там, истинският глас на поета Фурнаджиев. Защото достигаше до нас през култовската атмосфера, която го заглушаваше и променяше неговия тембър. Над поета, както и над цялата наша литература тежаха догматичните ограничения на култа, готовите формулировки, установените и повтарящи се изрази в литературата. Всичко това не можеше, разбира се, да спре успешния ход на нашата литература изобщо, но все пак подсичаше полета на фантазията, ограничаваше търсенията на мисълта, затлачваше изворите на искреното и дълбоко чувство, на непосредното вдъхновение. Във „Велики дни" има и плакатност, и декларативност, и лозунги, и парадно отношение към народа — слабости, на които е безсмислено да се спираме тук. Не може обаче да не се подчертае, че не всичко в тая книга е поразено от култовските „естетически" принципи. Има стихотворения, разбира се, особено между по-първите, които са запазили своята поетична свежест, своята емоционална непосредност („Те загинаха", „Кандидат", „Зелени знамена" и др.). Наистина в тях не се поставят сериозни проблеми, които да засягат дълбоко самия автор, но те изразяват чувства и настроения на

[1] Литературен фронт, XXIV, бр. 6, 1968.

днешния човек и на поета, свързани с изграждането на новия социалистически живот у нас.

Важни проблеми на нашия живот — важни и в собственото развитие на автора — се решават в останалите три стихосбирки „По пътищата ти вървях“ (1958), „Слънце над планините“ (1961) и „Най-трудното“ (1964). И преди всичко основната проблема на цялото му творчество — за народа и отношението към него. Тя го е вълнувала всякога — вълнува го и до края на живота му. И когато той назовава своята втора стихосбирка след Девети септември „По пътищата ти вървях“ — в това конкретно заглавие ние трябва да виждаме по-дълбок смисъл. То означава, че цялата творческа съдба на поета, от началото на литературната му дейност до тая книга (а сетне и до другите), е била да следва в лирични видения и изображения стръмния път на своята родина. В своите главни моменти — най-силните по драматизъм и образни обобщения — неговата поезия представя мощен лиричен славослов за пътя на народа. Тоя път сега води към социализма и комунизма. Слял изцяло своята съдба със съдбата на народа, поетът чувствува това пълно единство като особена мо́рална сила. Но то му налага задължението да проникне по-дълбоко в мислите и настроенията на тия, които строят социализма, и да изрази свободно своите най-съкровени вълнения.

Възможност за подобен анализ и искрена изповед му дава атмосферата след Априлския пленум, т. е. след премахването ограниченията на култа. Вдъхновен от великия идеал на народа, поетът не се задоволява с постигнатото и подлага на нова проверка делото на всички и преди всичко своето собствено дело като художник на словото. В различни варианти в стихотворенията му от трите последни сбирки, в текста и подтекста (а те са твърде богати с подтекст), можем да намерим това, което е така ясно формулирано в стихотворението „Към родината“:

> Аз до дъно дълбах на бедите си смисъла,
> за да знам де греша, де съм искрен и прав.

Като всеки голям поет, като истински творец, искрен пред себе си и пред народа, на който служи с изкуството си, Фурнаджиев има нравствената сила да се укори от позициите на своя максимализъм, че не е тръгнал пръв между борците, и да признае:

> Но страдах, паднал сякаш в кални бездни,
> и слънцето ти чаках да възлезе. . .
>
> („*Истина*“)

Слънцето на истината, чийто ясен зов днес „на партията пак с гласа ни води/ към радост и победи, при народа“. У Фурнаджиев винаги нравственото, патриотичното и социалното са били в съзвучно единство. Поради това именно той чува как в неговата гръд бие сърцето на родината и чувствува, че неговият „дял“ е да мисли за нея. Нещо, което вече знаем и от творчеството му преди Девети септември. „Към родината“ повтаря особено отчетливо един от най-тревожните мотиви в неговата лирика — че е страшно, когато има разстояние между поета и народа. Това разстояние трябва да се намали, да се унищожи! Да се слеят поетът и народът. Изповедният характер, който има „Към родината“, е присъщ на много от стихотворенията му след „Велики дни“, както беше присъщ и на цялата му лирика преди Девети септември. Една непреодолима вътрешна необходимост го е заставяла при всички важни мо-

менти от неговия собствен живот и от живота на родината да разкрива пред нея възторг и мъка, вяра и съмнения, копнежи и депресия. И всеки път, при всяка изповед той се среща с нея „по новому". Но тук има нещо особено ново, свързано с новото време — времето, когато се строи светът на социализма. Народът сега не е само революционен фактор, който разруши стария свят. Той се превърна вече в народ строител, в множество от хора, творци на нов свят — и общият сбор на техните дела определя величието на тяхното творчество. Всеки има своя конкретна всекидневна задача, която е момент от един огромен исторически процес. И ако историческата перспектива вдъхновява, отделните моменти от тоя процес са изпълнени с трудности и съмнения.

Поетът отива при ония, които творят новия живот, за да види отблизо техния труд и мъчнотиите, които те преодоляват. Той се движи между обикновените труженици, погълнати от практическа дейност. Тая непосредна всекидневна връзка с хората става насъщна нужда за него — извор на вдъхновение и поука. И това е новото отношение, определено така ясно в стихотворението „Наздравица":

Хора, хора... С тях работих, страдах,
и греших, и се учих от тях,
с тях се връщаше моята младост,
пак разтърсва гърдите ми смях.

Авторът набляга твърде много на тая връзка. В редица стихотворения едно след друго като лайтмотив се подчертава това. Присъствието на хората, допирът до тях повишава неговата творческа мощ, засилва вярата му в бъдещето и поддържа бодростта на неговия дух, свикнал да долавя сложността на жизнените явления. В едно от стихотворенията си („След хората") поетът дори обяснява с излишни подробности — описания и примери, — че му е необходимо да се взира във всекидневието на живота, в мислите и постъпките на хората, за да се учи от тях... Той прониква в различните кътища на родината. По тоя начин неговата поезия се разнообразява тематично, обогатява се с нови образи, насища се с жизнена правда, диапазонът на мисли, чувства и настроения се разширява — до най-обикновените, на пръв поглед незначителни, но в същност важни човешки вълнения. Животът в творчеството му звучи с пълна сила, разкрива се във всички форми и линии. Фурнаджиев познава и изобразява с конкретни реалистични детайли новия човек и новата действителност, като не прикрива нищо от трудностите и пречките. В живота все още — при много светлини, които озаряват пътя напред към бъдещето — има и тъмни петна; срещу преобладаващото хубаво и добро все още виреят злото и грозното, срещу новото все още упорствуват остатъци от старото. И тъкмо защото всичко това не се прикрива, основният светъл тон и прогресивният развой на новия живот се подчертават много по-ясно, по-убедително и ободряващо. Поезията на Фурнаджиев след Девети септември е дълбоко оптимистична, но в нея няма място за показния оптимизъм, за плакатния възторг. Оптимизмът в нея добива своята искреност и сила от пълното, всестранно изобразяване на живота, чийто блестящ възход е наистина извоювана в борбата победа над старото. И затова — победа сигурна, трайна.

Като поет Фурнаджиев е бил винаги честен към живота, към себе си и към изкуството. Във всяка лирична творба е заложена неговата съвест на художник, за когото изкуството е съдба. Изкуство, на което той възлага сериозна социална мисия. Затова с рядка взискателност проверява искреността,

правдивостта и въздействието на своята поезия. Той е от ония представители на литературата, които имат особено ясно съзнание — и чувствуват това като неотменимо повеление, — че пишат за хората, че творят, за да помогнат на човека в неговия благороден стремеж да израсне духовно, да повиши най-хубавото в себе си, да опознае света и да го промени съобразно със своя идеал. В това е високият хуманистичен патос на Фурнаджиевата поезия. Когато сравнява днешния пейзаж със стария, той вижда колко е нов, колко неща са променени, колко много е създадено. Но поетът иска да знае какво е допринесъл той самият за това. Неговата чувствителна съвест на творец му поставя (за кой ли път?) строгия въпрос: какви са заслугите — негови и на „другите творци на хубави слова".

А хората орат, градят,
зарадвани, замислени.
Зад всеки зид, зад всеки рът
ни чакат скрити истини.

(„*По пътищата ти вървях*")

Ето към тия „скрити истини" е отправен изпитващият поглед на автора. Той иска да види истинските настроения на хората и да бъде техен изразител, като казва правдата и говори за тях с топла, дълбока любов и преданост. И когато пише стих след стих, него го измъчва мисълта — дали някой няма да каже, че поезията му е студена и фалшива...

Основната проблема на нашата социалистическо-реалистична литература — изображението на днешния човек — е получила в неговото творчество убедително решение. Не безстрастно описание, нито възторжено опоетизиране и гръмко възпяване, а навлизане в бита и трудовото всекидневие на народа, като се намекват само с отделни характерни белези и битът, и неговата обстановка. Прости лирични картини, непринудени срещи и разговори, в които изпъкват ту някоя нова черта на човека, ту ново явление в живота, ту творчески успех, ту трудност, която стои на нашия път. Така естествено — открил нови поетични средства в самата действителност, изградил картини в един плътен стил с багрите, звуците и линиите на обикновения живот — ни въвежда авторът в света на своята поезия.

Най-често се изобразява новият пейзаж на нашата социалистическа страна, в който се откроява променените релеф, но в който често е подчертано присъствието и на самия автор. Трябва да отбележим още, че чертите на новото не се изтъкват с натрапчива нарочност, а и те самите не крещят за себе си — те се откриват неусетно, но сигурно пред нас, за да дадат основния тон на нашия пейзаж, на нашия днешен живот. Ето стихотворението „Есен". Есента е внушена с черните птици, които грачат по сивия небосвод, ридаещите жици край шосето, самотния овчар на каменния рид, жълтите листа по канала и резедата на зимните посеви. Сякаш нищо ново — менят се сезоните, иде есента с традиционните образи и меланхолията си. Но изведнъж:

И тоя пукот глух на трактори от север
като основен тон в простора прозвучал...

Картината се променя — животът зазвучава по новому. Пукотът на трактори тук, грохотът на камиони и свирките на влакове в други стихотворения — всичко това, доловено като че ли между другото, дешифрира подтекста,

който говори за движението напред. Тоя подтекст се допълня от самия автор. Втората картина от „Есен“ — изградена от образите на облаци и вятър, смълчани стада край селска чешма, навъсен влажен ден, дъжд, който плющи по стрехите нощем, врабци по мокрите сгради сутрин, кално поле и др. — завършва с ободряващо сравнение:

И после към небе сред облачни грамади,
небе като копнеж сиящ и дълбок.

Без изрични подчертавания — само с леки поетични внушения се възбужда ново настроение, и читателят, станал съучастник в творческия процес, достига сам до изпълнения с дълбок смисъл завършек на стихотворението: в своето развитие мрачният есенен мотив се превръща в светъл копнеж. Такова майсторство да организира своите творби в здраво свързана лирична цялост със смислово богат завършек Фурнаджев показва в много случаи. Поезията му разчита за своето въздействие сама на себе си, на скритата в образите идейно-емоционална енергия, а не на откритата декларативност (която отслабва художественото внушение в някои стихотворения, като „Нашата сила“ например).

По естествения път на поетичната изобретателност, без натрапчива показност достигат чертите на новото и в „Летен ден“. Материалните белези на социалистическото строителство не са нарочен обект на поета. Той рисува пейзажа, той търси хората, с които винаги е „и трудно, и леко“ — техните мисли и чувства го интересуват. Другото е само обстановка. Хубава илюстрация на това умение, в което изкуството говори с пълен глас, чужд на всякаква дидактичност, е „Нощ в Тракия“. Топли, живи впечатления от типичните картини на Тракия — с равнината, житата, Марица, могилите и далечните силуети на планини. Сближението на човека със земята в това стихотворение има нов характер. Днес тя е просто родната земя, върху която човекът изгражда нов свят и която трупне заедно с него в труда и радостта. И още нещо: чрез това поетично одухотворяване на земята с прости, но внушителни по сила художествени средства в „Нощ в Тракия“ и другаде е изразен оптимизмът на поета и на днешния човек, радостта от живота. Впрочем поезията на Фурнаджиев е била винаги по същината си жизнеутвърждаваща, оптимистична. Но тоя оптимизъм не е плакатен, не иде теоретично втълпен от историческата перспектива. Не е свързан с прослава на велики неща. Той е плод на жизнен опит и наблюдения, той се ражда изстрадан в борбата с трудностите, неговият извор е в непрестанното, в бързото преобразяване на нашето всекидневие, картините на което поетът сравнява често с миналото или с живота в други, несоциалистически страни. И затова е тъй искрен и убедителен. Думите, с които си спомня за сиромашките дни от миналото лирическият герой, са прости, чертите и нещата от бита на бедните хора са обикновени, всекидневни — но с тях се възкресяват картини, които контрастират с днешния живот и го правят още по-радостен:

И мисля си, ах вие, днешни дни,
ах, весело звънче, тъй би ли пяло —
със жизнерадост, с толкоз чудна страст,
ако не беше някога звъняло,
ако не помнех скръбния ти глас?

(*„Звънче“*)

Една от най-характерните черти на Фурнаджиевата поезия е, че тя бяга от високопарните думи, от гръмките фрази и декламации. Тя не търси парадното и ефектното — тя навлиза изцяло в делничното и прави от него изкуство:

И денят започва бодро пак,
нека да не казваме с велики —
просто с наши работи.

Но тъкмо в това делнично поетът вижда „как младостта във всяко нещо блика“ и му дава основание да каже: „Мога да се радвам“. Неговото социалистическо съзнание му подсказва, че великата епоха се създава от хиляди и хиляди малки неща, делнични явления, обикновени дела, всекидневна борба за преодоляване на консервативното и старото, за изравняване на пътя към социализма. Свикнал да чувствува драматичното в живота, той долавя конфликтите и в новата действителност. В пролетта на родината той чува да лае грозният „пес“ — символът на реакционното минало, — но това не го тревожи — новият живот ще заглуши тоя лай:

Пролет пред очите ми цъфти.
пролетните ветрове нахлуват,
скоро няма те да отшумят,
по-далече утре ще се чуват
и навеки ще те заглушат.

(„*Пролетно утро*“)

Така че поетът вижда България не само в есенен пейзаж, а — дори покъсно — и в пейзажите на пролетта. Но и едните, и другите — той знае — са „пейзажи на нашите дни“, т. е. на социалистическите дни. И в едните, и в другите, де повече, де по-малко, но никъде преднамерено, се очертава новият облик на родината. Или поне се долавя, че говори поетът на „нашите дни“. Сезоните на времето не могат да изменят революционната същност на „живота ни едър“, не са в състояние да спрат движението напред. Такъв е оптимизмът на автора. Макар че „понякога цървулът гизне в глина“, макар често вятър насреща да „хлести“, поезията на Фурнаджиев утвърждава в нас не само вярата, но и убеждението в сигурния възход на нашата социалистическа родина. Социалистическият патриотизъм тук избликва непосредно от сблъскването на човешките усилия с най-различни мъчнотии — материални и психологически. Много от стихотворенията в сбирките „По пътищата ти вървях“, „Слънце над планините“ и „Най-трудното“ говорят за това сблъскване, за конфликтно развитие на живота, за трудната диалектика, от която израства неотменно новият свят на социализма. И говорят с езика на човека, за когото изграждането на тоя свят е съдба, смисъл на живота му, идеал. Без реторични жестове, без словесни пози — както говори деловият човек. . .

На днешния поет — както и на Иван Вазов, както и на Кирил Христов и други поети от миналото — е познато чувството на възторг от природата. И той се изправя удивен пред нея, в захлас от красотите ѝ. Фурнаджиев продължава една традиция в българската литература, като я изпълва с ново, социалистическо съдържание. По своя строеж и съдържание много от стихотворенията в „По пътищата ти вървях“ и някои от другите две сбирки представят своеобразен лиричен пътепис. Пътепис в най-хубавия смисъл на думата,

който не само рисува картини от природата и от нашия нов живот, но разкрива и моменти, и черти от душевността на днешния човек. И когато говори за хората, в много случаи — и най-вече в сбирката „Най-трудното“ — на преден план изпъкват проблемите за новия морал, за комунистическата етика. Той се замисля често над отношенията между хората, като ги мери „на Ленин с идеите“. Сърцето му е отворено за всеки успех и се свива при всяка беда. Но в душата му се надига гняв, избликват ноти на сарказъм против онія, които треперят „от завист и безсилие пред новото“, против егоистите, фарисеите и глупостта.

Патосът на новата етичност засяга и решаваната от векове „нерешена проблема“ за жената, т. е. за отношението между мъжа и жената, любима и другарка в живота. Колко човешки са всички тия тревоги, съмнения, болки и противоречия, които съпътстват щастието на любовта, за да я утвърдят и прославят все пак! При разработката на тия интимни мотиви (в цикъла „На тебе само“) мъчителните противоположни трепети на сърцето са осветлени и осветени от мъдростта на годините. . . .

Мъчно е тук да се изчерпи цялото богатство на идейно-емоционалното и образно съдържание в лириката на Фурнаджиев и всички особености на неговата строго индивидуална поетика. Ще посочим само още една характерност: подчертаното присъствие на автора в неговите стихове. Не се касае само за онова присъствие на поета със своя поглед за света и хората, което е в основата на всяко творчество. Касае се за външна конкретна, така да се каже, сюжетна форма на авторовото присъствие, за художествено-действения израз на неговото участие — със своята мисъл и чувство, със своето открито изявено отношение към изобразяваната действителност.Основният творчески принцип на Фурнаджиев е пресъздаване на външната действителност не само както я вижда, чува, осезава, но и главно, както я преживява. Външните факти и явления са промислени и прочувствувани, станали са негово вътрешно битие, негов духовен свят.

В работите си след Девети септември Фурнаджиев се явява в нов поетичен профил, близък до стила на стихотворенията от 30-те години, но различен от стила му в „Пролетен вятър“. Но това са два профила на една и съща творческа личност. Стилът на автора в последните му три сбирки — това е стил на спокойната простота, на мъдрите лирични размисли и задушевната поезия. Тоя творчески профил обаче не отрича профила на „Пролетен вятър“ с лудуването и буйната тревога — той допълня само богатия творчески образ на поета. Нещо, което говори за различните възможности на неговата творческа личност.

Сам авторът в стихотворението „Поток“ е характеризирал — и в известен смисъл обяснил — двата профила на своя образ. Прекрасен е потокът в своето буйно начало в планината, но не по-малко е прекрасен той — макар това да е по-друга красота — и в своята спокойна дълбочина, когато тече в равнината. Това е богатството на действителността и поезията. Това е многообразието на живота и изкуството. Ние приемаме поета и в двата му профила — и в двата той е по същество такъв, какъвто се определи още в 1928 г. в стихотворението (не случайно наречено) „Вяра“:

> че аз бях пламък от лазурите
> и пръст от родното поле.

В своя творчески път от „Пролетен вятър“ до „Най-трудното“ Фурнаджиев принадлежеше на българската земя и на българския народ, с който заедно мечтаеше за общочовешко щастие. В неспокойните си търсения той създаде поезия, която със своята оригиналност и художествена сила заема едно от най-значителните места в историята на българската лирика. Чрез тая — толкова индивидуална, неповторима по образност, поетика и емоционално внушение — поезия той остава завинаги жив между нас. Винаги ние ще чуваме неговия ободряващ глас в стихотворението му „Наздравица“:

Аз все още съм тука. Наздраве!
Как е весело да се живей!
Мойта длан и сега е корава.
Моят плод не изсъхва, а зрей.

## АНГЕЛ КАРАЛИЙЧЕВ

Той дойде като съвсем ново явление в нашата литература. Самобитен талант, самоуверен и жизнерадостен творец, със свой поглед за действителността и с оригинални средства и похвати за нейното изображение, Ангел Каралийчев внася свежест и обнова в чувства и образи.

Неговото име е свързано с имената на Никола Фурнаджиев и Асен Разцветников. Трите заедно влязоха в историята на българската литература като първи представители на септемврийската литература. Първата антифашистка литература у нас. Тя прозвуча с чувствата на мъка и протест найнапред по страниците на сп. „Нов път", редактирано от Георги Бакалов. Още в първата книжка (1.XII.1923) са поместени 5 стихотворения от Каралийчев и по едно от Разцветников и Фурнаджиев със септемврийски мотиви. Макар да имаше специфичен характер, макар Каралийчев и Фурнаджиев да имаха всеки своя, нова поетика, а Разцветников по поетиката си (в „Жертвени клади") да беше близък на Смирненски — творчеството и на трите, заедно със забележителната поема на Гео Милев „Септември", по своята антибуржоазна насоченост представляваше, общо взето, продължение на революционната линия на Христо Смирненски.

Каралийчев е роден на 21 август 1902 г. в голямото село Стражица, Търновско. Къщата им била близо до поройна река, която — както разказва той в книгата си „Пътища далечни" (1955) — подкопавала напролет основите на неговата стаичка. Земята била оскъдна и не могла да изхрани жителите на селото. Затова мъжете ходели в Южна Русия, Румъния и Унгария да работят като градинари. „Моят баща — съобщава Каралийчев — ходеше на градина в Трансилвания. С голям копнеж ние — трима невръстни братя и една сестра — го чакахме да се върне през есента. На сърцата ни бяха оживели приказните унгарски червени ботушки, за които му поръчвахме всяка година. Баща ни се вричаше, че щом спечели много пари — ботушките са готови. Но много пари тати не можа да спечели и ботушките останаха несбъдната мечта... Зиме ние, децата, носехме нещавени свински цървулки, а пролетно време, щом закукаше кукувицата, тръгахме боси и тъй си ходехме до първите студени есенни дъждове. Петите ни корясваха като габровски гьон..."

Първоначално и прогимназиално образование получава в родното си село. Още тогава едно негово класно упражнение било четено като най-хубаво пред целия клас. Учителят по български език му дал „Андерсеновите приказки", „Бахчисарайски фонтан" и два тома стихове от Вазов — книги, които юношата прочел с голямо увлечение. „Андерсеновите приказки — при-



*Ангел Каралийчев*

знава той — завладяха малкото ми сърце завинаги.“ Още като малък той слушал много приказки, които му разказвали баба му, майка му и баща му. Майката на Каралийчев — проста селянка, къщовница — знаела много народни песни и хубаво, с чувство и дълбоко вживяване, ги пеела на децата си вечер и нощем до късно, като предяла с хурката. „Тя пееше — разказва Каралийчев — над главите ни тихо, задушевно. Вретеното ѝ бръмчи като пчела, сънливата котка мърка до печката, а навън вие зимната буря.“

У дома на Иван Каралийчев (както е името на бащата) имало една песнопойка с дървени корици, съставена от П. Р. Славейков някога, и една „Алек-

сандрия", която баща му купил от някакъв пътен книжар — тоя книжар разнасял по селата книги с една кошница. През детските си години други книги не бил разгръщал. . .

Гимназия следва в Търново. В стария престолен град той живее съвсем оскъдно. Всяка събота си отива — на 40 километра — в Стражица, за да си донесе хляб и друга храна за през седмицата. В Търново обаче той намира друга храна, духовна: чете много книги. Тогава започва и да пише. Първата си работа — стихотворението „Орел" — печата в русенското списание „Ученическа мисъл" (1919); в него публикува и „Песни" в народен стил. През 1922 г. идва в София да продължи образованието си в Университета. Записва химия. Но лекциите по тая дисциплина не го увличат — той напуска Университета и се увлича в литературата и обществените борби. По-късно се записва студент в Свободния университет и завършва дипломатическия отдел.

Влязъл в комунистическото движение още като младеж в Стражица, Ангел Каралийчев става редовен сътрудник на сп. „Червен смях" с проза и стихове, които подписва най-вече с псевдонима Множко Гладнев. През 1923 г. издава „Мауна Лоа" „революционна поема" — едно слабо, но гръмогласно съчинение във футуристичен дух, — произведение-рожба на романтичното време на неговата младост:

Велико дело ни зове.
Ние сме войници на революцията!
Ний
бележим пътища
с кръв
. . . . . .
Идете си!
Вие
ненужните,
некадърните,
алкохолиците,
развратниците,
всички! всички! всички!
на кръст!
разпънати
вий!

В края на 1923 г. започва да излиза сп. „Нов път". Още в първата книжка — както споменах — той участвува със стихотворения. В стиховете му бликаше силно чувство, носено от изобилната образност в стила на народната реч и на фолклора — образност, която го сродяваше със Сергей Есенин — като него селски син. Но на стиховете му липсваше истинският ритъм на мерената реч. Скоро обаче с псевдоним Илия Чернев се появиха в списанието прекрасните му разкази, които привлякоха веднага вниманието на читателите и на критиката. И в тоя жанр той намери истинското си призвание — призванието на поет в прозата. Такъв го приехме тогава. Такъв в най-представителните си произведения си остана той и до края на своя живот (14 дек. 1972).

Много от разказите му, наситени с лиризъм, са в същност стихотворения в проза. По лиризма и образния стил той прилича на съветския белетрист Всеволод Иванов в ранния му период — периода на сборника „Сопки": „Партизаны", „Цветные ветра" и „Бронепоезд № 14-69" (1923). Партизанските

повести на Всеволод Иванов (от групата на „Серапионовите братя") бяха едни от първите произведения на съветската проза, направили силно впечатление у нас. Каралийчев преведе откъс от „Бронепоезд № 14-69" и го напечата в „Наши дни" (1924).

Впрочем образният стил, съединен с лиризъм, беше характерен за белетристиката след Първата световна война в много страни — Съветския съюз, Чехия, Югославия. Характерен беше и у нас за прозата в ония години. Ще го видим в първите работи на Г. Караславов, Илия Волен, К. Петканов. Но у Ангел Каралийчев тоя стил се прояви най-напред и му остана завинаги присъщ — защото има своя корен в лиричната природа на автора и в неговото богато въображение.

Каралийчев създаде една нова поезия на селото, която стана поради своята вътрешна обемност израз на душевността на целия народ. Каралийчев се оформи като поет на българската земя.

Сборникът разкази „Ръж" (1924) представя в най-хубавите му черти облика на младия автор, някои от които остават трайни за неговата творческа личност изобщо. Поет, който мисли в белетристични форми, разказвач, чийто основен стимул е чувството, а главна творческа сила — едно лесно запалващо се въображение, и чиято реч е развълнувана от лиризъм, Ангел Каралийчев се изявява като рязко обособена художническа индивидуалност. Неговото поетично дело носи радостта на новооткрит свят. Свят, чийто извор лежи в реалния живот, подбудите за творчество идат от обществената действителност, но жизнените наблюдения са коренно преработени в горнилото на необузданата фантазия и така преобразени и преплетени, че придават на изображението изключителна, чисто каралийчевска красота и поетичност.

В творчеството му заговориха душевната енергия на нашия селски народ, набирана от векове, първичната сила и хубост на земята, суровият мирис на черната угар. Зазвуча в нова бодра гама поезията на селския труд:

„Натисна мъжки ралото. Земята изтърпна, закъкри, разпука се и разрони сочни едри буци. Дъх на свежа пръст облъхна, и над широката бразда запълпли бяла пара.

Илия усети как ръцете му станаха огромни и могъщи, ралото расте, браздата се изви като река. Ще обиколи на четири страни цялото поле. Ще забрезни леха, каквато досега не са виждали хората. До довечера ще я продъни" („Пролет").

Човекът има чувството, че е господар на земята. Трудът не е мъка, а творческа радост и буди любов. Чрез него човек расте и усеща сили да завладее целия свят. „Нищо не става на човека от работа." И не е случайно, а плод на дълбока интуиция, че у Каралийчев трудът и любовта вървят свързани. Свежестта, бодростта, която селската полска работа докарва, е изразена майсторски, художествено в цялостно единство с чистотата и невинността на селската любов („Гергьовски огньове"). Заякнал в работа, коравият син на полето — Калчо, „с лудата глава и с червеното елече", въодушевен от своята любов, чувствува такава сила, че ако имал коса, три деня дълга, и замахнел с нея, щял да покоси целия свят. „Видиш ли какъв съм аз" — говори неговата проста селска душа.

Нищо не може да сломи тая сила, с която природата е дарила героите на Каралийчев. Той изобщо обича силните — по мишци и дух — герои. Тия, които стоят над болките, които са надмогнали своите скърби и гледат с ясен

и ведър поглед напред: „Гледай го ти него. Нищо не му се опира. Такъв човек, дето земята пищи под краката му. Нивите знаят страха му. И хората знаят страха му, защото истината казва право в очите" („Гроба го вика").

В посвещението на своята книга „Ръж" Каралийчев се обръща към читатели:

> „На вас, мои черни братя! Искам да хвърля в душите ви едно надеждно плъмъче. Да трепне и да ви поведе като витлеемска звезда през кървавата нива на днешния ден към бъдещето на доброто и красотата.
>
> Как — не зная.
>
> Ако вие всички имахте една ръка, щях горещо да я стисна. Щях да ви кажа: кураж!"

В онова време, когато не можеше да се възславя революционното дело на септемврийските борци и да се протестира против терора на фашистите, изкуството на Ангел Каралийчев намери средства и похвати да изрази и скръбта за жертвите, и възторга от героите на въстанието, и негодуванието на народа, и вярата в светлото бъдеще.

За фашистките изстъпления се намеква на много места в разказите му. Но има и направо нахвърлени като спомени кратки скици от ужасите на избиванията: „Обърнем ли очи назад, виждаме черни години. Окървавени стърнища, запалени села. Братски трупове, братска кръв — боли!" („Гергьовски огньове"). Ясно е изразена и вярата в победата на революционния народ: „Ще изгори целият свят и нов ще се роди. Нови хора ще заорат нивите. Нови песни ще прокънтят по седенките" („Гроба го вика").

Лицата, които рисува Каралийчев, са самоуверени и горди, съзнаващи своята сила и правота, мечтатели и борци. Те не се боят да кажат право в очите на хората „кривдината". И автор, и герои живеят с убеждението, че „човек, който се бори за правдината, желязна му е думата". Емоционалната атмосфера в разказите на Каралийчев е витализъм, бодрост, оптимизъм. В тях блика жизнерадост. Дълбок хуманизъм движи ума, сърцето и ръката на поета и на героите му. И главно сърцето. В своите поетични мечти авторът чува вика на земята, „която иска да изтръгне от сочната си гръд тежкия плод на доброто и да го хвърли на малките братя". В ония кървави години на фашисткия терор и безчовечие той противопоставяше своята жажда за братство между хората: „Ако можехме да бъдем само братя. Добри и верни синове на щедрата земя." Но трезвият опит на комуниста му подсказва, че в тогавашния свят това не беше възможно, и той с образната реч на народа добавя: „Ехти подземният вик на земята, която скоро ще се пропука, за да погълне стария свят" („През прозореца"). Хуманизмът преминава в борческо чувство.

За художественото въплъщение на своите видения авторът черпи материал както от действителността, така, и то много често, и от фолклора. Той е бил винаги усърден читател на сборниците с народни умотворения, изучавал ги е внимателно и е загребвал с пълни шепи от тяхното богатство. Използува свободно създанията на народното въображение за свои художествени цели. Като хората от народа и той мисли предметно, образно. В българската литература няма друг пример на такова богатство от образи, с такова разноцветие и многозвучие. И винаги силни звуци, ярки багри. Щедро разпилени, те всички ни говорят за селския живот, за селската природа, за народната душевност. Всеки ред у Каралийчев е образ.




*Факсимиле от първото издание на сборника „Ръж“*

Ангел Каралийчев притежава някаква магическа сила — да оживи всичко, до което се докосне, да събуди мъртвата материя, да я одухотвори и раздвижи. Ето идването на пролетта, от която ни е пресъздал може би най-много картини:

Тя е дошла откъм крайния гиран, позлатила е пръстените на желязната верига, навела се над кофата, намокрила ясно чело и силно я люшнала във въздуха.

Почукала с припряни пръсти по вратата на малката воденичка — събудила Миха воденичаря. Станал Михо. Наметнал брашняната абичка, запушил с голямата черногорска лула и тръгнал надолу към буренясалия яз.

Промъкнала се през върбичките и тичешком влязла в село. Преварила. Рано, преди орехчанки да нарамят котли и забързат към Голямата чешма. Разнесла е по улиците топъл син лъх. Хлопнала лудо портичката и се втурнала в широкия равен двор на дядо Димо Хайдутина. Черното куче, което лежало под стряхата, скокнало, догонило я и я сръвало. Тя изпищяла, прескочила харманския плет, минала в градинката, навела се и проляла ясни детски сълзи над сините зюмбюли и червените иглики. Сливите осипали русата ѝ коса с упоителен прашец. . .

И т. н. Пред нас се разлюлява в лудо движение една богата пъстроцветна пролетна картина на сутрешно пробуждане, в която всичко е живо — и хората, и природата.

Неспокойството на своя темперамент авторът предава и на картините, които рисува. За него е достатъчен малък външен повод, за да създаде цял разказ. Лесно, спонтанно построява своя художествен свят. Свят, в който са капризно преплетени елементи на действителност и на сън, на живот и на блян. И ти не знаеш где свършва реалното и отгде започва блянът. Кое е истина и кое е мечта. И често мечтаното се представя като постигната реалност. Тук, както и другаде, той се сближава с Йордан Йовков. Той разчита твърде много на своята интуиция. Залюбен в своята „родна черна земя", прикрепен здраво към нея, неговите творби носят белези на родно, българско, национално.

През 1924—1925 г. Ангел Каралийчев е близък сътрудник на сп. „Звънар" — списание антифашистко, единофронтовско. Негов отговорен редактор беше Георги Вълков, ляв земеделец, а фактически редактори му бяха Крум Кюлявков и Тома Измирлиев. Сътрудничеха комунисти и леви земеделци (Ил. Бешков и др.).

След събитията през 1925 г. Ангел Каралийчев „се стъписа" — както сам се изразява, — т. е. отстъпи от дотогавашните си идейни позиции, скъса връзките си с комунистическото движение и стана сътрудник на сп. „Златорог". През 30-те и началото на 40-те години се увлече в пътешествия — ходи в Румъния, в Барцелона, Париж (дето прекара 6 месеца) и другаде. Резултат от пътуванията му бяха винаги свежи, поетични „Пътни бележки". Тия „бележки" представят значителен и особено поетичен дял от неговото творчество. Около 15 години той редактира литературните страници на сп. „Кооперативна просвета".

След 1925 г. — към края на 20-те години и особено през 30-те и началото на 40-те — Каралийчев се поотпусна като творец. Перото му падна под идейно-естетическото равнище, на което се беше издигнал. Той не беше взискателен към себе си, печаташе незначителни работи, лековати безидейни разкази и фейлетони. Застанал беше на консервативни обществени позиции и за жалост правеше антидемократични изказвания. Не се развиваше. Работеше почти механически с един сигурен талант, който не се подхранваше духовно. Единствено неговият хубав език не му изменяше. Творчеството му се разширяваше жанрово, но ставаше неравно, противоречиво — редуваха се изискани творби със слаби.

Ангел Каралийчев обаче не напразно беше минал през школата на комунизма. От нея му остана любовта към народа, тревогата за съдбата на бедните хора, хуманизмът. Най-хубавите му произведения имат народностен характер. Например „Росенският камен мост". Това е най-хубавият разказ

във втората книга на автора „Имане“ (1927) и един от най-хубавите в цялото му художествено дело. Творческият образ на автора и в тая книга в основните си черти е същият. Модерни сюжети той не търси, абстрактни теми не го интересуват. Първото, което вижда — изкласилата се ръж, рохката земя; първите, от които чува родна реч — „черните братя“, ония с „напуканите пети и кахърни очи“ — ето обекта на неговото творчество още от началото. В „Имане“, както и в „Ръж“, най-силният мирис е мирисът на косено сено; най-обикнатият цвят — цветът на зелена ливада и узряло жито; една от най-милите картини — наредените кръстци, под които се огъва земята. Селската улица, полето, нивата, звездната лятна нощ, знойният юлски ден са място и време на действието в разказите му.

Дали сюжетът е из съвременния живот или из миналото, дали е внушен от пряко преживяно събитие или е навеян от някоя народна песен или поверие — е безразлично. И в „Ръж“, и в „Имане“ се срещат двата вида сюжети, като в първата книга преобладава съвременността, а във втората — миналото. Но дори и когато рисува най-съвременни събития, Каралийчев примесва към тях приказни елементи. Неговата митологична фантазия свързва днешно с минало, станало с измислица, преживяно с предчувствувано — и така създава нов свят, който ни се налага. Достатъчно е да си спомним „Пролет“, „Гергьовски огньове“, „Змей“ от „Ръж“, да прочетем „Росенският камен мост“, „Имане“, „Орли“. „Слепият гъдулар“ и др. в „Имане“, за да ни стане ясен творческият начин, по който се сприятват две отделни материи: фактите на живота с огромното богатство на народната фантазия — всичките онния поверия, митологични представи, народни обичаи. Те не са тук нещо външно, в никой случай не са декорация, а най-интимен живот на героите, най-съкровен дял от тяхната примитивна душа. Най-добри примери за това са „Змей“ от „Ръж“ и „Росенският камен мост“ от „Имане“ — примери как биха могли да се използуват мотиви от народното творчество: като се вземат само известни символични образи или идеи и — било че се оживят с фактичен материал от миналото, било че се пренесат в днешното — се обработят по нов личен начин, с нови средства и със субективни цели. Така, както е постъпил Пенчо Славейков в „Псалом на поета“ и както постъпват по-късно Йовков в „Старопланински легенди“, Багряна в някои свои стихотворения.

Разказите, които имат сюжет из миналото, са обработени по-добре, притежават по-голяма сила на художествено внушение и психологично проникване. С какво вярно разбиране са дадени преживяванията на майстор Манол в „Росенският камен мост“. Колко изтънко и дълбоко е мотивирано неговото решение да принесе в жертва на изкуството си и на общото благо своята любов; с каква вещина са проследени мъките му след това; неговите сънища (за белия орел) и видения притежават рядка поетична сила и наложителност. Всичко се развива по непреодолима вътрешна необходимост. Каралийчев е показал тук сигурно интуитивно познание за човешкото сърце, което обича, но което е завладяно и от друг, по-голям копнеж, станал негова съдба — копнежа на твореца. Проблемата за личното щастие и жертвата в името на общото добро е прогльбена и проектирана на българска основа. В образа на Манол с неговите видения за моста, който ще докара „хляба на хората“, са въплътени основни национални черти на българския земеделски човек, на българина изобщо. Такива трайни черти са отразени и в „Струна“ — друг един от най-хубавите разкази с митологически мотив. В драматичната поетична ат-

мосфера на тоя разказ жаждата по волност, по вечна младост и красота отстъпват пред силата на майчината любов.

От ранните Каралийчеви разкази из съвременния живот истинска белетристична стойност и поетична сила притежават „Орли" — свежа, ароматна картина на селска еротика — и „Сеитба" — социално реалистично произведение, в което внушително е изразена мъката на бедното селско момче, което жадува да се учи, а няма средства: Бойчо вижда, че богатските деца отиват в града да се учат и му става мъчно. „Ученето не е за нас" — мъчи се да го утеши дядо му, а то възразява: „Защо да не е? Ние не сме ли хора?" — И въпросите му звучат като протест против социалната несправедливост.

Интересен с образите на попа и черковния певец и със своя хумор е и „Господ си знае работата". Каралийчев има хубава дарба за хумор — хумор лек, безобиден, приятен — който избликва тук-там в разказите му из народния бит — дори в ония, които не са изцяло и нарочно писани като хумористични. Хумористични са много от приказките му за деца (в „Приказен свят" и другаде).

Тук бих искал да отбележа, че Каралийчев, който се явява често в образа на романтик и е твърде чист в своите видения, понякога изпада в натурализъм. Такъв е случаят в „Сватбата на Момчила", когато се развикват всички за ризата (макар това да е стар народен обичай). Инак тоя разказ, високопоетичен, е една от характерните негови работи. Както са характерни за него и „Вихрушка", и особено „Каменното момиче". В „Каменното момиче" са намерили израз мъката на самотния и оная чиста любов към хората, оная човечност и чистота, които са особено присъщи на Каралийчевото творчество. В тоя разказ приказното е подчинено на реалистичната правда в характерите и състоянието на хората.

Авторът, както показват работи като „Сеитба" и др., съвсем не е чужд на съвременната си действителност — той само предпочита далечното и фантастичното като материал за белетристика. И когато се остави свободно на своята интуиция — той вижда сигурно и правдиво в душата на своите герои. Той е майстор, когато трябва да ни предаде с поезия и убедителност художествената истина на отделни моменти. Отлична илюстрация на това негово умение е разказът „Сватбата на Момчила".

В много от своите творби Каралийчев разказва с патриотично преклонение за големи събития и личности в историческата ни далечност. Той живее с някакво мистично преклонение към древността. На едно място пише разчувствуван: „Няма как да разкажа вълнението, което изпитах снощи, когато докоснах с длан студените мраморни колони на Омургаг и Иван Асен II в черквата „Свети четиридесет мъченици" („В родния край"). Че това е едно, ако не постоянно, то поне често настроение за него показва и признанието му в неговия дневник „Лято в Острец". Там, като си представя времето от преди пет хиляди години, той изповядва: „Душата ми е жадна за онова далечно историческо спокойствие." А Фурнаджиев казваше: „Ангел, като види камъче от някогашни развалини, се просълзява."

Като мисли за миналото, Каралийчев изпитва чувство на мъка, че ни са останали от него много малко паметници. И той написа няколко разказа с исторически сюжет, в които в никой случай не трябва да търсим точни исторически факти — макар че някъде се сочат дати, — а само чувството на автора за подвига и мъката на онова време. Някои от тях са фантастични легенди, в които чудото заема централно място („Божия стрела", „Крилатият

българин"). Други имат исторически повод, но и в тях приказното се намесва често. Така в „Слепият Петър Делян" ангелът на свободата, макар и да е поетичен символ, прави впечатление на приказен образ. Без фантастични елементи са разказите „Адмирал Балтоглу", който — поради предивременното изчезване на главния герой — е художествено неосмислен, и „Цамблак в Търново", пропит с вълнуващо чувство.

Каралийчев описва с безгранична любов красотите на родната природа и със свещен трепет съдбините на българската земя и нейните старинни паметници. В книгите си „Сребърна ръкойка" (1935) и „Земята на българите" (1939) той се очертава като един от най-големите поети, които славословят българската земя. Нещо вазовско се откривa в патриотичния патос на тия произведения: „Земя на българите, родино моя, на колене стоя пред теб и целувам твоята корава невидима десница" („Земята на българите").

В творчеството на Каралийчев преминават едно в друго реалното и приказното, реализъм и романтизъм. Изглежда, че романтичното увлечение в дълбочините на времето и във фолклора е една неотменна потреба за творческата природа на Каралийчев, който търси хармоничното и светлото. От противоречията на тогавашната тежка действителност той бяга в миналото, дето му се струва, че ще намери онова, което не вижда или не иска да приеме в своята съвременност. Но — както видяхме — той не е чужд и на съвременния живот — той само предпочита образите и събитията от миналото. В неговото развитие се забелязва още една тенденция: без да изоставя своя поетичен стил, авторът търси сюжетност, стреми се да създаде фабула, да набелязва характери.

Най-голяма популярност и слава му създадоха неговите произведения за деца. По природа, по творчески похвати той има всички качества на родён детски писател. Собствено у него мъчно можем да отделим автора на разкази за възрастни от автора на приказки за деца — толкова тия два вида творчество са свързани. Нещо, което е най-добрият свидетел за искреността и непосредността на неговото вдъхновение. Тук изворът е един и същи: творческите видения на една душа, която търси по различни начини да засегне нравствената основа и на малки, и на големи. Патосът на човешката любов, благородните копнежи на едно сърце, което жадува справедливост и добро — его идейната и психологическа основа, върху която израстват работите на Каралийчев, независимо от това, за кого са предназначени. Дори някои от похватите преминават понякога от едното творчество в другото. Някакво несъзнато може би вътрешно повеление го кара твърде често да опоетизира действителността, да романтизира живота.

Редица от произведенията за деца са от съвременния живот, но огромната част са приказки с фантастичен характер, за изграждането на които той взема мотиви и образи от народното творчество и създава свои оригинални произведения. Каралийчев е вземал с широка ръка образи от фолклора. Но тия образи са поставени тук в съвършено нова обстановка, с друга психология и друго съдържание. Елементите на народната фантазия са използувани по напълно оригинален начин. Те са послужили само за градивен материал, или още по-точно, те са само част от градивния материал. Зданието е съвсем ново. За автора народното творчество е една особена действителност, от която той

взема мотиви и образи, тъй както всеки художник на словото черпи материал от околния живот. И както никой художник на словото не фотографира, не копира точно действителността, така и Каралийчев не повтаря народната приказка. Не би могъл и да стори това: творческият импулс у него е тъй силен, че налага своя печат на всичко, до което се докосне. За него творенията, поверията, обичаите на народа не представят нещо установено, непроменно, а хаос, от който той вади отделни елементи и ги поставя в нов ред. Или просто тръгва от тях, за да въплъти свой замисъл. Така създава самостойни художествени произведения.

Постройката на неговия разказ няма нищо общо с оная схема, по която се редят безкрайни приключения в народната приказка, нито с подробните психологически анализи на съвременната проза. Опростен до крайност, тоя разказ съдържа само най-важните моменти, като избягва всякакъв шаблон. Както и при творчеството за възрастни, и тук от дисонансите на нашето време авторът намира успокоение в поетичното царство на приказките. Той построява своя нова действителност, в която владеят други закони. Приказният свят на Каралийчев е създаден от неговото сърце, което жадува хармония, любов, правда и красота.

Тук небето е близо до земята. Небесните жители гостуват на земните хора и притежават с тях еднакви навици. Всички са подчинени на една висша справедливост. Никое зло не остава ненаказано, никоя кривда — неизправена, никое добро — невъзнаградено. Така е дори и там, дето на пръв поглед има несправедливост. Тук изобщо хората имат прости души и милостиви сърца. Доброто побеждава злото. Трудът е закон. Смъртта — просто заминаване „на оня свят". Всичко е живо. Човеци, животни, птици, дървета и треви разговарят и действуват като равни. . .

Разбира се, така е обикновено в басните. Но тук отношенията са по-очовечени. Да си спомним „Гърбушка" — мравката, която пръснала целия си имот, погубила децата и себе си, за да съди гарвана за едно просено зърно. Това не са сухи алегории, въплъщения на морални и нравствени категории, а живи същества, които се вълнуват, радват се, страдат; които трогват и нас със своето щастие или скръб („Гърбушка", „Измаменото врабче"). Защото Каралийчев не обработва студено, с пресметливостта на труженика, а твори с пламъка на сърцето си и влага в своите приказки себе си, като подчинява всичко на един основен светоглед.

Но в приказния свят на Каралийчев е намерила израз не само личността на автора. Тук са добили въплъщение и черти от характера на нашия селски народ. Романтизирани и подчертани индивидуално, но по начало верни. Преди всичко — дълбокото съзнание, че трудът е добродетел и дълг на всекиго. Затова са погубени и крушовчани, които не искат да работят („Крушовското езеро"); затова е и наказан по-големият брат в „Двете гърнета". Нека си припомним още видението на майката в „Кандилото": чифт биволи, впрегнати в рало, карани от сина ѝ; молитвата на праведника в „Лъжлива клетва", който може да иска всичко, а моли само за едно — за здраве да преоре нивата си; и най-после дара, занесен от щъркела на черните — житното зърно. „То е най-тежкото имане на хората. Без него нямаше да има хляб, а без хляб нямаше да има хора" („Най-тежкото"). Не е ли това погледът на селото — поне каквото е било някога, в миналото?

Книгите, които съдържат произведенията му за деца, по брой надминават цифрата 40: „Мечо" (1925), „Жълтици" (1926), „Чудната свирка" (1927), „Кри-

латият юнак“ (1927), „Богородична сълза“ (1928), „Приказен свят“ (3 тома: 1929, 1930, 1933), „Мравешка история“ (1931), „Божият ратай“ (1936), „Бялото гълъбче“ (1951) и много, много още — на всяка година се пада по една, а понякога и две. Той е най-плодовитият детски писател у нас.

В своето романтично отношение към живота, в своето увлечение от миналото Каралийчев понякога отива до крайност: пренася върху настоящето черти тъй типични за далечното минало, идилизира съвременността до такава степен, че я прави неприемлива. Такова е началото на разказа „Слънчоглед“, дето на днешните селяни е приписана такава патриархална представа за съвременен цар: „Чука дядо Иван — никой не му се обажда. Тръгва по белия калдъръм да се поразходи. . . По едно време царя отваря прозорчето на палата да види на колко копрали е отишло слънцето и всичките ли кола са тръгнали на оран. . .“ Каралийчев има дарба да стилизира живота според своя вкус и темперамент, но в тоя случай е неубедителен, както е неубедителен и в това, че тъкмо бедният даскал Подю е избран да произнесе приветствена реч, а не друг по-млад и по-интелигентен учител. Инак, даскал Подю и баба Къна са обрисувани със своите грижи и надежди великолепно. Неприемлива е и психологията на дядо Илийко в „Към божия гроб“, във втората част: не може да бъде тъй наивен да тръгне за божи гроб на магаре и напосоки, да пита птичките за път и т.н., за да го смятаме за обезумял, нямаме достатъчно данни (на това противоречи първата част). Тоя характер е изобщо погрешен.

Но тия недостатъци не намаляват никак общото радостно впечатление от творчеството на Каралийчев като цяло.

Непосредността, с която разказва, свободата, с която се отнася към събитията, и оная мощ, с която ги стопява, за да ги превърне в поетични видения, са предимства, които го отделят веднага и рязко. Той се подчертава вред като ярка творческа личност и принадлежи към ония, които се чувствуват в първия написан ред. Като Йовков, и той е далеч от всякакъв рационализъм, и у него животът е осветлен от идеализма на сърцето. Колкото и да се срещат трагични конфликти и завръзки, ясно е, че най-дълбока черта тук е радостта от света, вярата в живота и в себе си, вярата изобщо в човека.

Новия исторически ден (9.IX.1944) Ангел Каралийчев посрещна с отворено сърце. Той работи като редактор в издателство „Народна младеж“, във в. „Литературен фронт“ и дълги години след това в издателство „Български писател“. Той насочи веднага своето опитно перо към тематиката на революционните борби и на социалистическото строителство. Пътуваше с радост из преобразяващата се по социалистически родина. В книгата си „Пътища далечни“ (1955), очерци и пътни бележки, той предава развълнувано, патетично впечатленията си от бликналия нов живот, като прави винаги сравнение с миналото, говори с възторг за новите свободни стопани на земята, за техните радостни трудови дни.

Каралийчев написа нови книги за деца и възрастни. Той е автор на едни от първите очерци за трудовия устрем на народа след социалистическата революция у нас и написа с възторг хубава книга за Георги Димитров: „Наковалня или чук“ (1952).

В художествения свят на Каралийчев освен поетичните видения и изключителната образност на стила ни увлича и неговият език. Авторът на „Росенският камен мост“, „Куршуменото кладенче“, „Гроба го вика“ и толкова други

шедьоври на разказа притежава способността, когато разказва и за най-обикновени неща, да ги предава с извънредно проста, топла и звучна реч. У него имаме истинско творчество на словото — винаги свежо, сякаш за пръв път прозвучало. И приказките, и другите му произведения, дори когато в тях не достигат големи проблеми, си остават все пак изкуство — преди всичко поради красотата на езика и поетичния стил.

Каралийчев ни остави художествено творчество, с което внесе в българската литература значителни естетически ценности. Едно безсмъртно творчество: в него бие неспокойният ритъм на едно голямо сърце, което обича света и хората.

## ЙОРДАН ЙОВКОВ

Има писатели, към които не приляга обикновената мярка. Един от тях е Йовков. Всякога, когато зачетем негови творби, ни грабва вълнението от националното величие на този автор, увлича ни радостта, извикана от пленителните му образи, изваяни със спокойна епическа красота. Неговите герои носят народностната ни психика, ненакърнена от времето. Те излъчват чара на изкуство, което привлича с прамощна сила и с оригинален български стил.

Йовков е крупна и привличаща вниманието фигура още през войните. След създаденото от Вазов през 90-те години и от Елин Пелин в началото на века той овладява терена на българската белетристика. Твори по-значителните си произведения след 20-те години, обаче с преданата си вярност към сюжети, извлечени от миналото, е твърде близо до предвоенните класици. И още нещо. Реалистичните тенденции в литературата ни през първото десетилетие на века са още силни, обаче увлечението по „общочовешкото", по „високата поезия" вече отдалечава твореца от преките социални конфликти. Това се забелязва у Пенчо Славейков. Макар автор по-различен от Славейков с душевния си свят на народен интелигент, Йовков също потърси „вечните ценности" в българската психика. Той иска да е целител на душевните рани с красотата и една лека идеализация хвърля романтичната си сянка върху неговото богато и съдържателно творчество. Реализмът му вече не е така остро критичен, както този на Елин Пелин, макар че е стоплен от съчувствие към страдащите и от обич към народа. Силата на неговите изображения е в нравствената атмосфера, която създава, в тънкото разбиране на народната душа, в пластичността на образите. Йовков узна етиката на обикновени люде из народа и отвори сърцата ни за изживявания и хубост, малко познати преди него.

Оригинален е творческият акт у този съкровено български автор. Влече го все онова, което вече е било. Изглежда почти невероятно, че в тревогите на града, при чиновническото си всекидневие той е могъл да се потопява все в спомените си, да живее сред образи с национална красота, отдавна забравени от по-кратката памет на новите поколения. Обикновено са го виждали в безлюдните кафенета на центъра в София — „България" на бул. „Цар Освободител" или „Галата" на „Левски" — сам на масата, затворен за околните, потънал в сладостни съзерцания на миналото. Прехвърля като зърна на броеница епизодите на още ненаписани разкази и се дразни, ако някой наруши строя на мислите му и попречи на творческото му изживяване. Веднъж един от приятелите на Каралийчев му разказал: „Влязох в кафене „България". Масите — пусти. Нямаше още никой. В един кът зърнах бай Йордан и се упътих към него.

— Може ли — поздравих го — да седна при тебе и да пия едно кафе?

— Седни! — отвърна ми той троснато, сякаш искаше да каже: „Цялото кафене е празно, а ти намери тука място да ми пречиш!"

Аз се наместих, запуших и си поръчах кафе, но разбрах, че съм излишен, и чаках да заговори бай Йордан. Той допуши цигарата си, чукна на келнера, плати си поръчката, изведнъж скочи. — Довиждане! — чух гласа му и додето се огледам, изхвръкна на улицата.

Попречил си му на работата — рекох аз, — и затуй е скочил сърдит.

— Как съм му попречил — учуди се моят приятел. В кафенето имаше 20—30 маси и нито един човек. Аз исках само да пия едно кафе и му се зарадвах, а той избяга.

— Избягал е, защото си го заварил в часа, когато обмисля и подрежда последния си разказ, а ти си отишъл на приказки."[1]

В този мальк спомен на Каралийчев изплува големият творец Йовков — външно мълчалив, саможив даже, но всякога вглъбен в своя творчески свят, увлечен в мечтата си по нещо човешко, което трябва да се изкупва с добро. Миналото го влече непрекъснато и той потъва в духовното му величие чрез тихо съзерцание. Струва му се, че миналото е съкровен празвор на живота не само за нас, а и за другите. Обичал е да чете старите римски и гръцки класици, потопявал се е в света на „Les histoires" от Тацит. Но най-сигурно се е чувствувал върху почвата на своето и народното възпоминание. То го е носило мощно по течението си, духовно извисен, отчужден от околното.

Роден през 1880 г., изповядва, че е бил дълги години на село. Тези години обхващат детството му в село Жеравна, Котленско, летата, които като гимназист прекарва при родителите си, преселили се вече в добруджанското село Чифуткьой, многогодишното му учителстване из различни места на Добруджа до обявяването на Балканската война през 1912 г. И ето все е там, на село, там е всякога, когато потъва в съзерцанията си, когато, прехвърлил крак върху крак, захапал цигара в някое от безлюдните софийски кафенета, се бои от срещи с бъбриви почитатели.

От Жеравна е запомнил очарованието на тайнствения вечерен разговор между трите кории — Черковна, Старча и Циганска. В техния непресекващ шум са звучали разкази за легенди, изпълнени с драматизъм, със събития из живота на големи и юначни люде. С Жеравна са свързани ония места — Черковното кафене, Куков вир, Постолови воденици, Клепалото, Игликина поляна, — из които стават случките, описани в „Старопланински легенди". В Жеравна е живял и самобитният иконописец, подписвал се скромно „Рука Недкува".

Писателят е обогатил духа си вълшебно и от североизтока на нашата страна, от земята на Добруджа. През летните ученически ваканции е возил коли жито за балчишките скели. Там е срещал чудните несретници, изгаряни от мъката на любовта, насядали край масите на Антимовския хан. Даже късните по време „приключения" на вечно неуспяващия „народен" просветител Гороломов стават все из добруджанските села.

И във времето дори след 30-те години Йовков е там, в спомена си, все буден като в дълбок сън, запленен от едно време, в което хората са били с

[1] Отечествен фронт, бр. 6598, 24 окт. 1965.



*Йордан Йовков*

грамаден ръст и необикновена духовна сила. У него се сблъскват като гребени на вълни следвоенното време, продиктувало категоричното му отричане на съвременността, и предвоенното, съхранено в душата му като спомен за национално величие, като висша духовност, като съкровено битие и реалност на народа ни. Предпочита да е там, в царството на спомена, в което потъва спокойно, намерил естетическата сфера на своя съзерцателен дух. Съвременник на динамични промени, той рисува живота в застоя му, вижда го като трайна действителност предимно в миналото.

През време на войната Йовков е все още актуален — върви след събитията и твори по техен подтик. Преживява като гражданин текущата история и

би могъл да се нарече „хроникьор“ на войните. Но постепенно след войните мисълта му се откъсва от протичащото, отдалечава се от времето си, за да се утвърди чрез образа на миналото в най-тясно духовно общуване с народа. Вълнуват го все нови художествени идеи във връзка с етичната хубост на българина, физическата му красота, мъдростта му, чистосърдечието му. За него като за героя му Йордан Ковача най-важното в народното битие е човещината: „Сърдечната душа на ковача познаваше само... човешките отношения на хората.“ Струва му се, че само миналото може да му предложи такива люде, у които напират етичното, чисто духовното, правдата и красотата.

С психиката си на народен интелигент и с философията си на „несъпротивленец“ срещу злото Йовков се е противопоставял всякога на социално-политическите програми. Формално е членувал в радикалната партия, но партизанските борби е считал направо за зло, за нещо, чуждо на духа на здравата нравственост на българина. Привличат го красотата и етичността на човека от народа и вечното желание на човека с мазолести ръце и здрав гръб да живее в мир и разбирателство с хората. Описал немалко героични личности и даже дръзки отрицатели на обществото, той малко възсъздава вражди, в които не надделява човечността. Увлича го утопичната мисъл, че конфликтите могат да се разрешават по етичните закони на красотата. Това, разбира се, не е убивало интереса му към хората, въвлечени в социалните борби у нас. (Един от братята му, Николай, починал млад, е бил тесен социалист и според спомени на съвременници е имал връзки с Димитър Благоев, Георги Кирков, Гаврил Георгиев. Като гимназист в София Йовков е живял при него и е бил на негова издръжка.)

През годините, в които израства като творец, се оформяват главните насоки на модернизма у нас. Но той страни от тия явни и подводни литературни течения. Писатели на Европа и Русия излизат с манифести, в които прозират и бунт срещу традицията, и социално-реакционна философия. Нашата интелигенция, с още малък идеен опит, приема новите „духовни системи“ като последна мода на деня. Йовков обаче, този здрав духовно и самобитен народен интелигент, ги среща с вътрешна съпротива. Един от приятелите му от това време — д-р Стефан Мартев, описва така преживяванията на белетриста от времето преди и през войните: „Силно впечатление ни правеха, особено на Йовков, Зудермановите романи „Госпожа Грижа“ и „Котешката пътека“. Припомням си дълго разговори и коментарии върху героите особено от „Госпожа Грижа“.“

И по-нататък: „Йовков посещаваше представленията на пътуващия театър на Матей Икономов, който тогава популяризираше Ибсеновите драми „Нора“, „Народен враг“, също и „Пред изгрев слънце“ от Г. Хауптман... Към края на другаруването ни Йовков четеше Пшибишевски: „Homo Sapiens“, „Синовете на замъка“, „De profundis“ и др. По цели часове сме критикували заложения морал в конфликтите, които тия нови хора — автори и герои — предизвикаха в нашите души... (разр. м.). Спомням си за дълги и оживени спорове и разговори, които водехме с Йовков върху „Пол и характер“ от Ото Вайнингер. Срещахме трудности в обяснението на „Санин“ от Арцибашев. За Йовков и за всички ни тия произведения предизвикваха истинска морална революция. Увличаха ни също произведенията на Лев Толстой, Всеволод Гаршин и Берта Сутнер, особено в тяхната антимилитаристична пропаганда...“ (разр. м.). Малко преди цитираното тук, в същите спомени, Стефан Мартев пише и за любовта на Йовков към

творчеството на Елин Пелин и Вазов, за задълбочената му познаване на Гогол и Тургенев, за големия му интерес към разказите и драматургията на Горки. Народният учител, здрав духовно, чете, гледа и — устоява, не приема всичко, което идва като мода на времето.

И още нещо важно за вътрешните му състояния. Йовков споделя обикновената, традиционната съдба на българския писател. През цялото време на творчеството си — и през войните, и след тях — е сподирян от нуждата. Този автор, вътрешно углъбен, скромен, влюбен в красотата и в живота, писателят с кротки „еленови очи", както го нарече Николай Лилиев, е трябвало често да изживява унижения на човека, протегнал ръка за хляб. И така е било много отрано. В спомените си Григор Василев разказва: „Една вечер точно на ъгъла на „Цар Освободител" и на „Левски" при двореца след погрома на 1913 година срещам Йордан Йовков. „Какво правиш, Йордане? Откъде идеш, какво си правил досега?" Каза ми, че бил във войната, взел участие като офицер, но „сега — казва — гладувам". Това беше ясният му и искрен отговор. „Може ли, казва, да ми помогнеш?"

В едно писмо, написано десет години по-късно, същият зов, същият повик на отчаяние пред заплахата да бъде уволнен като „драгоманин" в Букурещ. „Просто съм зашеметен от всичко това. Защо е? Поне да имаше някакви сериозни основания, а то нищо подобно. И аз не мога да си обясня това с нищо друго освен с подозрението, че, както вече ти писах, правят се последните отчаяни усилия да се доведе на всяка цена племенника му. Или пък, настроен от друго против мене, поискал е да покаже силата си. Както и да е, това е вопиюща несправедливост и не знам защо аз трябва да ставам жертва на нея. . . Не стигат ли ми всичките мъки, които съм претърпял тук." (Писмо до Владимир Василев.) По-нататък през целия си житейски път Йовков е преследван от едно угнетително състояние на несигурност, на страх, че ще загуби хляба си и ще остане „на улицата".

С тая си съдба, белязана със знака на „вечната нужда" и „вечната грижа", намира сили да твори. Запасен с впечатления от живота на селото, предаден с цялата си душа на виденията от родните полета, от добруджанската степ, пази в душата си вярно чувството за историческата съдбовност на народа, за благородството и хубостта на човека.

Имал е всякога съзнание за значението на творчеството си не само като сюжетност, а и като духовна идея, в морален смисъл. И поради това никога не достига до онова тематично издребняване, до онзи битовизъм, който характеризира произведенията на мнозина писатели. Подтиците му да търси значителното идват от човеколюбието му, от преклонението му пред етично красивото, от възторга му пред съдържателното битие на трудовия човек.

Под влиянието на един висш морал, подхранван от духовна близост с народа, той търси етичност даже в човешката слабост, даже в човешкото несъвършенство. Увлечен в красивото, силното, нравствено-героичното, излизащото извън обикновената мярка, Йовков е бил всякога далече от етиката и естетиката на болнавото. (Не го е обладавал никога възторгът от болезнените предчувствия на Достоевски, предпочитал е здравата езическа психика и морала на Толстой.) Отблъсквало го е жестокото в живота, почти ненамерило място в неговите творби.

Още първите му художествени завоевания идват освен от силата на дарованието му още и от творческата му настойчивост. Той скоро изпъква в не-

голямата ни литература с огромния си дар на разказвач и с оригиналния си стил, създаван постепенно, стил, така богат, така пленителен с магията на националното.

*

Художникът не отразява смисъла и пъстротата на живота като огледалото, студено и безстрастно. Той всякога претворява човешкото по своя вътрешна мярка. И всичко стойностно в творчеството му зависи и от това, как животът е преминал през духа му. Йовков живее често с илюзии за благородното у човека, представите му за него не всякога се покриват с реалността. За разлика от умния, трезв и даже суров присмехулник Елин Пелин този мъдър прозаик е като голямо дете. Той вярва на човека и твърде много естетизира красивото у него. Но с точните си наблюдения над живота и характерите в българското село, със стремежа си да улови вярно душевността на българина Йовков продължава най-добрите реалистични традиции и ги укрепва сигурно като майстор на разказа.

Още в първите му белетристични творби прозира идеята, че изкуството достига до големи човешки истини, когато черпи сок и жизнена сила направо от земята. Нашенското, родното — оттук идва за него мощта на художника. От реалността извира светлината, в която се открояват и познатото, и едва опознатото. На тези истини Йовков е верен и когато ни пренася сред интимния свят на селянина, и когато ни показва под широко небе примамливия и ненагледен простор на добруджанското поле. Като че ли у художника има частица от сърцето на старите майстори иографи, които, и когато са им влияели чужди канони, школи и направления, са си оставали българи — рисували са български портрети, силуети, резби, преживявания.

С началните си още разкази, от които вее пресната на пролетното поле и идва лъх на своеобразни народнически настроения, Йовков се нарежда до Т. Г. Влайков и Елин Пелин. С някои от очерците, писани за Балканската война, се приближава до писатели от по-старото поколение, също близко на народа, като Вазов. Възвръщайки се в спомените си в годините от началните си стъпки, той разказва какво са били за него творци като П. К. Яворов или Иван Вазов, когато е бил млад. „Някакво безкрайно разстояние ме делеше от тях — изповядва той — и аз не смеех да го прекрача.“ И това чувство не го напуска до късно. Имал възможност да се запознае с Вазов, канен за това настойчиво от Шишманов, отклонява: „Не се реших. Как да отида? Че го не е така лесно!“ Това чувство на преклонение и на потаена обич към писателипредходници извира издълбоко. То не говори само за скромност на характера, а и за мълчалив възторг пред творческата личност, за благоговейно отнасяне към българския писател, хвърлил лъч на истина върху народния ни живот.

Като работник е всякога упорит, добросъвестен, стреми се всичко да проучи, всичко да усвои. От първите си прощъпулки в белетристиката до късните творби запазва отличителната си черта: подробното запознаване с характера на човека, с обстановката и природата. Непрекъснатият му стремеж към грижлива обработка се поддържа от настойчивото му желание да достигне истината, да пресъздаде реалността с предметните, веществените й форми, с духовното и скровено скритото зад външността. Страстта да проучва грижливо, съсредоточено и да търси образа на човека по добре усвоен материал е може би най-съществената особеност отрано на неговия писателски натюрел.

В разговорите си с проф. Казанджиев изповядва, че винаги зад това, което е създал, стои действителността. И Казанджиев се смущава: дали е наистина артист, творец или е само репродуциращ реалността писател.[1] „Не съм написал нито една работа, в основата на която да не стои действително преживяване. Имам добра памет, помня всичко. Почти всеки мотив отнасям в тоя пейзаж, дето съм бил, в тая среда, където съм живял и която познавам. Вън от него нищо не бих могълда напиша." Така го е подчинявало мощното му възпоминание, че е оставал много близо до човека, когото е съзерцавал било на полето, в кръчмата, на хана, било прибрал се у дома си.

Творческият подем у него идва освен от добра памет и от обич към хората от мъка по участта им; подхранва го духовно потаен възторг от хубавото и благородното. Образите му никнат от вълнение, което има нравствена подоснова, въвеждат ни в свят с близка до живота красота.

През времето преди войните творчеството му противостои на поголовното увлечение след модернизма, на обаянието на символа „ирационална реалност", на сюжетите, търсени в Арабия и античната древност. С една настойчивост, която учудва, той застава срещу откъсването от българската земя и създава изкуството си, изградено върху широка морална основа. През 1914 г. Иван Радославов, горещ теоретик и пропагандатор на символизма, се вълнува от близостта на твореца до „тълпата". Мирът на въображението, твърди той, е затворен за тези „делнични писатели", които се ровят в архивите на живота. Възмутително според него е присъствието в литературата на обитатели на тъмните, кални улици, на хората, израсли сред чернозема (сборник „Звено", 1914).

Напук на тези „блянове" и „сънища-миражи" Йовков не само въвежда в литературата хората на чернозема, но ги и изобразява с вълуваща човечност. Неговият труженик на земята, неговият селянин и когато е на фронта, щом крушата се разлисти и кукувицата закука, брои колко ризи ще скъса през лятото от работа, от обилна пот. Този беден труженик, прост войник в сив шинел, израства в творбите му с вездесъщата сила на герой — особено през Балканската война. Писателят е поразен от него, развълнуван е от мъката му, разгневен е от нищожеството на онези, които някъде, отгоре, като „управляващи", вещаят съдбините му. Той го вижда с „девствена чистота", „с една вяра и една обич: земята и труда". Човешкото сърце на писателя го влече натам, откъдето бягат велеречивите поклонници на „чистото" и „неземното" изкуство. Докато те „откриват" истината само в душата си, той търси обективния човек. Той разбира душата на обикновения селянин, честен, трудолюбив, тъгуващ сред боевете за своите ниви, знае жаждата му, мъката му по земята, представя си го как „също като мужика на Горки", загледан в безкрайната ширина на морето, казва с въздишка: „Ех, да беше поле това. . . , че да го разореш."

Той е далече от българските декаденти, при все че е написал като младеж няколко бледи стихотворения в техния маниерен стил. Земният характер на творчеството му, ласкаво-грижливото, любовното му отношение към човека, към селянина го държат здраво в границите на нашата действителност. По дълбок усет е схващал, че изкуството кълни и се развива върху почвата на живота, върху неговата широка и многообразна основа. Че далече от живота се раждат образи бледи, лишени от свежест, създават се герои, студени и чужди

[1] Спиридон Казанджиев. Разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 19.

на сърцето на човека. Такова изкуство е като ненужна вещ за хората. И затова във всеки от разказите му живее голяма проблема — етично-човешка, етично-национална. В предметните му и точни изображения е потърсена една истина значителна, едно обаяние, което идва от вечните въпроси на живота. Даже в обикновената си преценка за хората той е чист, етичен. Минчо Ганчев, работил заедно с него в нашата легация в Румъния, си спомня: „Чиновници или посетители, недоволни и нервирани, намираха успокоение от думите на Йовков. Умееше да разбере и прецени веднага причините. Познаваше душата на човека и знаеше кому какво да каже. И как да го каже, за да го задоволи. Не, той не беше ласкател. Обичаше истината, справедливостта, беше прям, откровен." И още: „За Йовков бяха най-ценни именно тия обикновени граждани, откровени, прости, честни хора, които с отворени сърца идваха в своята легация да изкажат болката си и да подиряг съвет и подкрепа. За Йовков грижите за тия хора ставаха и негови. Той ги изслушваше, ако бяха дошли при него. Той ги чуваше, ако си говореха в хола. Той ги чувствуваше, ако се изказваха в някоя друга стая."

В творбите му се срещаме с един герой, който никъде не се самоизтъква, а присъствува навсякъде — мъдър, проникновен, дълбоко човечен — писателят. Това е образ на интелигент аполитичен, неразбиращ примерно кой стои зад войната, непроумяващ напълно кипналата от противоречия съвременна действителност, но интелигент, честен по вътрешен строй, удивително близък до народа, до морала му. Той притежава не само конкретно въображение, което ни държи сред действителните неща, не само точен стил, ясен, емоционален, издигащ предметите на голяма висота, а и богати интелектуални качества, които оставят опечатъка си върху творчеството му. Противоречив, отдалечен от политическия живот, той съпреживява народната съдба, отзовава й се по своему — и с това, което е писал за турското робство, и с това, което ни е оставил за войните, и с произведенията си, отразяващи протичащия пред него живот след войните.

*

В творчеството на този забележителен прозаик са се срещали разните епохи от живота на българското село: времето на турското робство, времето след Освобождението до края на войните, времето след Първата световна война. Но при това мощно обхващане на народното ни битие той е някак си единен. Ето как израства белетристът през войните.

Времето от 1912 до 1918 г. е запълнено с драматични преживявания. Сблъскаха се две големи противостоящи цели: от една страна, стремежът към освобождаването на поробените българи чрез отхвърляне на юг на застарялата феодална империя, от друга, стремежът към хегемония на Балканите, противонародната политика на българската буржоазия. Йовков бе съвременник на ставащото — то му даваше материал. И за разлика от други писатели, вече затворили се в себе си, стана летописец на протичащото, особено след Балканската война.

Прикован в първите си белетристични творби към сюжети от селото, което познава, той бе въвлечен изведнъж в огромния вихър на войната, изправи се пред оня народ, когото виждаше тогава в тясната черта на селото. Мащабността на събитията, движението на масите, страхотните последици за отделната личност от войната определиха някои жанрови особености на съз-

даденото. Обладан от човешки и белетристичен интерес към промените, писателят тръгна след живота и сътвори непознати дотогава по характера си произведения — очерци-разкази, баталистични картини, изписани с четката на голям художник. Мирни сцени, в които е пресъздаден животът на голяма маса от хора, неорганизирани още от една цел, се редуват с описания на мъчителни походи на изгладнели люде, в чиито души звънти глух и гневен ропот. Тези сцени се сменят с картините на кървавите сражения, с пейзажа на огромната битка — едновременно и страхотна, и величава. От тия картини идва дъхът на смъртта, свирепа и ненаситна под ласките на вятъра и топлите грейки на южното слънце. В тях прозира жестокото лице на войната.

Нейният пулс се усеща особено в Йовковия пейзаж, епичен и драматичен едновременно. Годишните сезони са оцветени от някаква тъжна и примамлива красота. Природата, наранена от шрапнелите, по своему тъгува. Осиротяла, останала без хората, настъхнала, тя скърби по тях. Тя не е само фон на войната, а и сама я преживява по своему. Така се разгръща сложната емоционална тоналност на пейзажа в Йовковите разкази. Пейзаж, който е само йовковски. Ето величието и тъгата на картината и мощното течение на емоционалния ток у автора, който я съживява:

„Наоколо се простират широки равни хълмове, покрити с дълбок сняг. Никакво движение, никакви признаци на живот. Войната е пропъдила не само мирните жители на селото, но дори и птиците и зверовете. Еднообразна снежна пелена приближава хоризонта, околността изглежда безжизнена и пуста. . . "

В тоя помръкнал изглед на природата се осезава тъмната стихия на войната. Художникът умело внася своето хуманно настроение в рисувания от него пейзаж. Зачетете началото на разказа „Светата нощ" и се вгледайте в похвата на този тънък и вещ наблюдател, който следи подробно изгряването и движението на месеца — сравненията му са свързани все с представите за ужаса на войната. „Далеч на изток, над тъмните върхове на дърветата, гореше широко огнено сияние, пресечено от черната линия на хоризонта. Като че някакъв грамаден пожар беше пламнал там. Наоколо тъмнината беше се разведрила и на избистреното небе тук-там грееха звезди. Изгряваше месецът" (разр. м.). Обективната картина на изгряването на месеца се свързва с асоциациите от войната: „огнено сияние", „грамаден пожар" и неусетно носи напрегнатия ритъм на повествованието.

Големият майстор епик отбягва привичното. Във втората част на „Последна радост", където пейзажите са предимно военни, писателят талантливо използува факта, че началото на войната съвпада с началото на есента. Това му е помогнало да насити картините с печал и тъга. В унисон с настроенията у хората са промените и в природата. Дъждът е „ситна роса" която вятърът пилее из въздуха като тъмна и лепкава паяжина. Мъглата е „тъмен хаос" под мрачното и безрадостно небе и из нея „сякаш се ниже печалната върволица от сенки, които бродят из някакъв фантастичен мир". Този неясен и причудлив пейзаж е виден като че ли през трескавите очи на главния герой Люцкан. Оттук и връзката му със сложната тоналност на повествованието. Разказвачът, без да разрушава реалните контури, напипва в пейзажа образи, които емоционално синхронизира с изживявания на героите. Колкото по-мрачни и поотпаднали стават хората, толкова повече се сгъстяват тъмните сенки в пейзажа. Градирането на настроенията може да се проследи в метафорите, в сравненията, които внасят все нова отсянка: полето е „мъртъв и неприветен кръг", а „небето е все тъй безутешно и мрачно", войниците пред фронта са

обградени от „сключените стени на мъглата", дъждът вали непрестанно и хвърля върху тях „студените си и мокри мрежи". Точният реалист, който рисува изчерпателно подробностите, насища разказа си с тревога и безизходност. Той ни води несетно до физическо усещане на обречеността на хората. Бодри картини рядко разведряват повествованието, и то най-често в контраст с човешките състояния.

С горест и болка са пропити описанията на ставащото във войнишкия лагер, събрал болните от холера. Тъкмо в тези описания природата прозира като светъл лъч, който с мирния си поглед контрастира на ставащото. „А времето беше все тъй хубаво, духаше същият топъл и ласкаещ вятър, грееше топло южно слънце." Върху декора на свежата природа смъртта се рисува със своя фантастичен и зловещ вид.

Вече в чудните настроения, облъхнали пейзажа, изпъква хуманистът Йовков. Тревогите на неговия човечен дух пулсират в образите, в които смъртта на хиляди хора се противопоставя на живота в природата. В разказа „Последна радост" най-светлия си пейзаж Йовков е изписал при загиването на Люцкан. Картините тук носят мъдро внушение. Природата е непобедимо прекрасна там, където жестоко властвува смъртта. „Съмна се. Времето беше чудно хубаво. Очистено от мъглите, небето се усмихваше възхитително ясно и синьо. Изгря слънце, откъм юг задуха топъл и нежен като милувка вятър." Колко ненужна и безсмислена, колко покъртително жестока е смъртта на Люцкан на фона на тази светла жизнерадост.

Своята хуманност Йовков изразява освен в баталистичните пейзажи още и в прекия рисунък на хората, при спокойните описания на бивака или при страхотните раздвижени платна на боя. В очерка „Пред Одрин" четем описанието на превзетия неприятелски лагер: „Едри, снажни хора с черни широки лица... разхвърлените навсякъде вещи, извадени от раниците им. Какво нямаше тук?... чорапи от дебела груба прежда, фланелени ризи. И ясно изведнъж изпъкваше пред мене тъжната интимност на семейството, трагичната участ на човека, на бащата. Нима в тия мъртъвци може да се вижда врага, нима имаше място за ненавист, за мъст? Тия ризи, тия бедняшки прикърпени дрехи, и те са били грижливо сгъвани от треперящите пръсти на някоя любяща ръка и върху тях са падали едрите, горчиви сълзи на раздялата." В тази обвинителна тирада, сменила възторжено победните оратории, чувството блика като прост човечен бунт. Йовков състрадава и на врагове, и на свои. Протестът му твърде често е отправен и срещу гибелта на негови сънародници въпреки общия патриотичен подтекст.

Непосредна искрена болка излъчват редовете, описващи трагедията на изоставените отвъд южната граница. „Далеч на север забелязвам пак тайнствения и самотен огън. Огънят на Странджа, на високия планински връх на старата граница. Някой редовно, всяка нощ, запалваше тоя огън, някой там бди, гледа. Там, зад тия планини, които сега не се виждат, хиляди изнемогват в безпокойство и грижи, хиляди души в трепетно упование и любов се взират през това голямо огнено око, надяват се, очакват, следят ни. Тия, които ние в един тъжен есенен ден оставихме там с просълзени очи, с присвити сърца." Вълнението на автора е нахлуло в словото, то облъхва с болка, то е в тънкото естетическо наблюдение и образа на онова, което е изоставено там далече, отвъд. Писателят говори за останалите зад границата и веднага определя настроението: те са изоставени „в един тъжен есенен ден." Представяте си и зрителната картина със запаления огън, и душевното състояние на хората, за-

живели с една голяма тъга. Всичко това е и човешко, и правдиво. То извира от душата на българина, който пише за войната от 1912 г. в съгласие със здравата народностна традиция и под напора на своя хуманен идеал.

А ето картината и на страхотните последици от боя вече през другата, Първата световна война:

„. . . ние навлязохме в местата, дето само преди десетина дни бяха станали големи сражения. Цялата местност наоколо беше се смълчала, изтъпкана и оголяла, като че бита от градушка. Тук-таме — окопи, навред — черни ями от гранати. Разхвърлени дрипи, гилзи от патрони, оглозгани скелети на добитък. И — гробове, гробове. Тук ще са се били турци, защото на повечето гробове наместо камък, какъвто тук няма, беше забита някоя тояга. Наоколо, подплашени от каруцата, разхвърчаваха се големи орляци от чавки, примесени с косове.

Бай Васил поглеждаше гробовете, много от тия засипани тъй набързо, че мъртъвците се виждаха, поклащаше глава и казваше:

— Горките! И тях майка ги е гледала. . .

Като изневиделяло въз нас налетя глутница кучета, големи, охранени, изгубили всякакъв страх от човека. Селото беше напуснато от хората и тия кучета се скитаха из полето, подивели и люти като вълци. На друго място, във един яр от жълта глина, се показа цял човешки скелет, изчистен, зеленясал, усмихнат. Наоколо земята беше изтъпкана от ситни стъпки. И аз, и бай Васил го видяхме, но нито той, нито аз продумахме нещо. Нямаше хора, нямаше жива душа. В замъгления въздух над тия мъртви полета прехвърчаваха само черните орляци от чавки, размесени с косове“ („Хермина“).

Тази картина, напомняща таблата на старите майстори-живописци, излъчва дълбок, потърсващ душата хуманизъм. Писателят с чувствата си е на страната на жертвите, забравени сиротно сред полето, изоставени за пир на подивели животни, настървени на човешка леш. „И тях майка ги е раждала!“ Този хуманизъм кълни като прамощно отрицание на виденото. Тук усещаме онзи Йовков, който ще се появи по-късно и ще засвидетелствува голямата си обич към човека, чудно етичния, благородния, единен тъкмо с тия си качества в цялото си многообразно творчество.

В образите, посочени по-горе, оживява Първата световна война, чиито цели Йовков не разбира напълно, възхвалява я и все пак я схваща — в отделни моменти — като зло и за нас, и за „враговете“. В рисунъка на страшната и сякаш фантастична картина няма и следа от оная предвзетост, с която се създава представа за опустошението, като се подчертава неговата символична победна „красота“. Тук всичко е правдиво и точно. Писателят слага гъсто ярки и сочни бои, за да нарисува по-живо ужаса, който вледенява сърцето. Той не изпуска никоя подробност — даже и тая, че оголеният скелет е изчистен, зеленясал, усмихнат, за да засили контраста между страшното мъртвило на тия войнишки гробища и вечния неудържим закон на живота — с обновата, с пролетта, с радостта в него.

Този Йовков, хуманистът и жизнелюбецът, дълбоко потресен от войната дори когато от патриотични подбуди я възприема, бе премълчаван. Той не е намерил истинското си признание от мнозина дори и сега.

Осъждаме войната, носеща нещастия и злини, оправдаваме само справедливата народна война, но не може да не почувствуваме колко вярно е доловил Йовков истината, показвайки жестоката касапница даже като летописец и на Балканската война.

В очерците и разказите му от тия години се срещаме често с човека, загубен в своето страшно настояще. Да си припомним „Последна радост", „Земляци", „Песента на Солвейг", „Белите рози", разкази, в които са и възторзите, и мъките на ония, които най-пълно изстрадаха войните. Те са обрисувани все с присъщия на Йовков реалистичен похват. В „Последна радост" е даден точно светът на града с неговите тревоги, любовни въодушевления и семейни свади. Но контрастите размесват плановете. Противопоставянето изразтва в широки рамки — мирният живот на хората, празничното веселие на неделните дни, щастливите задирки на любовта и това, което настъпва покъсно — страхотната трагедия на бойното поле, жестоката и безмилостна коситба. Контрастни са отделните моменти — мобилизацията и по-късно вече преживяното на фронта. Ето например сцената, когато войниците минават през града и внушават радостно удивлене наоколо. Отначало улиците са пусти, сетне тук-таме из прозорците учудено и плахо надничат хора, после прибягва някаква тръпка по площада и се показва началото на колоната, блясват остриетата на ножовете сред тъмната маса от мъже, жени и деца. Всички са развълнувани, а войниците пристъпват с достойнство и гордост, които учудват и самите тях! Но колко далече от тоя тържествен момент са същите тия люде само няколко дни по-късно, когато у никого не е останал даже кочан мисир, когато лицата са изпостарели от глад, очите гледат мрачно, а в душите се надигат ропот и гневна ненавист срещу жестокото изтребление. Прав е Рачо Самсара, който гърми страшно като пророчател на истината: „Ето я нея, страшната и безмилостна война, няма по-голямо бедствие от това на земята."

Заключителната сцена на разказа, написана с леко ироничен стил, е построена изцяло върху противопоставянето на миналото, доскоро блото, и сегашното. Далече са идиличните сцени с живота в града. Господствува свирепата стихия. След боя по страхотното поле, осеяно с трупове, минава полковникът. Той вижда трупа на Люцкан, на сиротинката Люцкан, и нямайки никаква представа за изживяното от загиналия, разсъждава с предвзето-патетичен тон:

„— Забележете, млади момко. Забележете добре позите на тия кадаври. Не личи ли в тях ясно туй, що е движело душите им в последната минута? Да, интересен факт. . . .

— Вижте тоя — продължи полковникът. — Вижте лицето му, вижте простените му напред ръце. Като че да би могъл да стане, отново би полетял срещу врага. . . "

Така разсъждава полковникът, чийто чин му дава право да разсъждава за всичко авторитетно и умно, а читателят чувствува явно оценката — тия разсъждения са фалшиви, неверни. Не е такава истината за Люцкан, тази злополучна жертва на неумолимата и жестока война.

В разказа „Белите рози" учителката, окрилена от надеждата след срещата с годеника си, изживява жестока покруса от вестта за смъртта му. Старият Гергилан живее с подозрителни наблюдения срещу нея. Запленен е от идеята си да опази устоите на морала. Неговите критически изводи срещу учителката погасват изведнъж пред страшната истина за нейната трагедия. Образите придобиват конкретна сила тъкмо с моралната теза и контрастността на събитията.

В „Песента на Солвейг“ се сменят лиричните планове, приповдигнатото настроение от изповедта за любовта към музиката, с мъката от загубата, мъката — ехо не само на лична болка, а и на преживяваното от цялата страна.

В „Земляци“ Йовков като сърцевед на селянина е в стихията си. Той навлиза смело в хубавото, светлото у героите си и следи тъжните им унеси по роден дом. Контрастът нагледа — мечтите по домашен бит и войната, копнежът по село и суровата действителност. Тези настроения са градирани в драмата на Стоил. Героят е дълбоко трагичен. Той загива без вина, като дете, което никому не е причинило зло. Авторът подготвя края му умело. Заживели сме с простосърдечния, добродушен и кротък свят на селянина, света на войника, неизчерпаемо добродушен и търпелив. Стоил гаси протеста и у другите, той е изпълнителен и кротък, примирен с войнишкото си всекидневие, покорен и тих. С идването на пролетта у него, както и у другите, се пробуждат исполинските сили на селската обич към земята. Мамят го топлият й дъх, размръзнатите й пазви, селската му душа е завладяна от повика към труда. Той чертае планове, които би изпълнил, ако е там, у дома, и по стар навик прави наблюдения върху времето: „Понякога намокряше с езика едния си пръст и издигаше нагоре ръката си: така кожата ставаше чувствителна и най-слабият вятър се усещаше като лека и приятна ласка и непогрешимо се познаваше посоката му. И Стоил се радваше, когато се увереше, че духа морският източен вятър. Той е влажен, лек и приятен. От него храните по-бърже растат, изглеждат весели и наситено зелени.“

Трудът е естественото битие на тоя човек. Изваден от него, на война, той и с мисълта си е на нивата. У него чудно и неделимо се преплитат житейска мъдрост и спокойствие, в душата му напират и копнеж по земята, по благодатен мирен труд, и войнишко примирение. И тъкмо този Стоил, непричинил никому зло, става жертва на войната, жертва на неумолимото и жестокото, което го смила без пощада.

Вече в тази сюжетност се вижда трезвият интелигент, учителят Йовков, който с любов е наблюдавал труда, широкия гръб на селянина и е прозрял дълбоко в душата на човека из народа. Още в тия разкази се вмъква идеята за съвестта, която звучи в цялото творчество на Йовков. Станалото в „Земляци“ чука на разума ни, вопие срещу неумолимата неправда: нарушен е един нравствен ред, отнето е на хората привичното, всекидневното им щастие. Над чист и хубав, неразмътен свят се разразява буря. Човекът, който копнее по мирен труд, става безсмислена жертва. Съвестта ни е сепната от трагичната съдба на простите, обикновените хора от „Белите рози“, „Последна радост“, от разказите „Край Места“.

Мнозина от героите на Йовков, обикновено несръчни като войници, живеят в потиснато примирение със ставащото. Да си припомним разказа „Чудният“, разказа за простия селянин с многото деца, „най-простодушния и най-невинния човек от ония, които бяха грабнали пушката да се бият“. Той се отличава със силна чувствителност към доброто, каквото другите не притежават. Живее близо до природата, приказва с птичките, а черните скворци скачат по раменете му. Не е ли този загадъчен човек образ на мирната природа на българина? Но над живота му висне трагичен знак — войната. Съдбата е наситила с мъка неговото просто човешко съществуване.

Йовков е усетил трагизъм, който има дълбоки корени и в някои черти на племето ни. Защо Стоил е така примирен? Защо приема участта си с робско покорство? Защо посреща гибелта си като безсилен мъченик? Защо героят от

„Чудният“ стои с притъпено спокойствие пред жестоката си и безрадостна съдба? Трагичното идва освен от обстоятелствата още и от вътрешния свят на героите. Някаква прастара миролюбивост сковава волята им — „славянската“ им душа. В тях, привикналите покорно на труд и доброта, се крият предпоставките за участта им. Причините са някъде дълбоко. Йовков стига до въпроса за социалното поведение на героите си, но не търси отговор, не отива по-нататък. Той само поставя въпроса. Критичността му е в отричането на войната, в предусещането на злото, в изостреното чувство за жестоката предопределеност, която преследва добрите, светлите, хубавите, трудовите хора.

Стоил от „Земляци“, героят от „Чудният“ са подбрани като характери. Те са въведени в разказите по лично предпочитание от писателя. Чрез техните образи той показва влечението си към хора добродушни, сърдечни, към люде, чиято максима е: върши добро, защото това е висшият нравствен закон. Но въпреки това Йовков не накърнява истината за тях, не изменя на реализма си. Следва сякаш онзи прастар принцип на класическата литература, който гласи: и когато предпочиташ един герой пред друг, не изменяй на правдата.

Повестта „Земляци“ започва с описание на лагера и на лагерния живот, но постепенно ни въвежда в душевния свят на хората, за да стигнем до най-съкровеното, национално същностното — копнежа по труда. Изпращането на жеравите към родните места е рядко поетично място не само в „Земляци“, а и в българската литература. Войнишката маса, тоя пъстър сбор от хора, различни по характер, откъснати от селата и от мирните домове, се разшумява, привлечена от виковете под небето. Обзема я луда, внезапна радост, захвърчават шапки и постепенно, с отлитането на птиците под облаците радостта погасва, по възбудените лица се отпечатва неизразима болка.

Когато чете човек тази сцена, неволно си спомня творби от световната литература, в които е пресъздадена лаконично грандиозната мъка по родния край. Сякаш препрочитате някои от кримските сонети на Мицкевич — ония чудни сонети, в които говори и стене сърцето на изгнаника, в които като в препълнена чаша са чувствата — копнеж, болка, тъга, и образите — неизразимото движение в природата, пейзажът на степта и морето. . . Като в сонетите на Мицкевич в „Земляци“ на Йовков природата заговаря за дълбокото, за най-основното у човека — тъгата по родното място. Героите, обикновени селски труженици с чисти и хубави сърца под войнишкия шинел, са покорени от мъката по дома. И трагедията им придобива широки граници — става трагедия на цял народ. Избрал по лично предпочитание героите си, авторът не влиза в разрив с действителното, а го разгръща с могъщата сила на точен реалист, потресен от човешката драма.

Още първите военни разкази на Йовков, печатани в списанията „Военни известия“, „Народна армия“, „Отечество“ и издадени в два тома през 1917—1918 г., сочат оригиналното дарование на повествователя. Той твори, като мобилизира всичките си духовни сили на съзерцател — и ума, и сетивността си.

Обстановка на големите събития през войната бяха хълмовете на Южна Тракия, предпланините на Странджа, стръмнините и доловете на Македония, развълнуваната шир на Добруджа. Йовков пътува непрекъснато, мени фронтовете и поема в себе си целия този необятен мир от впечатления с едно въ-

ображение, схватливо и предметно точно. Наблюдава и грандиозното движение на масата, и изгледа на природата — сурова, безпристрастна или ласкаво човечна. Сближава се с героя си, простия войник, търсейки единството между неговата личност и народа. Пейзажът на земята ни, родните небеса, скъпите полета и долини се разгръщат в очерците му като жив декор на преживяното. Палитрата му пламти от богатството на багрите, от пълнотата на впечатленията. Любовта към онова, което описва, го е погълнала изцяло.

Заплетен и увлечен от събитията, Йовков улавя характерното в настроението на масата, вижда отблизо подробностите и ги вае с емоционална интимност, с топлота. Пейзажите му, при все че притежават спокойна епична линия, са наситени с лиричност. (По-късно той ще отбягва подробното изписване на детайлите.) Писателят съзерцава света с душевността на селянина. В неговите картини природата беседва с човека, зове го към труд, събужда в душата му разнообразни асоциации от поминъка и от трудовото всекидневие.

Още в първите си разкази показва усет към трайното — всеки факт се показва откъм значимата му страна, всичко придобива постоянни форми. Рисува ли прекрасното у човека, спира ли се на суровите страни на войнишкото всекидневие, вглъбява ли се в меките и величествени очертания на пейзажа, навсякъде вижда нещата откъм тяхната значимост. Може би затова отличителната черта на стила още в първите му творби е точната описателност. Чувствувате, че тя прави земни и монументални събитията, пейзажа, хората.

Разказът „Белият ескадрон“, в който патетично е възпято едно сражение, действува с красотата на зрелище, подробно възсъздадено. Това е описание на нещо тържествено, блякаво, приличащо по-скоро на ослепителен парад, отколкото на военно стълкновение. Живописни са контрастните впечатления от цветовете: могилата и поляната са покрити с трева, още зелена и сочна, а на тях изпъква белината на наредените един до друг коне. Разпределението на бойте е направено почти като в картина: „Жълтият цвят на потници, на подпруги и юздечки, кафявата униформа на войниците, всичко това с мекия тон слабо контрастираше, така че белината на конете все пак преобладаваше над всичко“ (разр. м.). Ослепителният ефект е предимно зрителен. Той идва от цветната гама, той носи — чрез цветовите контрасти — цялата динамика на картината. Йовков познава удивително скулптурната красота на конете: „Само у белите коне е някак по-видно и по-уловимо тънкото благородство и красота на тия животни, умният поглед на черните и светли очи, лъкатушните линии на жилите, чувствителната мекота на ноздрите, тънките очертания и нервният трепет на членовете.“ Той е естет и впечатлението от външния вид на животното събужда неговата художническа емоционалност. Образът на физическото състояние се подсилва от внушението за психическа напрегнатост: „В тая минута долавях и нещо повече: очите на всички коне блестяха, ушите наперени само напред, юздечките подскриптяваха между зъбите, по земята капеше бяла пяна. Ясно ми беше, че под това видимо спокойствие се крие това нервно напрежение, тоя изблик на могъща и жизнена сила, когато животното вече и по свое желание, съзнателно и охотно е готово да даде всичките си усилия, когато разбира яздача си и знае какво той чака от него.“ Разказът ни внушава почти физическо осезаване на една картина и оттласква на заден план въпроса за боя, сякаш писателят повече не се интересува от него.

Тази точна описателност срещаме и в другите Йовкови разкази. Предметен, той търси смисъла на онова, което рисува, силата и чара му. В описанието

му никога не липсва етичен елемент и представа за родното именно като красота, като величие. Когато съзерцавате чрез разказа му Пирин, оставате поразени от гигантската снага на планината, откроила се под величественото нощно небе като въплъщение на грандиозното и непостижимото; когато гледате чрез разказа му просторната зеленина на добруджанското поле, имате чувството, че сте пред далечините на едно море. Такива са измеренията му, точни и необятно широки. А ето и описание, скрито обогатено от поверия и възгледи на народа. Писателят възсъздава шума на Места с илюзия за движение — сякаш шумът се приближава и отдалечава, — после идва чудното намекване, че хората гадаят по тоя шум за съдбата си. „Чуй! И наистина, имаше нещо, чувах тих, като че подземен, но странно нежен шум, звънлив, напевен, по-ясен, колкото повече го слушаш, широк, далечен, струещ се в ритъма на някакво бодро и стихийно движение напред. Но всичко това беше тихо, както се свири под сурдинка, меко, приятно, като тиха, сподавена реч, като лек, сребърен смях. Една-две секунди аз слушам изненадан, без да разбера какво е. После изведнъж се досещам — шумеше Места.

Много пъти отпосле аз имах възможност да слушам тоя чуден шум и да се уверя, че това беше една от най-прелестните тайни на тия беломорски нощи. Защото Места не шумеше винаги тъй, а само в някои особено тихи и топли нощи, и тогава местните турци гадаеха по тоя шум за времето и за бъдещето изобщо“ (разр. м.).

Естетическата пълнота на внушението е постигната и с житейската истина, която ни свързва с реалността, с характера на хората: по тоя шум местните люде гадаят за времето и за бъдещето. Йовков знае, че точните описания носят красота, че цветове и тонове събуждат емоции; че движението, възпроизведено илюзорно, създава естетическо внушение. И намира слово, нюансирано и богато, за тия образни страни на света. Още в началните си разкази той се стреми към предметен език. Неговият слог, като възсъздава вътрешната мелодия на чувството, е ту разгънат и динамичен, ту спокоен, ясен и точен, ту като че напевно тържествен и приповдигнат.

Потопен в живота, който изучава отблизо, писателят стига и до оня сдържан и човечен хумор, пробиващ кората на сериозното в разказите му. Този хумор често носи горчивия привкус на трагичното. Ето Адамов — несретника моряк, попаднал на сухо като наблюдател на брега на Бяло море. Той дълго е живял край него и то е наложило своя отпечатък върху външността и мислите му. То го е направило по-впечатлителен и поетичен. „В тия записки на Адамов можеха да се намерят места, в които имаше увлечението на наивен художник. . . Той имаше философски наклонности и обичаше тихите съзерцания.“ Морето със своите неочаквани бури и изненади е дало и друга насока на характера му. То го е направило опитен и мъдър. „Той гледаше неприятелските параходи с педантичната точност на учен и будното внимание на детектив.“ Неговата съдба ни интригува с превратностите си. Принуден да заседне задълго на суша, той не се отказва от навиците си: живее със знанията, придобити на море, и командува дори магарето си с моряшки жаргон: „Стоп машина! Вирра!“ (за тръгване). Адамов има свят, недостъпен за простите момчета граничари, а всекидневно е с тях. Той притежава по-високи чувства от тия „селянчета“ — омразата към англичаните и обичта към морето. Добродушен, носи атмосферата на една духовност, която не се манифестира шумно, но се налага. Когато по негова вина гърми наоколо лудешки смях, запазва сериозно изражение и примигва лукаво над лулата си. Този скитник, жертва

на случайността, крие нещо дълбоко привлекателно с изменчивата си природа, своеобразно комична и занимателна.

Тъжен е хуморът в разказа за Ески араб, копнеещия по родината си изгнаник, поболял се в мъката си до загубване на реална представа за света. Капризен е хуморът в разказа за случайната „контрабанда" на българския бряг — контрабандата, една отвлечена годеница, запленена от волния характер на рибаря, все пак по своему равнодушен към онова, което е добил с авторитета на моряшкото си волнолюбие. Печален е хуморът в поведението на оня селянин-войник, щабен писар, който все подчертава с линийка отделни мисли от евангелието и пресмята наивно постъпва ли правилно. Комизмът на положенията излъчва някаква човечна горчивина — тъжна е смешната съдба и на Адамов, и на Ески араб, и на щабния писар. Сякаш през войната Йовков не е могъл да се смее свободно, усетил трагичните нотки на живота, противоречието между веселото положение и злополучния смисъл на ставащото.

Като описва комични ситуации, авторът сам не се шегува с героите си. Той запазва обективната си поза на свидетел, епическото си спокойствие на разказвач, който иска сами да съдим, и отбягва личната намеса.

*

Йовковото военно творчество, събрано от автора през 30-те години в три книги — „Земляци", „Край Места" и „Те победиха", е твърде сложно. Големият художник бе летописец освен на Балканската още и на следващите войни. Той не е само хуманист, той вижда и патетично войната, вижда „екстаза" на боя — развени знамена шумят и водят войниците напред, над тях се носи френетическо „ура." Трагедията на народа, набъбващият ропот отсъствуват от фреските, изрязани като паметник на Първата световна война. Но в смисъла на тия творби има и друго — то може да се схване чрез съпоставка с летописа другаде, например в руската литература.

Суворов поведе руските воини през 1797—1798 г. през Европа. Той премина Алпите в една война срещу току-що установилата се на власт по време на Директорията френска буржоазия. Суворов бе военачалник на служба при Екатерина, която укрепваше феодалния строй на Изток и воюваше срещу прогресивна Франция. Но руската историческа литература, руската художествена литература като летопис на времето величаят подвига на руския войник, добродетелите му, издръжливостта му, високият му патриотизъм. Именно така трябва да се разбират и някои произведения на българския автор, писани за Първата световна война. Той, искреният патриот, народният интелигент, като изповядва заблужденията си, величае героизма на масите, рисува тяхната доблест. Той носи едно вътрешно преклонение пред България и греши не защото служи на управляващата върхушка, а защото иска да възвеличи народа, чиято сила е прозрял. Противоречието е сериозно, но произведенията му за Междусъюзническата и Първата световна война не губят стойност и днес. Пример е прекрасният му разказ „Балкан", писан през 1914 г., за румънското настъпление в Добруджа (1913). Наистина у нас животът не беше хубав, но тези българи, които оставаха отвъд границите, изпитваха тежестта на двойното потисничество — и на социален, и на национален гнет. И с душата на искрен патриот Йовков-художникът оплаква съдбата на поробените, изпълвайки с благородна човечност разказа си. В „Българка" (1916)

поразява героизмът на простата жена от народа. Не губят стойност и очерци като „Мустафа Ачи", „Триумф" и други, в които звучи вик на болка, отправен срещу окупатори на български земи.

*

В следвоенното си творчество Йовков укрепна напълно като голям художник на селото и оригинален привърженик на идеята за тържеството на етично-благородното у човека. Той малко е поправял своите разкази, писал е повече на prima vista.Но е от тези белетристи, които много работят в себе си, без да се издават навън . И ако съпоставим първите му творби и първите му сполучливи очерци с по-късно създаденото, проличава веднага мъчителното му усилие да върви все нагоре. Неговият талант укрепва в първата му следвоенна повест „Жетварят" и в сборниците „Песента на колелетата", „Старопланински легенди", „Вечери в Антимовския хан" и т.н. Художникът се самоутвърждава непрекъснато, контролира себе си непрекъснато и така се намира със сигурност. Вътрешното движение към съвършенство се осъществява и като писателят променя темите си.

След войните е свидетел на големите народни борби, на драматични събития, но те са слабо отразени в произведенията му. С основната част от творчеството си той е в плен все на свят, познат предимно от миналото. Привлича го отживялото „патриархално" време, запазило свежестта на поетична действителност, чара на непогасната красота. Там, в някогашното, не е съществувало строго социално разслоение. Животът е бил по-чист, повече дружелюбен, отношенията между ратаи и господари-чифликчии са били по-прости сред илюзиите, мъките и радостите на стария, „добродушен" свят.

Не бива обаче да се излъгваме от тази видимост на нещата. И в своите произведения след войните Йовков предусеща промените. Старият патриархален селски дом е съборен и писателят е потресен от новото. Като героите си той обръща поглед назад с горчивина. Той и се възхищава от неразделената от синори мера, от някогашните буйни хергелета, от цялата примитивна красота на времето, което, като е отминало, е придобило особена сладост, и усеща, че са станали жестоки, преломни сътресения в живота. В неговите разкази заедно с романтиката струи и истината за някакъв национален трагизъм.

Все пак защо потъва все в нявгашното, защо се прекланя все пред поезията на онова, което е било? Защо в творческите си проекти е все в отминалото, все в нявгашната Добруджа, запленила сърцето му? Защо неговият дух витае сред спомените, защо все в тях е красивото, привлекателното, възвишено нравственото? Говори пред Казанджиев даже през 30-те години за една поредица разкази, замислени „из даскалския му живот", и за една работа от преди войните, „замислена край Места".

По-късно, след като е написал някои творби от съвременния му живот — „Чифликът край границата", „Милионерът", „Обикновен човек", — влече го пак да отиде в миналото, далече, още по-далече даже от времето на „Старопланински легенди". Носи идеята за исторически роман: „Имам наистина отдавна намерение да напиша исторически роман (аз съм ти говорил за него) от времето на цар Иван Асен. Ще изляза от надпис: „Аз, Севаст Огнян, бях кефалия при цар Иван Асен и много зло претеглих" (нещо подобно). Герой ще ми бъде този Севаст Огнян. Ще искам да нарисувам един верен военачал-

ник — от съвест и кръв (мъжество), който направил последни усилия да спаси царя. Блазни ме много времето, пейзажът, състоянието на народа и тази българска военна страст. Ще възсъздам всичко въз основа на несъмнени исторически данни и после въз основа на народни песни и легенди от онова време, в които са запазени спомени за боевете на тоя цар. Отдавна съм събирал материал и вече ми е доста ясна работата. Остава да й се отдам."[1] И по-нататък: „Все се каня да се срещна с нашите византолози, да ми покажат, ако имат в библиотеките си, книги с илюстрации от онния времена, да ми препоръчат някои книги, които биха ме пренесли в оная епоха. Каня се още да прегледам в народната библиотека стари ръкописи, дамаскини и пр. Знаеш, понякога е достатъчно да прочетеш стар текст, за да видиш живи хора от него време. За внушението на колорита на това време подобно впечатление дава много повече, отколкото едно историческо съчинение."

Да, душата на писателя е свързана с душевността на народа ни чрез миналото. Изживял войните, участвувал в напрегнати събития и станал техен летописец, той търси и след войните живота и поезията на миналото.

Като потъва в отколешното, не живее само с изостанали представи. Неправилно би било да се отрекат някои консервативни елементи в светогледа му — идеализиране на „добротворните" сили у човека, вяра в изначалното „добро", стремеж към помиряване на класовите противоречия и елементи дори на религиозно светообясняване. Като „великия учител" от Ясна поляна и нашият български автор има свои илюзии и утопични схващания за нравственото прераждане на човека. Също като руския си учител стои изумен пред неправдата и й противопоставя доброто, любовта, търпението. Той е натура съзерцателна и при това влюбена в красивото и етичното. Но само това ли го тласка към миналото, където намира етичност и красота? Не живее ли откъснат от времето си и поради страшната отчужденост от вълчите инстинкти на хората, на средата си?

Свидетелство за сложното му душевно състояние в следвоенния период са интимните, спокойни вечерни разговори с Казанджиев. От тях може да се съди за отношението му към времето, в което е живял. Всичко в протичащия живот му е изглеждало издребняло. Това особено подчертава, когато говори за писателските среди — те отразяват за него цялостно времето. Всичко в околната среда му изглежда удавено в празна фразеология, лишено от идеи, от форми, от стил. Сякаш скакалци се движат по зелена ливада и оставят след себе си голота и опустошение: „Понякога не мога да се начудя на безхарактерността им. Ту буржазни, ту левичарски, ту комунистически настроения и жестове у едни и същи лица, никаква смелост, никаква решителност да поемат отговорност. Ако си комунист, бъди такъв. Не подълствувай? Може пък доброто за света да дойде оттам — убеден ли си — бъди честен!" Кого е имал пред вид, не е известно, а е трудно да се гадае. Но той съди от позицията на една нравственост, която създава критическо отношение към официална власт, държава, общество, с което е свързан така или иначе. Има силно чувство за разложението, обзело обществото. И неговата отчужденост е своеобразна форма на критика, начин на отрицание, дори на порицание. Нравственият, националният ни свят е в миналото. Голямата си художническа отговорност усеща в неговото пресъздаване — със заздравяваща човечност и нравствена топлота. Съзерцателна натура, писателят потъва в пленителните си видения,

[1] Спиридон Казанджиев. Разговори с Йордан Йовков. 1960, с. 25.

с тях разказът му е и романтичен, и критичен, и легендарно-героичен. Откъсва се от времето, но вътрешно се възпламенява от идеята за доброто, за благородното, за честното, за мъжественото, за онова, което изисква и самото време. Дълбокото му преклонение пред българското е познато само на най-големите ни реалисти.

Като се откъсва привидно от съвременността, с цялостното си светоусещане е близо до съзнанието на народа си, до неговите представи за добро и зло. Със спокойствието на епик, какъвто рядко сме имали, вае образите, вслушвайки се в онова, което носи в душата си отдалече. Така са създадени разказите за вечерите в Антимовския хан, в които не само лицата са живи люде из народа, а се намесва и голямото, значителното в националната ни съдба — войната, оставила зад себе си пепелища. С тия си разкази Йовков е вече силен изобразител на човешки страсти, на топли и сурови вълнения на сърцето. От мисълта му отпада войната като опустошаване на страната и хората, изпъква повишеното нравствено съзнание за добро и зло, за хубост и грозота, за силата и фаталната неотменност на човешката страст.

„Ханът на Сарандовица в Антимово не беше само на кръстопът, а на едно място, дето се пресичаха много пътища. И есенно време, когато от цяла Добруджа тръгваха керван подир керван коля към Балчишката скеля и към воденищите в Батово, нямаше през де другаде да минат освен през Антимово, край хана на Сарандовица. Тогава тук започваха весели дни. . . Влезеше ли човек вътре, виждаше от пода до тавана да плува синя мъгла от цигари, а сред нея — калпаци, обърнати кожуси и мустакати, опалени от слънцето и вятъра лица. Всички гълчаха и ако и да имаше седнали, повечето стояха прави, с чаша вино в едната ръка и с камшик в другата — уж все готови да си ходят.

Из зад тезгяха, сред пушека и мъглата на печените наденици, стоеше Сарандовица, снажна, мъжествена, хубава. . . “

Така Йовков е запомнил Антимовския хан. Така започва онзи прелестен цикъл от неговото творчество, който покорява с емоционалната си атмосфера, с описанията на бита и нявгашните веселби по добруджанските ханища. Йовков въвежда в литературата ни сюжети, малко разработвани в такъв епичен аспект — движението на чувствата през поколенията, неувяхващата и вечна жизненост на любовта. Остарява старата Сарандовица, но на мястото ѝ идва младата. Като някакви пансионери на хана се мяркат образите на люде, запленени от старата Сарандовица. Но ето нови хора се навъртат край хана, защото в него грее нова хубост — дъщерята. И какво би бил животът без тая сила на женската хубост? Какви биха били суровите добруджански мъже без Сарандовица, тази чудна, необикновена жена, която шета сред тях, тича, посреща, а очите ѝ лъщят и лицето ѝ пъфти и хубавее?

Йовков започва да навлиза в свят с нови стойности, по-малко познати във военните му разкази. Тук етичното доминира в нови аспекти. Любовта стои над всичко, защото в любовта се вмества и раздипля цялостният човешки живот. Писателят открива тайната магия на жената. Вижда нови човешки добродетели в преклонението пред хубостта. Долавя смисъла на някаква дълбоко народностна философия, укрепваща човека етично. Героите, страстите, постъпките в по-голяма част от разказите му след войната са все в тоя кръг.

Ето ни в света на „Вечери в Антимовския хан“. Имало е някога чудни хора: беловласия Калмук с кралимарковска осанка, все дремещ и всичко забелязващ, привързан към хана на Сарандовица със стара сърдечна връзка. Вечния довереник, който пази под отпуснатите си клепачи спомена за изжи-

вяното някога щастие. Или Матаке. Стария Матаке от Преселци, тръгнал да спасява сина си, а сам увлякъл се от юнашка веселба, трогнат от хубостта на Сарандовица. Или наблюдателния дядо Гено, който знае и какво приказват звездите, гадае по лицата и разбира човешката душа. Или нещастния дядо Моско, заровен в хумника и в мъката си, завлечен от потока на непреборимото си чувство. Или Реджеб, синия разбойник Реджеб, когото покоряват само гласа на майката и нейното издръжливо сърце, надмогнало всички мъки на света. Над съдбата на тия хора витае любовта. Това чувство е изначално като живота. То идва от омаята на хубавата жена, носи се над земята като упоително благоухание, без него не може и най-делничната действителност. Неговата тайна е неразгадаема. Трагичен е краят на хората, овладени от излишната сила на чувството — но от това не се помрачава чарът на любовта.

Последният разказ от сборника е онасловен „Шепа пепел". Шепа пепел — ето какво остава от един богат свят, отминал безвъзвратно. Йовков навлиза в драмата на времето, по което тъгува. И нашето сърце се свива заедно с неговото пред запустението, пред жалките останки от този живот, бил чуден, бил пълен с поезия. Обзема ни мъката по някогашното, по оная благородна красота, несдържана, кипяща от сила, която излъчват героите му. Писателят с естествена простота е намерил общочовешкото, пълно изявено в родното и националното. Неизбежно изпъква големият народен проблем, идва въпросът, кой е виновен , за да отмине всичко туй, било така хубаво и прекрасно. И отговорът гласи: войните, неустойчивостта на живота. Йовков изглежда скептичен, консервативен, когато заговори за новото. Той не знае неговите възможности. Но той е правдив, когато рисува герои и страсти от миналото с вечния копнеж по човешкото.

Сборникът „Вечери в Антимовския хан" напомня някои разкази на румънския писател Садовяну. Но приликата не трябва да се взема външно. Битът у Йовков е български, светоусещането също. В осанката на Сарандовица, в откритя й нрав, в отзивчивостта й личат български черти. В образа се усеща атмосферата на родното. За народа ни хубавата жена е най-често снажна, яка, бодра, жизнерадостна и трудолюбива — такава е и Сарандовица: „снажна, мъжествена, хубава и в напредналата си възраст, със завити около ръчника си коси и със запретнати ръкави". В разказите за Антимовския хан нахлува оная патриархалност от преди Балканската война, която е тъй скъпа на добруджанския певец. Един свят, привличащ писателя, пълен с видения, сладостни и горчиви едновременно. В него е сърцето на Йовков, там намира вътрешния си уют, там е спокоен, недостигнат от тежката вече стъпка на историчността и похабената цивилизация.

Нявгашното, отминалото, все то излъчва замайваща хубост. То измъчва сърцето на художника, преследва го, влече го към себе си, примамва го с обещанието да потъне в омаята на един сладостен свят. В очарованието на миналото има и нещо мъчително, и нещо правдиво-героично, което противостои на пустия, жалък и издребнял живот на новото време, както го вижда писателят. Като рисува миналото, Йовков влиза в конфликт с цивилизацията, която мачка и унищожава човека. Някогашното, „старото", „другошното" е време на силни хора, на могъщи страсти, на здрави, непречупващи се характери. Образа на това време писателят възсъздава освен чрез характерите и косвено, чрез обстановката, чрез нещо останало само като веществено свидетелство от него. Ето сабите в разказа „Дядо Давид". „И наистина, като гледаше човек тия ръждясали вече ножници, тежки, прави, извънредно дълги, за които

е трябвало ръста и снагата на исполини, тия ръкоятки с цвят на змийска кожа, защитени с пръчки от лъсната мед, които е можела да обхване само голяма и силна ръка, не беше мъчно да се разбере, че хората, които са носили тия сабли, принадлежат вече на миналото.“ Йовков реалистът, правдивият народовед, е романтик, влюбен не само в старината, а и в героичното, в голямото и изключителното.

Не се докосва напълно до новия живот, но проумява силното, прекрасното, исполинското в миналото. В тъгата си по него вижда често събитията, оцветени от изключителното (делата на Витан Чауш и на Реджеб от разказа „Среща“). Наблюдателен, винаги точен, Йовков е великолепно верен на подробностите и в тия „романтични“ творби. Той създава образи, от които вее старинната земна сила на народа ни. Ето съвременниците на дядо Давид: „Техните могъщи фигури, яхнали на буйни коне, се мяркаха още като видения в паметта на по-старите хора, които обичаха да приказват за тия смели и храбри мъже, главоломни ездачи с подсукани мустаци. . . Те са се ширили по земята, когато полята са били по-зелени, по-просторни са били горите на Делиормана. Има в тях нещо кралимарковско, нещо от природата на някакъв български Тарас Булба. Сякаш ги виждаме с ястъклите мустаци, легнали като дъга от двете страни на лицето, сякаш ги срещаме с яките им, едри, мускулести фигури и чуваме гръмливите им гласове. Такива хора са се срещали някога по земята ни. Писателят се прекланя пред народа ни, свързва душата ни с неговата чрез миналото.

Пак ще се запитаме, поджегнати от отрицателите му: консерватор ли е Йовков, когато се пренася в миналото, красивото, героичното? Едва ли! Твърде опростено е гледището, което отрича творчеството му заради увлечението по миналото, а не вижда богатството на етичната му проблематика и прехода от народно-националното към общочовешкото.

*

В прозата от 90-те години насам се наблюдава непрекъснато усилие художникът да се освободи от местното и да улови живота в по-широки национални рамки. Типичен пример за това е Елин Пелин. При все че в някои от произведенията му се вижда характерното за люде от определена географска среда — Софийско, Ихтиманско до Средногорието — Елин Пелин не е регионален автор. Той е увлечен от любовта към човека, от жизненото и остроумното у него, а не от етнографските подробности. Неговите характери са дълбоко национални и общочовешки, макар и близки до начални явления и и прототипове. Тъкмо тая тенденция на вместване общочовешкото в националното и на националното в регионалното се реализира пълно у Йовков.

Той се държи близо до местното. Неговите хора са расли из полетата на Добруджа. Те са с всекидневните навици и действия на „добруджанския човек“. Радост от труда на полето, буйно веселие и класови свади в кръчмите, предания и легенди, разказвани по белите пътища през нощта, когато каруцата се носи като някакъв кораб към пристанището — ето точния намек за този биг. Писателят се пренася с въображението си в Добруджа, възкресява характери и герои, живели отдавна, и нищо призрачно няма в образите им. Те са реални като земята, която населяват. Откриват ни чара на нашата, родната красота и българското геройство. Белетристът отсеня дори индивидуални различия между хора и села от Добруджа. Бистричани са весели—държи

ги във властта си личният интерес, но могат и да се посмеят. Сърненци са по-дивни. Те са едри, снажни, с големи калпаци, сякаш дивият лъх на степта нахлува в хана с тях.

Белетристът е пресъздал образите на различни скитници из степта и селата на Добруджа — романтични представители на местното с неговия колорит — турчина-разбойник, хитрия измамник Тачката, контрабандистката Рада. Той се е посмял с бита и навиците на хора из народа (двамата иманяри Татар Христо и Валис Консула). Но Йовков не е регионален тъкмо с преклонението си пред човека, пред силата на женската хубост, на властната магия на любовта. Калмукът, тоя чудноват великан от миналото, привързан към Антимовския хан за цял живот, пренесъл любовта си от старата към младата Сарандовица, който в решителен момент я защищава и умира за нея и до нея, е символ на рядка човечна привързаност. Взел материала си от Добруджа, Йовков създава свят, населен от люде с могъщи страсти, величествени отломъци от героичната „старина", свят, изпълнен с диви, сурови борби и възвишена човечност.

В творчеството на писателя звучи неотменно една етична тема, неразделна от сюжета и съдържанието. Тя пронизва образите, изпълва със смисъл жизнения факт. В нея са понякога „консервативните" страни от светогледа на художника, „назадничавите" му патриархални идеи, „антиисторическите" му схващания, моралните му подбуждения за победата на доброто над злото. Но тя се появява, когато художникът е под обаянието на обикновените, дейните, жизнените хора, когато цени победната мощ на красивото, човечното, трудово-героичното. Той се движи в кръга на морални представи, на нравствени идеи, срещани у народа: етична стойност имат красивото, героичното и изключителното. Чрез своето светоусещане писателят ни води към морални ценности, за които не всякога се досещаме в нашия „цивилизован" свят.

*

Слабите му страни проличават, когато се докосне до класовите битки на живота. В такива случаи социалните конфликти прерастват в обикновени житейски стълкновения. Социалната драма остава в подтекста, тя се задържа пред прага на човешката нравственост и там се разрешава. Героят намира законите на общ нравствен ред и се издига над социалния конфликт, достига обща морална справедливост и човечност. Там, където кипят социални борби, се налага нравствено примиряване. Като че идеалът на Толстой за всеопрощение, идеалът на Кантовия имманентно справедлив нравствен ред привличат Йовков. От това извират и противоречията в творчеството му, от това идва понякога и несъгласието ни с автора.

Ето например конфликта в голямата му повест „Жетварят" (1920, втора преработка 1930). Белетристът не се е побоял да се докосне до най-болезнените въпроси на социалната действителност. Борбите на село, мъките на селянина, онова, що го тика към класова омраза, всичко туй е намерило място в повестта. В голямото добруджанско село на Димитровден са се събрали в кръчмата на Кюня седски ратаи — овчари и слуги. Това е единственият ден в живота им, когато са свободни и не им тежи господарска воля. Те са се постарали дори физическият им образ да бъде угледен, освежен и подновен: между вехтите и окъсани дрехи може да се види някоя нова салтамарка, из-

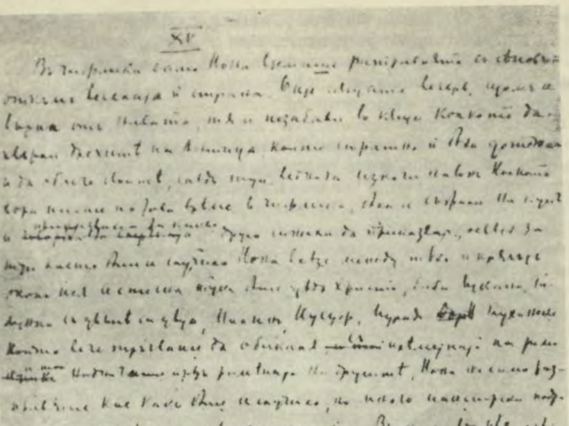
праните ризи показват бели като сняг яки, издърпани навън повече, отколкото трябва или пристегнати насила. Върху рошавите им глави са работили ножиците и бръсначът, без да са ги променили твърде много. Лицата им са загорели от слънцето, „изпечени и зачервени като тухла“, ръцете им са груби, „напукани и хванали слин“. Тежък труд е вечната участ на тези хора. Цяла година те са вървели подир стадата или подир плуговете, работили са безспир и без почивка, покорни и мълчаливи под натиска и пришевките на господарската воля. Техните същества се раздрусват издъно от краткотрайната радост на свободата, от щастието на този единствен миг в живота им, когато са наред с хората. Този ден е твърде краткотраен. Той завършва понякога печално, тъй като болката, унижението и обидите от вечното тегло избиват в яростни свади. В някогашната Добруджа се срещаха тоя род люде — и нарисуваната картина е художествено нетленна. Като човек с голямо сърце и рядка обич към народа Йовков съчувствува на героите си. Та те са братя на ония, които загиваха по фронтовете. Писателят прозира истините за социалната им съдба и по неуловими пътища, чрез чудните бои на разказа донася до нас живото, кипящото дихание на живота им.

Картината се разширява. Гроздан стои начело на селската беднота и се бори срещу Вълчан, срещу властта на чорбаджиите. Както в труда и във веселбата трепти корава и здрава сила, така мощно горят и болката, и унижението, яростта и класовата омраза. Гроздан, здравият трудов човек, е заживял с една цел: да смъкне Вълчан, да даде властта в ръцете на слабите, покорните и осъдените на вечно тегло. Неговата душа е чиста, незлобива и сърдечна като душата на бедняците около него, наведени над ралото или пръснати из степите след стадата и хергелетата. Той жадува за свобода — това чувство е двигател на Грозднановата воля.

Но скоро писателят напуска социалната конфликтност и преминава към друго — всеопрощаващата етика. Спорът между Гроздан и Вълчан се превръща в лична разпра, в една от ония люти и неизкореними вражди, които „се предават от бащи на деца“ и тровят кръвта на цели поколения. В личната си борба с Вълчан Гроздан не следва класовото си съзнание и стига. . . до духовно прераждане. Обръща се душата и на чорбаджията, спасен от Гроздан, когато го носи към смъртта каруцата с побеснелите коне. Миротворящата ръка на автора се намесва, за да заличи следите на социалната драма.

Писателят иска да обясни причината за нещастието на героя си и я сочи в следното: „Непрекъснатото тичане около селските разправии разстрои собствената му работа. Той отвикна от труда, ходеше често в града, застояваше се в кръчмата, почна да пие. . . “ И по-нататък: „Може би първият опасен завой, първата грешка беше направена, когато той поиска да събере около себе си всички недоволни и бедни селяни и с тяхна помощ за тяхно добро да урежда селските работи.“ Така Йовков е стигал до противоречието — от една страна, правилно тълкува социалните конфликти, от друга, дава им свое нравствено решение.

Разбира се, с казаното не се изчерпва съдържанието на повестта. Тя излъчва тежкия аромат на земята ни, диханието на добруджанската природа. Реалистичните картини в нея са изписани с перото на голям художник. Оригинална е Йовковата идея за въздействието на изкуството. Моралният поврат в душата на Гроздан е извикан от иконата „Христос сред житата“, нарисувана от скромния и неук иконописец дядо Недко. За Йовков тази икона е реалистично произведение, създадено в разрез с църковните изобразителни



*Ръкопис от „Чифликът край границата“*

канони. С хармонията на цветовете и светлините си, с бодрото си настроение тя стои близо до сетивно-мисловния свят на селянина.

Идеята за силата на изкуството се разширява и с образа на дядо Недко. Старият иконописец, обладан от безмерно отчаяние, се отдава на пиянство и поема пътя на греха. Причина за отчаянието му е студенината на хората. Близките му, синове и дъщери, са се отчуждили от него. В часовете между две пиянствувания той рисува на стената в една от стаите на Кънюватa кръчма картина, изобразяваща „червендалест юнак“ „със засукани мустаци“ и край него — полугола жена. Картината възбужда у зрителите, обикновени селяни, мисли „по запретени и неизпитани удоволствия, за които само бяха чували“. И те се „застояват там, веселят се и пият с още по-голямо увлечение. . . “ Дядо Недко става нещо „като антрепренър на панорамата. . . Той не излиза от стаичката и пие там с всички.“

Тайната стаичка на дядо Недко се превръща в своего рода храм на гибелните пороци. В нея мъжете забравят за жените и за децата си, за добитъка и работата, която ги чака в къщи, търговците на вълна забравят търговията си. Писателят сякаш ни обяснява своята позиция: в художника е заложено и

доброто, и лошото, зависи кое начало ще надделее. Едно е действието на картината в кръчмата, друго на иконата. Сам дядо Недко, завъртял се в безизходен кръг, морално разпаднал се, стигнал до болезнена ипохондрия, намира чрез изкуството душевна яснота и успокоение. Като Грозданова и неговата душа е преобразена от изкуството.

Спрях се подробно на „Жетварят", защото това произведение е характерно за сложните позиции на писателя. Той вижда социалната истина и не се чужди от нея. Налучква социалните сблъсъци, проповядва тяхното примиряване и все пак намира вечни истини: силата на красотата, силата на изкуството и понататък на етичното начало у човека.

Противоречив е и в романа си „Чифликът край границата" (1934). Като тушира социалните противоречия, като примирява борещите се страни, той все пак ни вълнува с проблемата за човека и човешината. И тук вървят паралелно социалното и нравственото. В романа се усеща болката на селяните: те искат земя. Един от героите говори правдиво: „Две сили, два врага ще се ударят — народът и неговите тирани."

Селяните се бунтуват и против държавата: „А бе, туй държава ли е?... То не е държава... Държава само за богатите..." Ала и сега зазвучава особената „Йовкова" етичност: хората се преобразяват под влиянието на спомена за хубавата Антица. Селяните мислят за „човешината" на чифликчиите. Един от тях, обладан от старите патриархални представи, вярва дори, че ако хубавицата Антица, жената на чифликчията Манолаки, беше жива, би разделила земята без спорове. Нарича я „майка на сиромасите". Този роман носи типичната Йовкова атмосфера — и с конфликтите, и с тенденцията към моралното разрешаване на социалната драма, и с образа на Нонка, главната героиня. Богат е с поетичното описание на добруджанската степ.

*

Разбира се, ще сме далеч от истината, ако приемем, че писателят, като изтласква напред нравствения момент, притъпява социалния. Не! Нерядко той, като дава превес на нравственото, ни говори за социалното, и то чрез своята могъща човечност. Така са написани немалко разкази. Ще посоча един от тях: „Скитникът".

От три-четири дни Дафин се промъква към Белица като някой вълк-единак. Той заобикаля селата и върви направо през кръ. Бои се от хората, защото, щом го погледнат, веднага като че ли разбират що за човек е: токущо е излязъл от затвора, където е лежал за убийство. Дафин се ядосва от чуждото надникване в душата му. Той е озлобен срещу хората.

Този суров, страшен човек има една цел: иска да стигна до селото, да намери чорбаджията Йоргаке и да му отмъсти. Йоргаке е виновен за всичките му нещастия. Йоргаке е неговата зла и страшна съдба. Прекарал тринадесет години в затвора, той е мислил достатъчно, претеглил е достатъчно, за да разбере какво е направил чорбаджията с него, когато, съблазнявайки го с дъщеря си, намеквайки му, че ще му я даде за жена, го е тласнал към убийството на кмета. Дафин е изпълнил чужда воля — ненавистната воля на чорбаджията — и за него е опропастил живота си. Отношенията между чорбаджия и ратай са се оказали драматични. И ето върви през полето Дафин, окъсан и гладен, със студено сърце, изпълнено с жажда за мъст, зле настроен срещу хората.

Спира пред сиромашката къща край селото, готов да задигне нещо от двора ѝ. Но там, зад стените на къщата умира стопанинът. Дафин вижда жестокото лице на теглото, мъката на жената, чува плача на четири сиротни деца. Нещо се обръща в гърдите му. Вместо да граби, вместо да търси Йоргаке, той остава в двора да помага — да помага мълчаливо, с велико съчувствие към чуждото страдание.

И тук Йовков е разрешил социалния конфликт в нравствен план. Но колко широка е жизнената картина — виждате и социалните отношения на селото, и ратайското тегло, добило образ в съдбата на Дафин, и мъката на сиромаси като хората, сред които героят остава. И ви запленява човечността на „престъпника", така различна от делата на люде като Йоргаке. Нравственият прелом не е затулил социалната проблема, а ѝ е придал пълнота и особена Йовкова сила. Човешкият живот е добил пленителна красота, неизразим с думи смисъл. Малко разкази в българската, пък и в световната литература могат да се поставят редом с тази непретенциозна творба, поразяваща и с критичността, и с етичния си патос при осветляването на злото и защитата на доброто. Йовков, този повествовател на мъката на българската земя, тук разкрива напълно сложността на своето виждане. Под влиянието на психологическата драма заживяваме с куп въпроси. Нима Дафин е трябвало да стигне до затвора? Нима отблъсква тоя човек, описан като закоравял престъпник? И с що? С физическата си външност ли? Но тя е безобидна като портрет на трудов човек, който от млад е ратайствувал, от малък е носил бремето на теглото, с което са живели много поколения преди него. Или с душата си — така чувствителна към мъките на другите, и то след жестоките години в затвора, след озлоблението срещу Йоргаке? И колко силна е човещината му? Нима тя показва онова, което е неспособно да се съпротивява на злото?

С немалък брой творби — „Имане", „Серафим", „Сенебирските братя" — Йовков е критически реалист и стои редом с най-добрите представители на класическата ни литература. В тях, в тези творби не може да става и дума за консервативна романтика и когато сюжетът е извлечен от миналото. Една истина, трогателна и дълбока, ни отчуждава от субективните социални тълкувания.

*

Като народопсихолог, проникновен познавач на народната душевност, Йовков се разкрива най-вече чрез женските си образи. Малко български писатели, включително и Елин Пелин, нарисували много мили, вълнуващи образи на жени, са се съсредоточавали така в изобразяване на женски характери из народа като Йовков. Цели негови сборници са обединени тематично с изображението на жената и на поезията на любовта: „Последна радост" (1926, второ издание 1933 с наслов „Песента на колелетата"), „Старопланински легенди" (1927), „Вечери в Антимовския хан" (1936), „Женско сърце" (1935), „Ако можеха да говорят" (1936). Както в старата хуманистична литература, и в разказите на Йовков борбата за жената е осмислена от човешки жизнени подбуди.

В неговото творчество, както и в представите на народа жената най-често е носител на нравственост. Тя се противопоставя на консервативния морал, на жаждата за пари, на озлоблението у човека, на злината. Тя внася здраво, разумно начало в живота, тласкана от обич и от чистите влечения на сърцето си.

Дори когато подбужда към грях и към престъпление, пак пълни душата с хубави и свежи чувства. В разказа „Измама“ жената привлича каруцаря със съблазнителната си веселост, а през това време крадат конете му. Но нито героите, нито читателят я упрекват — така е силна омаята на красотата ѝ. Жената е чудото на живота. Тя прави човека по-мъдър и по-добър.

Ето го стария майстор на каруци Сали Яшар. Той прави „себап“ на хората — не мостове и чешми, а каруци, които пеят по пътищата. Чуковете звънтят в работилницата му, искри хвърчат от червеното желязо. Старият ковач е трескав и разпален, просветлен, защото край него грее с хубостта си Шакире. Тя пълни душата му с нежни чувства,събужда спомени за младостта му, за майка си, която е била също хубава. „Не, с много нещо бог може да надари някого, но няма по-голям дар от хубостта“ — мисли си Сали Яшар. Неговият дом е бил празен и глух до идването на Шакире. „Но ето млада и хубава жена ходеше сега из стаите, слизаше по стълбите тичешката, минаваше под салкъмите и огряна от слънцето и затова още по-хубава, влизаше в градината и се спираше между гюловете. Чу се песен, чу се смях, къщата оживя. . “ Женската палавост радва остарявящия майстор. „ . . . Като дете беше Шакире, на нея ѝ трябваха игри, развлечения. Когато цялата къща беше пречистена и наредена, тя започна да отваря и да бърка из старите брашовски сандъци, гдето бяха скрити дрехите на майка ѝ, на първата му жена, тежки и скъпи едновремешни премени. И всеки ден тя започна да се облича и труфи ту с едни, ту с други дрехи, палава, луда, и докато всичко това за нея беше само шега, Сали Яшар я гледаше със свито сърце, защото пред очите му се събуждаха спомени и видения от друго време и от други дни.“

По-късно Сали Яшар ще отиде при мъжа, обичан от Шакире, при Джапар, ще му занесе кесия с пари, за да купи някое парче нива и да се задоми. Защо е направил това, „той не искаше и не можеше да си даде ясна сметка. Но, както беше навикнал през времето, когато лежа болен, да се подчинява на дъщеря си, тъй и сега му се струваше, че изпълнява нейното желание, виждаше одобрителния ѝ поглед, усмивката ѝ.“

Такъв е Сали Яшар. Подчинен е на една нравственост, подсказана му от любовта, от спомена за някогашната му жена. Той се преобразява, ще прави занапред още по-хубави пеещи каруци, вдъхновен от човечност, обикнал даже онзи „хаирсъзин“ Джапар. Женската хубост твори нови етични норми, преобразява хората.

Йовков е нарисувал много образи на турци, повечето изостанали по нашите земи след Освобождението. Вникнал е в техния източен начин на мислене, в ориенталската им съзерцателност, мъдростта им. (Не случайно Иво Андрич признава влиянието на Йовков върху своето творчество, създадено и като образ на Изтока.) В живота на тия хора витае могъщата сила на любовта. Ето го Мустафа Токмакчията от разказа „Съд“. Овладян от някаква скрърбна вдълбоченост след смъртта на сина си Раджеб, той се вглежда мъдро и в найдребното, мисли за майчината любов на лястовиците, чувствувайки се сиротен и безпомощен. Няма го прежното богатство, няма я и буйната младост. Всичко се е оказало преходно, душата му е опустошена и угаснала. Но Токмакчията среща дъщерята на някога обичана от него жена. Той е изправен пред избора между справедливостта и гласа на сърцето си. И тръгва срещу справедливостта, овладян от сърцето и спомена.

Йовков е възпял любовта в живота на българския селянин като празнична страна в тежкото му битие. Любовта е всечовешка сила. Нейните им-

пулси са безкрайно могъщи като даровете на земята. Без нея животът би изгубил очарованието си. Би се заличил смисълът на човешкото съществуване, ако от него изчезне привлекателната женска хубост и любовта, проста, силна, незаменима с никакви други радости.

Това преклонение пред любовта и жената приема различни форми. В „Албена" писателят описва драмата на несподелена любов. Героинята намира сили да се бори за щастието си дори като тръгва по пътя на измяната. Народът казва: „Грешна беше тази жена, но беше хубава." Албена е от редките образи в българската литература. Заедно с любимия човек тя убива мъжа си, подчинявайки се на властната сила на любовта, но когато я повеждат на съд, цялото село е обзето от мъка за погубването ѝ, за погубването на хубостта. Разказът почва тъкмо с последната сцена: каруцата чака на пътя, готова да отведе виновната. Престъплението е извършено, случилото се е вече ясно, предстои да се осветли превръщането в душите на хората, което може да направи само всесилната хубост. Албена излиза пред тълпата, облечена в най-хубавата си премяна. Тя иска като юнака от народната песен, когато го водят на бесилото, „ризата му да се белее и перчемът му да се развява. . . " Върви пред всички, дълбоко наскърбена, и все тъй хубава.

„— Прощавайте! — извика тя на всички. — Млада съм. Сгреших." И става чудото. Селото взема страната на Албена, като насилва и гражданското, и обичайното право. Идейният замисъл на разказа е усилен до крайна степен. Израства изведнъж големият въпрос за неправдата на съдебните закони, за фалшивостта на морала и за правдата на неписаните, но истинските човешки закони. Хубостта е от свръхличен порядък. За нея няма съд. Тя диктува на хората, как да размерят истината, как да вземат страна. Сцената на надигналия се селски ропот в защита на виновната е дадена сборно; отделя се само образът на дядо Власьо, останалите герои са безимени. Макар отчасти индивидуализирани с речта си, те са глас на народа, те са образ на селския колектив, незаразен от фалшиви представи за право и дълг, упоен от хубостта, която всичко побеждава. В последната сцена изпъква онзи здрав народен морал, който тържествува над традиционни навици, над увековечен, но фалшив ред.

Албена е и символ на всепобеждаващата хубост, и жив човек — тя е възможна при наш бит и нашенска душевност. И тук е силата на художника. От женските му образи идва диханието и на общочовешкото, и на българското. Никой от женските му характери не може да се откъсне от реалната народна среда, в която изживява съкровените си чувства. Не само не можем да си представим Сарандовица без хана и посетителите му, без оживлението на някогашните добруджански пътища, без хората, пленени от нея и завързани към хана с невидима нишка, но дори циганката Божура от „Старопланински легенди" е немислима без българското село, без кръчмите и веселбите в тях, без сестра ѝ, задяната с нарьч дърва, без гората и планината. Йовков рисува образа на жени, реални жени от народа. В тях намира нравственост, която мощно ги издига в любовното им настояще, в тях открива възродителна творческа сила, облагородяваща живота. Той спира проникновения си поглед върху магическото вълшебство на жената, безразлично дали е българка, циганка или туркиня. Ето разказа „Асие". Мурад обича Асие, дъщерята на своя господар, и в припадък на гняв запалва салпъците му. Заловен, побягва от войниците и се скрива в дълбокия кладенец. Никакви усилия не го принуждават да излезе оттам. Идва Асие. „Не мислеше вече да се крие, пусна фереджето. Онзи, който не бяха я виждали, можаха да се уверят, че тя може да е била много руса, но

сега каносаната ѝ коса беше червена като мед, лицето ѝ беше много бяло, очите — сини. Тя се понаведе, смръщи изписаните си вежди и извика, колкото можеше:

— Мурад, излез! Аз те викам... Аз... Асие... Асие! Мурад! Аз съм, аз... Асие, Асие!!

Гласът ѝ кънтеше из кладенеца и слизаше надолу. Тя слезе, отиде малко настрана и се обърна. Гледаше тъмното въже. И всички гледаха, дето гледаше тя. Миг-два-три — нищо няма. Изведнъж въжето заигра, мъжете с викове затикаха колелото." Магията е станала, жената е показала своята сила. Започва след това трагедията на заловения Мурад, но за него Йовков нищо не разказва. Тази сфера е твърде далече от него. А може би това, което ще стане по-късно, за Йовков е оправдано, то е дан на любовта.

В разказите му се среща жена хищна, жадна за живот, лукава и хитра — и жена кротка, благородна, възвисена с чистотата и красотата на поривите си. Жаждата за любов и съзнанието за силата на красотата тласкат към непостоянство. Жената мами с тялото си, със смеха си, с поразяващата си красота. И се радва на измамата. Но тя е и друга. Нейната любов е и величествена, и всеотдайна. Без ефектност, с вярно видени състояния писателят внушава чудната и непреборима героика на любовта. Природата на жената е богата и неповторима, понякога в едно и също лице играят противоположни прояви и чувства.

Жената е не само пленителна хубавица, родена за възхищение и за украса в живота на мъжа. Култът към красотата ѝ не е обикновен култ към омаята на плътта. Героите на Йовков гледат на жената с очи, отправени към човешкото в нея, изпълнени освен с омая от красотата още и с безкрайна нежност и топло чувство. Нерядко жената е причина за прераждането на човека и за преминаването му от света на злото в света на доброто. Примерите в Йовковите разкази са така много:

Мина преобразява душата на Агата („Ревност").

Рада събужда човека у коравия хайдутин („Шибил").

Тиха внася жизнерадост в мрачното настроение на старците („През чумавото").

Василена обуздава дивото непокорство на Аго („Ако можеха да говорят"). И т.н. и т.н.

Героите се намират под обаянието на красиви жени. Те се движат в един омагьосан кръг, вълнуват се от противоположни чувства и във вътрешната си борба с помощта на жената стигат до справедливо разрешаване на противоречията.

Греши ли Йовков, този завиден реалист, като понякога идеализира женските си образи? Не сме съгласни с автора, когато превръща силата на женското обаяние в творец на жизнен ред, когато оттласва назад социалната истина и я подменя с „човешкото", с нравственото разрешаване на конфликтите, станало чрез чара на женската красота. Ала не всякога се долавя това „насилие" над действителността. В прекрасната песен за жената, във философията на непресекващата сила, която блика от очарованието ѝ, се долавят истини, толкова близки до жизненото светоусещане на народа ни.

Йовков не е лъстив певец на биологичното. Той страни от отблъскващите му сили и когато безразделно признава поразителната мощ на физическата женска хубост. Той се любува на жена душевно чиста, със здрава хубост и етичност, макар че не пренебрегва чара и на женското лукавство (Женда). В разказите му не се среща образът на грозна, на отблъскваща жена, няма бо-

лезнено въздействие на изродена човешка психика. Дори изцапаната с кал Аничка е хубава. Тя носи кирпич с вдигната пола, но стъпва леко и напето и очите ѝ се смеят („Женско сърце"). Дори Сарандовица, ханджийката, която хитро изстисква до последен грош кесиите на посетителите на хана, не отблъсква, защото авторът се е спрял не на егоистичната страна на характера ѝ, а на огромната сила на младостта и хубостта.

Писателят си е позволил идеализация реалистична, засилваща жизнената страна на образите. Неговото възвеличаване на женската хубост не бива да се откъсва от дълбокото му преклонение пред красотата — реална, земна, естествена. В преклонението пред жената звучи култ към живота, усеща се радостното и слънчево светоусещане, познато и на обикновения, на трудовия човек. Сякаш творецът дълго и грижливо се е учил от народа, как да чувствува човешкото, и не се свени да мисли с поетичните усети на обикновените хора, дълбоко съхранени в подсъзнанието му. Тънкото чувство на народа-творец за женска хубост, която свети като слънцето, вихрено се радва на живота и буди радост, пронизва разказите му. Той ни изправя пред грешния свят, за да ни примири с него и да ни очисти. Чудна е драмата на Славенка („Грешница"), която се увлича по циганин и изживява тъжна трагедия. Тя опропастява живота си, но се врича изцяло на своята любов.

Йовков обича особено един мотив: майка и дъщеря — хубавици. Човечната женска хубост преминава така от поколение на поколение. Той не се увлича нито от физическото само, нито от нравственото само у жената. Здравият му усет и трезвостта му го насочват към реалистична правдоподобност даже и когато създава образи, романтично извисени. Писателят вижда двустранните прояви у човека и с класическа пълнота на образите създава характери, уплътнени, жизнени и земни.

*

В своето етично съдържание творчеството на Йовков е извънредно разнообразно, като покрива широтата на живота. Освен женските образи колко още характери напират в това творчество, богато и с веселите сцени на всекидневието, и със светлите радости на труда, и с непосредното възприемане на природата.

Положителните образи на Йовков не са носители на идейни тези, нито са преки борци за обществен идеал. Но те са люде живи, жизнени, целенасочени, духовно богати и интересни, силно чувствителни към доброто и злото, потаили дълбоко в себе си отличителното у народа ни.

Има писатели, които изтъкват предимно социално-типичното, изобщо характерното, и други, които подчертават главно интимното и личното. Синтезата на тия две начала ни дава класиката. Йовков я следва. Той изучава личността като индивид и отбелязва нравствено ценното у нея, внушава ни добродетелната основа на съществуването ѝ. Най-често участието на героя в труда го прави и положителен образ, и конкретен човек. Йовков възпява предимно празничната страна на труда. Той почти не ни е показвал картини на убийствена работа. Само дъщерята на Гунчо Митин ни напомня ония Елин Пелинови люде, чийто тежък труд по чужди ниви ги убива. Вълкадин също размишлява за бедствието на бедността: „Защо има гладни, защо има голи и боси", когато земята ражда изобилно. И — толкова. Тълкувател на етичното и прекрасното, Йовков вижда в труда красота, възвишена и опоетизирана.

Трудът се изравнява с изкуството — ковачът Сали Яшар е майстор на пеещи каруци, които носят радост и естетическа наслада. В труда човекът става мъдър, той проверява чрез него много истини, прозира тайните на човешкото. Трудът извежда от порока и пиянството, той е радост и светлина. Висшата правда на труда прави човечна душата на селянина.

Героите на Йовков са така разнообразни, че не се покриват само с една норма. Те са и силни характери, и нравствено и физически хубави хора, и люде, които страдат от сиромашката, от несретнишката си съдба. Такива са бащата и момичето от разказа „По жицата“, селянинът от „Другоселец“, Серафим и селянката от разказа „Серафим“. Срещаме се с бедни люде, с хора, подхвърляни от вълните на несретнишкото си битие, безимотни ратаи. И броят им не е малък. Писателят насочва погледа ни към оная жива рана, която им е причинила обществото, опечалява се за социалната им съдба и страда от измъчващата ги неправда. Селянинът от разказа „По жицата“ е с вехто окърпено облекло и кръпките са едри, неумело шити. Ръцете на другоселеца треперят в кръчмата, когато вади кесията си, и хората забелязват, че той е бедно облечен.

Писателят си служи с характерен похват. За да покаже дори откъм външната страна размера на страданието — той въвежда свидетел. Другоселецът е в кръчмата сред шумно общество и неговите преживявания се отразяват в настроенията на селяните. В „По жицата“ свидетел на трайната душевна болка на селянина е старият овчар Моканина. Той състрадава на безкрайната човешка мъка.

Авторът е използувал умело и пейзажа, за да се отсени тъжното в човешкото съществуване. В разказа „По жицата“ се усеща широк, физически осезаем хоризонт, вижда се просторното поле, което отива до безкрай, долавя се неизразимо леката тъга на гаснещото вече лято — и по незрими пътеки идва и от пейзажа внушение за мъката, на вълни идва мисълта за безкрайното народно тегло. Едно тежко страдание се носи по света и извиква тежкия стон на Моканина: „Боже, колко мъка има по тоя свят, боже!“

Понякога герои на Йовков съдят богатството като зло. Богатството е като кошмар в живота и те стоят над него етично извисени. Ето Серафим. Той жертвува годишния си хак, за да помогне на бедната селянка, пренебрегната студено преди малко от алчния, бездушен кафеджия. В примирението на Серафим със злото прозвучава нравствената изповед на Йовков за „правдата“ на несъпротивлението. Но този образ носи и друго — отрицание на егоизма, на бездушието, на чорбаджийския морал. Какво превъзходство звучи в думите на Серафим, казани пред селски богаташ, току-що показал нечовечността си:

„— Хубаво си е то, мойто палто. . . Аз, като го позакърпя пак, ще прекарам с него и тази зима. Пък ако ми е писано, с него може да се представя и пред бога. То там, на оня свят, туй палто може да ми помогне. Може пък да ми дадат ново палто, златно, тъй да се каже, скъпоценно. . . “ Пак си спомняме за Стоил, за трагичната му участ, за босия селянин, тръгнал да търси като лек бяла лястовица, за мъката на другоселеца. Настройваме се вътрешно за спор с автора поради пасивността на героя, а през сърцето ни минава като тънка нишка остра мисъл — все пак каква саможертва и какво благородство у простия и обикновен човек. И се предаваме на магията: този етичен писател, той е деликатен даже в идейните си тези, той иска да ни разбунтува, но не прави това пряко, а ни раздрусва със силата на нравствения подвиг.

Има тенденциозност, която е твърде много тясно злободневна и поради това често художествено слаба. И тенденциозност по-трайна, произтичаща от дълбокото вникване в психологията на човека. Такава тенденциозност, не винаги актуална, но силно хуманистична, е присъща на Йовков, когато рисува човешкото страдание. Интимността, с която изобразява обикновени хора, ни държи до истинското знание за живота — в нея е тенденциозността на чувството му. Много са примерите. В „Женско сърце", в „Ако можеха да говорят" героите са показани с цялата им първичност, в тях има нещо твърде ординерно за вкуса на изящната публика. Срещали сме хора като Аго и чичо Митуш, онеправдани, но вътрешно жизнени и устойчиви. Такива люде на пръв поглед не са особено подходящи за превъплъщаване на вълнуващи поетични идеи, ала писателят е запечатал чрез тях образа на онова човешко битие, което са водили работниците по полето, ратаите и слугите по чифлиците. Вместо да говори пряко на политическите ни убеждения, той постига по-инак художествената си цел — докосва се до човешката съвест и тласка към дълбоки вълнения мислите ни: нарушена е правдата, нарушен е нравственият ред, отнети са на човека естествените му права. И в разказите му звучи болката, бърза неуловимата струя на моралния протест. Така писателят иска да ни избави от злото, като подготвя по-висока духовна култура.

Етичното в човешките прояви понякога е твърде особено, различно от това в разкази като „Серафим", „По жицата", „Другоселец". Писателят изобразява битови сцени и с тях ни въвежда в света на морални проблеми. Случаят може да събере двама немлади вече люде — мъж и жена, — за да стопли сърцата им („Летен дъжд"). Агата може да се измъчва от ревността си, да крои различни планове, за да отмъсти на младата си хубава жена, но пред раждането на детето се променя, става благ, кротък, изпълнен с мълчалив възторг, придобива сила на исполин, готов да търкаля камъни и да преваля планини („Ревност").Любителят на коне, Бунала, може непрекъснато да плаши бабичката си, че ще се разведе с нея, ще продаде всичко и ще купи онзи кон, който видял на пазара и който е изгорил сърцето му („Помпадур"). Аничка с любвеобвилното си, пълно с болка по човека сърце протяга ръка и дава хляб на арестувания конекрадец Илия, от когото се е отрекъл дори бащата („Женско сърце"). Писателят вижда човешкото в прояви, които имат дълбок етичен подтекст. Той го улавя различно — и в обикновеното, и в силното и изключителното, и в „общочовешкото", и на нашенска битова почва.

И разбираме — творчеството му е всякога актуално по своему. То не може да се съпостави пряко със социални тези и политически събития, защото ще се унищожи неговият особен аромат, ще се заличи онова общочовешко, което е уловено тъкмо в нашенското и всекидневното.

Йовков има творби, в които оригинално изпъква проблемата за съдбата и жестоката ѝ неумолимост.

Вгледайте се в бедния пощенски чиновник от разказа „Мечтател". Героят е принуден да прекара живота си на едно и също място, да вижда едни и същи хора. Вкусил краткотрайна радост от срещата с непознато момиче, той след това до края на дните си се трови с неосъществени мечти. Сърцето на Боянов, попаднал сред безлюдната студенина в пограничната добруджанска станция, е петимно за женска ласка, за любов. Той заживява с едно голямо чувство, което изпълва всичките му мисли, поглъща го цял, докато го довежда до умопомрачение. Образът е възсъздаден чрез трагичен хумор, своеобразно изпол-

зван от Йовков, сякаш на наша, българска почва е в установена голямата традиция от „Шинел“ на Гогол.

За Боян Боянов животът се е превърнал на пустиня. С предметни образи Йовков внушава усещането за убийствената пустота в живота на чиновника: мухите по динените кори, атмосферата в странноприемницата, полския пейзаж. Писателят не е наклонен да изобразява грозното в природата, но в „Мечтател“ чрез грозния й вид, чрез образа на вихрушката и прашните пътища подсилва внушението за пустош и мъртвило. За Боян Боянов няма нищо хубаво в живота, той живее захвърлен извън времето и пространството. Той е с неугледен вид, прегърбен и затова още по-страшна е силата на прекрасното, което напира у него. Авторът подчертава отчуждението на героя от реалността чрез преповтарящи се действия. Боянов почва обиколка, но я прави като затворник, в едни и същи граници — и това стотина пъти на ден. Той търси нещо ново, освежаващо душата, но се отдръпва с разочарование почти веднага, тъй като среща онова, което е виждал хиляди пъти: наплътите от мухите картини на стената, масите, засипани с динени семки. Душата му се бълска в мъчителна клетка и няма изход. Съживила го е само срещата с жената, хубавата жена, която, неочаквано явила се в живота му, е отминала и е останал само хашишът на мечтите. Героят е и трагичен, и смешен — отслабнал, със сбръчкано и страдалческо, старческо лице, той се носи все с мисълта за младежки изживявания, за любов, за женска усмивка, за щастие. Пред нас е целият ужас на един неуравновесен възторг. Прекрасното напира в образа на трудно поносима грозота. И се ражда усмивката на съжалението, горчивината, чувството за жестоката безизходност, за действителност, опустошена и обеднена.

Даже пейзажът внушава идеята за неотменното страдание. Полето е огромно и необозримо в лунната нощ, то се разстила на всички страни, обгръща отвсякъде човека с почти безумното си спокойствие — завършващата линия на хоризонта не се вижда в степта. И ето от това поле в лунната нощ идват страстни повици, чува се от него зовът на живота, младежки гласове запяват провлечена и страстна татарска песен. Израства постепенно страшният контраст между фалшивия, условен свят на героя, потънал в донкихотовски видения, и реалността. Приближаваме се неусетно до вечната човешка драма: несъответствието между идеал и действителност. И то при типична българска обстановка — добруджанската степ. Ак Яха с белите си коне, чисти и стройни като лебеди, хана, границата, пътниците.

Именно към свободно пресъздаване на различни състояния се придържа Йовков в творчеството си.

Той все разширява художествената идея, като изследва етичната страна на живота, като дири тайните на човешкото. Ето и разказа „Дядо Давид“. Води се борба между човека и коня, между човека, озлобен от мъката си поради лично нещастие, и животното, изявило се с биологичната си първичност. В тая борба се сблъскват две сили, еднакво мощни, еднакво неустойчиви. Идва развръзката на борбата, трагична, но желана сякаш от дядо Давид като изход от човешката му болка. Читателят, заживял със страсти и буйни, и красиви, царували някога, вниква в тайната сила на спомена, тласнал героя и към предизвикателство, и към поражение.

Изправяме се пред творчество, което, като няма пряко социален подбудител, е етично мотивирано.

В някои разкази на Йовков хората са обзети от постоянно безпокойствие. Това е напорът на човешкото у тях. Старият пазач на моста Гергилан („Белите рози") страда от една чудновата болест: не го боли никъде, а отвътре го обзема мъка, от която не може да се освободи инак, освен като тръгне да ходи. И тази невярна болест го подгонва тогава, когато види болка или несправедливост. В „Стари хора" е описан навикът на стареца да се напива. Той не изтрайва срещу сълзите и плача-вой на жената, срещу спомена за починалите им деца, срещу натиска на семейните несполуки и се забравя в пиянството. В това блажено състояние загубва способност да говори, да познава хората, една щастлива усмивка, усмивката на кроткото опиянение, което освобождава от съзнанието, се разлива по лицето му. Но това състояние се предшествува от угнетително неспокойствие, от нечакана, изненадваща мъка. Гледа току-що разцъфналите нарове в двора на Митя Арнаутина и разсъждава какво чудно дърво е нарът — дърво като всяко дърво, а цъфти като цвете. Гледа дървото, а сърцето му се свива изведнъж от лошо предчувствие — изплуват спомени за минали беди, зрят на слънцето червените като кръв цветове на нара, а черната мисъл се присламчва. И старецът тръгва неволно към ракията. Това не е английският „сплин", егоистичен, фин и студен, нито руската „тоска", зародена в душата на хората, захвърлени от обществото или отчаяни от неправдата му. Това е мъка, българска мъка, която се ражда в наш живот, при нашенски условия и чиито корени са дълбоко. Тази обикновена „селска" мъка се извисява до общочовешка значимост.

Писателят, възпял човешката хубост, чара на жената, все разширява своя терен и надниква дълбоко в човешкото изобщо. Художествената идея се оказва извънредно богата, когато покрива многоликия живот. Тя трябва да се следи по нейните преплетени пътеки, да се възприема с цялата ѝ сложност, с многотоновото ѝ звучене. Всяка Йовкова книга, като има свой идеен и жизнен стожер — „Песента на колелетата", „Вечери в Антимовския хан", „Ако можеха да говорят", „Женско сърце", все цикли, вътрешно обединени, — е безначално богата по съдържание: жената и любовта, етичното и благородното, различни превъплъщения на човешкото. Разказите са със сложен тонов регистър, те са съставени от много гами — и весели, и тъжни, и утвърждаващи живота, и отчуждаващи ни от злото. Писателят и прониква в бита, и изобразява сложността в живота на човека изобщо.

*

Разказът на Йовков има своя структура. В него сложно се сплитат в органично цяло главно и подчинено, минало и настояще. Затова по стилни черти се отличава значително от разказа на Елин Пелин. И за двамата живата нагледност е предпоставка на разказа. Обаче силата на Елин Пелин е предимно в случката, в динамиката на характера, в точното покриване на героя с изразната му реч. Мощта на Йовков е повече в психологическата атмосфера, в пълнотата на нравственото внушение, постигнато чрез детайлно тълкуване на едно душевно състояние. Елин Пелин осветлява изведнъж, като със светкавица драмата, която бързо протича и върви към развръзка. Йовков притежава удивителното изкуство да свързва в повествованието си сложните нишки на миналото и настоящето, да следи в сегашното и онова, което вече е било, като усложнява така сюжета. Нерядко в разказа се вмъква разказ, чуват се някакви звуци, които идват отдалече и се сплитат със сега ставащото,

за да усилят или смекчат удара на съдбата. Тези структурни особености на сюжета се диктуват от психологизма на Йовковия разказ. Това не означава, че този разказ е муден или пък неугласен от диалози. Той е само по-сложен, с повече психологически струи, като понякога даже пейзажът е претопен изцяло в психологическото състояние. Прочетете разказа „Вълкадин говори с бога" („Женско сърце"). В него няма цялостен пейзаж, като изключим дървото, под което Вълкадин стои с часове. Картините се вливат в общия поток на действието и отсенят състоянията на героя. Те намекват за онова, което става у човека, без да придобиват самостойна функция. Пейзажът преминава през съзнанието на човека. „Когато искаше да си спомни как додоха и как се заредиха злочестините в къщата му, Вълкадин си мислеше — и за оная вечер през август, когато, след като отвяха, сред хармана светна като злато голям куп жито, а на изток през плувналия прах се показа червен месецът." От цялата картина на фокус се взема само месецът и той е червен, символ на кръв и война. Този образ загатва за неспокойното вълнение в душата на Вълкадин. И по-нататък месецът пак се вестява: „Докато пренесат житото в хамбаря, докато разтоварят колята със сноните и приберат туй-онуй, месецът подскочи, побеля и когато седнаха да вечерят, видело беше като ден. Тогава той каза:

— Потрайте още малко, докато свършим харманя. А като си додат мъжете ви, ще ви разделя. Ще ви дам всичко, за себе си не ща нищо. Стига ми, доде съм жив да ви спохождам отвреме-навреме."

Просветлението в душата на Вълкадин настъпва при светлината на бялата вече като ден нощ. Така природният образ и душевното състояние са в единна гама. Представата за страшната червена светлина, станала символ на войната, не изчезва. Тя е знак за нещастията на стареца. След дългата нощ, измъчвала със съмнения Вълкадин, при развиделяването тя пак се вестява: „прозорецът стана червен, слънцето изгрява". Все тоя намек за червен цвят придружавал човешката тревога на героя. Бликналият червен пламък на слънцето се асоциира с беди и война, както и червеният цвят на месеца.

Разбира се, не всички разкази на Йовков са написани така, не навсякъде природата се откроява през блендата на човешкото. Но разказът „Вълкадин говори с бога" характеризира донякъде художническото виждане на писателя. Той потъва в човешкото състояние и оттам свързва пейзажа с настроението, овладяло героя. Описанието на картините протича в сложна паралелност с мисълта и чувствата. Същото е и в „По жицата", където психологическите състояния на героите се редуват с нестеливи подробности от пейзажа: „Селянинът замълча и пак загледа овцете, без да ги вижда." Същото е и в „Скитникът", където душата на героя, замислящ ново убийство, се разкрива чрез обстановката — той е седнал на края на една рядка „окраставяла гора", в която въздухът е „топъл, спарен", „тревата суха".

Поради това, че съпровожда психологически промени у хората, понякога един и същ пейзаж се изгражда различно. В разказа „Песента на колелетата" се редуват няколко картини с луна. Те са сътворени така, че всяка има свой характер и все пак е във връзка с главното душевно състояние на героя... Първата картина: „... а на хоризонта, сред раздипленитe мъгли от прах, беше се показал месецът, голям и червен като нагорещено желязо". Това сравнение на месеца с горещото желязо от наковалнята е съвсем логично, нали старият Сали Яшар през целия ден е ковал с тежкия си чук. По-нататък: „Най-после той се досещаше, че трябва да се приберe в къщи, и ставаше да

си ходи. Месецът беше се издигнал и побледнял." Картината се е сменила, след като героят е прекарал известно време в размисъл за своята съдба, за миналото.

Ето и третата картина: „Прозорците бяха отворени, вън се чернееха салкъмите и между листата им течеше бялата светлина на месеца." Протичането на времето се показва с промените на цветовете: месецът е бил червен, после е станал бял и светлината му сега „тече". През късната доба неговата светлина е още по-друга: „После пак утихваше всичко, чернееха се само клоните на салкъмите, увиснали в сребърната мрежа на месечината."

Нощта отминава, в нея броди ту тъмната, ту светлата мисъл на героя и пейзажът също се мени, оцветен различно от месеца: червен, леко избледнял, бял, сребърен. Това редуване на цветовете придава и специфичната красота на степната лунна нощ и говори за напрегнатото душевно състояние на стареца. Пейзажът става страна в драмата. Той мени своите състояния като втори човек и отсеня одухотворено изживяванията на героя. Чудната творба „Песента на колелетата" звучи и като разказ за вълненията на Сали Яшар, и като Моцартова соната за нощната поезия на месеца, чиято „разкъсана паяжина" играе сред листата на салкъмите. Едно епично произведение внушава почти със средствата на музиката човешкото състояние. Бих припомнил и последния лунен пейзаж. В него вместо цветове има внушение за пространство. Сали Ашар си спомня: „Оная каруца, която пееше сред месечината (разр. м.) и която никога не можеше да забрави." Сред месечината, т.е. сред широките нощни равнини на Добруджа, в която се разливат сякаш и мислите, и спомените на Сали Яшар. Пейзажът се явява като рефрен на човешки изживявания.

Йовков рядко използува експозицията, стреми се веднага да започне разказа, за да избегне статичността, идваща от съзерцателното му възприемане. И все пак драмата у него се разгръща с ретардации, със задържан ритъм поради по-бавното, психологическо-аналитичното изображение, което отстъпва на диалогизираната динамика у Елин Пелин. Йовковата композиция е свободно усложнена, пълнозвучна, макар и сдържана в границите на една етична идея. В разказа „Сенебирските братя" усложняването идва от паралелното протичане на промените у хората и в пейзажа на степта. Двата бряста на хоризонта напомнят на дядо Щерю двама сенебирски братя Петър и Павли. „От своята вятърна мелница, спряла сред маранята и отпуснала крила като болна птица, дядо Щерю гледаше към двете самотни дървета на юг и мислеше за двамата сенебирски братя. . . " По-късно, загатната само, асоциацията се разгръща и придобива самостойно значение. Единият бряст е отсечен, Петър отдавна е умрял, а другият е с повяхнал връх, през същия ден на вършачката е загинал Павли. Пейзажът враства в темата за човека, носи я в себе си и ако се разкъса композиционното единство, творбата ще загуби скритото си очарование.

Йовков владее много средства за композиционно градиране на състояния. В „Друг свят" имаме особен вариант на психологически паралелности — пейзажът се внушава чрез авторови възклицания, в които се усеща речта на героите. „Когато стигна и нагази в мерата, беше се стъмнило. Какво поле, каква трева! (разр. м.). Стар беше Дочкин, но сърцето му затупа, болните му крака забравиха умората. Ето тия са звездите, които беше гледал, това небе, това поле, широко, широко. . . " (разр. м.). Лапидарно нарисуваната картина придобива сложна функция, тя издава емоционалното вълнение на героя и носи обективното внушение за просторно и неизмеримо

поле. Липсва какъвто и да било епитет. Вече тази графичност на изображението отделя Йовков от Елин Пелин. По-модерен в психологическия анализ, Йовков провежда пейзажа и обстановката през съзнанието на героя и еволюира към все по-голямо сгъстяване на психологизма, като освобождава израза от необузданата стихия на епитета.

*

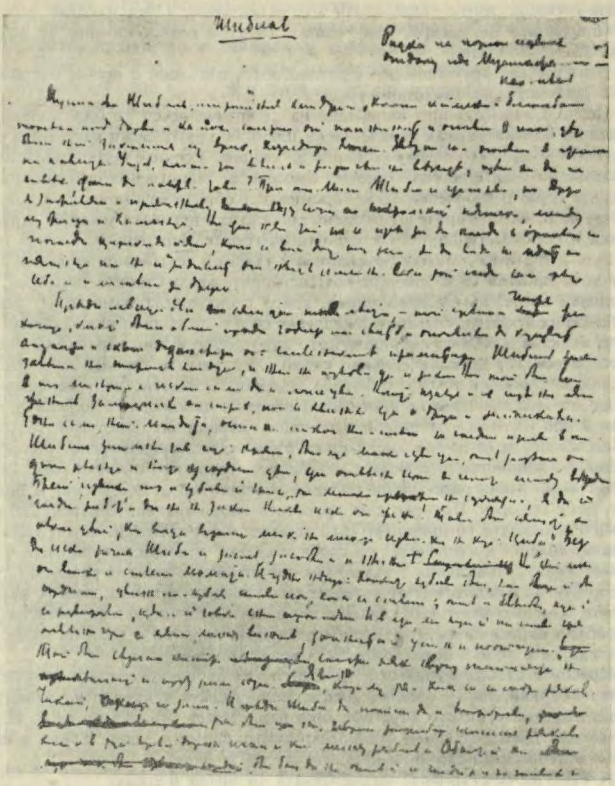
Като има нещо общо с предишната етична и поетична проблематика, всеки нов Йовков сборник ни дава и нещо ново, различно. В този смисъл особено се открояват две книги — сборникът „Старопланински легенди" (1927) и цикълът разкази „Ако можеха да говорят" (1936). В първата книга е авторовото просветление за племенната ни участ, за историческата ни съдбовност, за характера на народа ни, опознат в неговите промени през вековете. Във втората е въплътено философско-етичното прозрение на писателя изобщо за битието — за света на животното и на човека.

Опознал българина преди и след войните, Йовков го вижда в „Старопланински легенди" пак с народностната му психика, но вече изявен в едно по-далечно време. Магическата сила на образите и сега идва от красивото и героичното, от чара на жената, носеща живот и опиняваща като живота. И все пак тук има и нещо друго, нещо, присъщо на едно ново световиждане. То е в особената историческа атмосфера на разказите, в тяхното излизане от рамките на бита и в извисяването им до легендата. Красотата и героиката са се сплели с обикновен човешки свят. Легендарно звучат и силният, юначният живот, и протичащото всекидневие, любовната мъка, копнежът по нещо очаквано, но непостигнато и недоизживяно. От едно наситено с драми време изплуват образи на жени, които даряват света със светлина.

В „Старопланински легенди" се потаява истината за тежката ни робска участ и за унизителните ни страдания през вековете. В тях има нещо и от езическата ни философия, от прастарата дионисиевска жизненост, омагьосала духа на племето ни. В тях е вътрешният облик и на XIX и XVIII в., и на по-далечно време, доловено като тъмно ехо, идващо от неизмерими дълбочини. Има в тия легенди нещо от изконно българската стихия, от богомилското ни страдание и от възрожденската ни жажда за правда. Редуват се различни творби: „Най-вярната стража" — разказът на насилията през тъмното турско робство, протичало за нас по-тежко от всякакво западно Средновековие и докосвало освен тялото и душата. По-нататък разказът „Юнашки глави", разказ за Априлското въстание, за сърдечната ни простота в любовта, за патоса ни, за борческата ни мощ и за безсилното ни страдание. И още по-нататък „Постолови воденици", разказ за езическата, първичната, дионисиевската сила на живота, въплътена в образа на жена. В тези „легенди" при трагичен завършек преобладава героичното. Не случайно персонажът е предимно от хайдути. Писателят отбягва обикновеното, всекидневното, познатото; привлича го романтичното, изключителното, красивото, силното, необикновеното.

Първото вдъхновение, за да напише легендите, Йовков е получил от спомена си за своето родно място Жеравна. Послушайте началото на първия му разказ „Овчарова жалба" (1910):

„Една лятна вечер ние с дяда Въля, стария горски стражар, седяхме под големите орехи край село. Слънцето потъваше зад горите на Разбойна и на-



*Ръкопис от „Шибил“*

среща по сините зъбери на Балкана догаряха пурпурните огньове на вечерната зàра. Току над нас се издигаше висока камениста чука, цяла вече обгърната в сянка, прилична на голяма птица с отпуснати крила, под която се гушеха една до друга като пилци къщите на селото. А пряко по ребрата на тая чука като нагъната черна лента се тъмнееха кориите.

Те бяха три: Черковната, Старча и Циганската. Но духаше ли вятър, шумеше всякога една, а другите мълчаха. Спуснеше ли се долнякът откъм равна Ромъня и залюлееше клоните на Черковната, тя зашумяваше, а Старча и Циганската, останали на завет, мълчаха: те сякаш слушаха старите хай-

душки легенди, които Черковната им разказваше. След няколко дни пък, при промяната на вятъра, със същия тъмен и тайнствен език, те заговорваха за Черковната.

И аз не зная друг спомен от детинството, изпълнен с такова очарование, както разговора на тия стари гори. . . "

Пенчо Славейков при написване на „Кървава песен" е бил запленен от образа на Балкана, „оная величествена планина, която лежи като мила сянка на душата му и която е нему по сърце да възпява в своите песни". Йовков при създаване на своите легенди е носил спомена за тайнствения разговор на планинските гори. В творчеството му преминават образи от стария бит и героичните легенди на българите от отдавна миналото с неговата мъдрост, красота, обичаи и робско страдание. От шепота на горите Черковната, Старча и Циганската душата на детето се е пълнила с тъжни и замайващи видения, а зрелият вече писател се е насочил към историята, към старите летописи, към народната песен, към всичко онова, което е съхранила паметта на поколенията. От документи, спомен и вживяване се е родила тази рядко оригинална книга, втъкала в себе си народностното като добро и зло, изправнила личното и историческото, звучащи еднакво силно. Хайдушката героика се изпълва с видения за любовни драми, с битова мъдрост, с пантеистични изживявания, дошли от някакъв прастар инстинкт. Най-често героиката е видена в нравствен план. Ето — от планината слиза страшният хайдутин Мустафа-Шибил, слиза, за да се предаде, след като е вселявал страх и трепет у търговци и паши, от непристъпните висоти на Балкана, след като е живял горе, където се вият само орли, разкъсващи нерядко човешко месо. Жестокият и властен хайдутин е покорен. Покорён е от красотата на една жена. Контрастът между него и Рада, която го привлича като магнит, е поразителен: неустрашимият, суровият Шибил и жизнената, но слаба и крехка девойка, „чудновата бърканица от жена, дете и дявол". Тъкмо тук е и потайната мощ на разказа. Страшният хайдутин е надмогнат от копнежа си по живота, по жена, защото въпреки злините, които е извършил, душата му е останала чиста и неопетнена. Той е ограбвал царски хазни, рязал е ръце и глави, налитал е дори на манастири и все пак не в това е била истинската му природа.

Красив е Шибил физически. Вижте го как върви по средата на улицата. „Върху покриви, върху овошки грее слънце. Далече в дъното на улицата се виждат планините, където Мустафа бше цар. Няма оръжие по него. Но как е пременен! Дрехи от синьо брашовско сукно, сърма и злато. Тънък и висок, малко ослабнал, малко почернял, но хубав и напет.

И беят не се стърпява, мачка бялата си брада и дума:

— Какъв юнак! Какъв хубавец!

— Кърпата, бей ефенди, кърпата! — вика Велико-кехая.

— Какъв юнак — повтаря беят унесен, — какъв хубавец!"

А смъртта на Шибил? Тя е песен, проста и великолепна песен за съдържанието, но неизмеримо с думи величие на хайдутина.

„Припукаха пушки. Стъклата на прозорците зазвънтяха, къшите се залюляха, върху земята сякаш падна черна сянка. Шибил се спря, страшен, хубав. Накъса броеницата, но карамфила не хвърли, кръстоса ръце на гърди и зачака." Сякаш виждате хайдутина от народната песен, спокоен пред смъртта, епично велик. В образа му се сплитат героиката с вечната мъдрост и силата на любовта. Като ореол около Шибил са венецът на Балкана, овошките на селото. А редом с него е Рада — трагична, всеотдайна в любовта си. Дъщеря

на селски чорбаджия-предател, тя се чужди от семейство, от среда, носи нещо светло, наивно и чисто. Богатата й духовност се проявява в нейната жертвеност. И Шибил, и Рада остават ненадмогнати нито от хората, нито от смъртта. Техният край е трагичен, тъй като умира възвишеното, прекрасното, умира несподелената любов, но и двамата са озарени от прекрасно предсмъртно сияние. Йовков, който е така далече от външното изобразяване на човека, от обличането му само в потури и салтамарка, е разкрил душата на българина, стила на неговия живот.

По-иначе, отколкото в „Шибил" е мотивирано нравственогероичното в „Индже". Главното в „Шибил" е личната драма на Рада и Мустафа, в „Индже" епичният замисъл е по-широк — решава се съдбата и на отделни хора, и на целия народ. По-друго е и нравственото преживяване у героя — преломът настъпва у него с осъзнаване на народната беда. Нравственото е сплетено с историческото ни битие. В ръкописа на поп Йовча, цитиран от Йовков в епиграфа, четем: „В тия времена восташа разбойници многи, които се назоваха дахалии и кърджалии, изгориха села много и дойдоха на село в неделю месопустную, и оловиха много человеци и образа и изгориха селото. . . " Опиянението от кръв и власт разбойник, оставил, където поминел, развалини, пожарища, човешки кости, изпитва мъката на самотата. И нещо по-страшно — познава ненавистта на народа. И Индже се променя, преражда се, става, какъвто го е запазила за поколенията народната ни песен. Ала и тук и на фона на жестоките изпитания се разгръща личната човешка драма. Идва краят на героя, печален и трагичен. Индже е убит от собственото си дете, което е изоставил. И над неговата душа е упражнила властта си жената. Трепетното вълнение, минало през сърцето ни, е сложно — извикано е и от представите за красотата и величието на Индже като народен хайдутин, и от тъжния му личен човешки дял.

Ето го старото нравствено съзнание у героя: „Млад беше тогава Индже, не скъпеше живота си, не се боеше от смъртта. Никога не делеше доброто от злото, никога не беше се запитвал кое е грях и кое не. Гробища и пепелища оставаха след стъпките на коня му, името му задаваше страх и трепет. И помисли, че силата му е безмерна, а волята му — закон за всички."

А ето ехо от ново, пробудено вече нравствено съзнание: „Като че едвам сега се отвориха очите му и той видя колко злочеста е земята, из която вършеше. Пуст беше кърът, без стада, без звънци. Невиждали кой знае от кога рало, нивите бяха удавени в къпини и бурен, пътищата бяха тревясали, не се чуваше дори птиче да пропее."

И по-нататък:

„. . . Безплодна и черна беше земята, когато беше тръгнал, а сега цяла Ромъня се жълтее от узрели ниви. Наспорил беше бог земята с тежък плод и хората работеха. Люлее се морето на зрелите жита, трепти въздухът, белеят се като бели птици забрадките на жетварките. И ето песен — звънка жетварска песен. Индже спира коня си. Жетварките са близо, но китка дървета ги крият от дружината. Ясно се чува песента. Индже слуша. И трепва, като чува, че пеят за него. Пеят за Индже млада войвода; как води дружина от триста мина; как гората и планината плаче за Индже, за да я отърве от хайдути; как милост има Индже за сиромаси. . . " Предано, цялостно, дълбоко е усвоил писателят легендарната представа за народна героика. И сякаш слушате народната песен, преляла се в словото на автора, естествено ритмизирано, разказващо за мечтаната правда. Тази правда се е превърнала в съз-

нание на Индже, в идеал на хайдутина. Индже се променя. Душата му жадува за нещо голямо и възвишено, което ще донесе радост и спокойствие. Любовта му към Пауна го откъсва от престъпното обкръжение и го тласка към благородни помисли. Жената пак е спасител, пак е станала символ на чистото и човешкото. Но нейната любов носи и гибел. Въпреки прелома Индже още не е изкупил всичките си престъпления. Той загива от ръката на собствения си син, когото отдавна е осакатил, захвърлил и изоставил. Изкуплението идва, когато героят вече се е преобразил. Това усилва трагизма. Над всичко звучи епилогът: „Както беше се поизправил, Индже се килна назад и падна. На двора изпищя жена. Воеводите се спуснаха, изправиха Индже, викаха го, молеха му се да продума. Индже беше мъртъв."

Героичното и величавото са сключени в трагичен финал. Йовков е останал верен на себе си — възпял историческата героика на Индже, той е сложил в основата на драмата пак жена. Приближава се до епиката на Ботев с подвига на хайдутина по своему, оригинално отсеняя тая епика с омаята на любовта.

Женските характери в „Старопланински легенди" са може би най-богати и най-противоречиви в цялото Йовково творчество: хищно-еротичната и наивна Женда, всеотдайната в любовта си Тиха и наред с тях Ганаила, Божура, Дойна, Димана, Люца. Колко образи, български и неповторими, колко силен и непобедим живот! Тези образи се нанизват в разказите като бисерите на огърлица, в която всяко зърно има свой оттенък, при все че всички си приличат по сила и красота.

Любовното чувство тласка най-често към гибел. То е бурно и непостоянно като у Женда, тихо, кротко и възвишено като у Тиха, меко и галещо като у Дойна, жертвено като у Рада и Божура. Превъплъщенията са безкрайни като неповтарящия се живот. Женда разнася наоколо си чара на лукавата женска хубост, която не знае нито трайна преданост, нито угризение. Тя е свободно еротична като жената от езическите митове. В нея всичко е дръзко, леко, бързопреходно. Формулите на задължаващия морал, на реда и традициите не я смущават. В нея има нещо от оная свобода на жената, която се е създавала в античността с Дионисиевите култове и сатурналиите, а през Средновековието с карнавала. (Не случайно в разказа се появява образът на пръча.) И все пак вплетена във вековната игра на живота и любовта, Женда е наша, българска жена. Баба Ана от горната воденица кипи от постоянна злоба срещу нея: „Току рекли Върбан лош, Върбан краде житото. Лъжат. Дип си е добър Върбан. Не може челяка да гледа, как жена му се увива около всеки мъж, и — лош ще е. . . карал се бил с всички. Ще се кара, като има такава жена. . . "

Какъв е духът на тази българка? Може би тя е от младите, хубави жени, ненамерили в брака онова, което им е нужно — силна привързаност и достоен за обич мъж. Тя подхвърля за воденичния камък, смазал краката на Върбан: „Нека, нека, Марине! Лошо ли е станало, мислиш? Тоз камък мене притискаше, нека притиска сега него." Но тя изоставя и козаря Марин, тръгвайки с керванджията. Порочна ли е, наивна ли е или глупачка в обноските си с мъжете — авторът не ни казва. Тя се явява пред нас с черните си очи, които „отдалече личи, че се смеят", с жадната си плът, с измамната си и непостоянна натура. Тя е първична и естествена като своите прапрапредходници от Дионисиевите култове и е всякога свободна от задъл-

жения към един мъж. Нейното сърце е просто и наивно, топло и искрено, но е и лукаво, и измамливо. „Отдето мине, плете мрежи като паяжина."

На Женда противостои Тиха, въплъщение на вечна женска преданост и на разточителна жертвеност. Как чудно е изваян този женски образ: сред чучумавото, сред задухата и тежките миризми на леш, сред ужаса, че утре селото ще пламне в огъня на страшната болест, Тиха се готви за най-весела сватба. Небивала сватба, с болно веселие и смях, които прикриват грижите, страха от орлите, прелитащи над планината и отиващи на юг, към долните села за леш. Сред това оживление и тревога се носи Тиха, външно спокойна пред венчавката си с нелюбим човек.

„— Ти си плакала! — рече й тя.

— Кой, аз ли? Мислиш ли, че аз мога да плача?

И Тиха се смее, а в очите й светят сълзи.

— Ах, Тихо, ах, сестро, само да видиш колко орли! Ах, не е на добро!

— Я се остави!

— Тихо, сестричко, не се сърди. И що ти трябваше в такъв време, да беше почакала. Можеше и Величко да се върне.

— Величко ли? Защо ми е Величко, аз си имам мъж. Кой знае къде го е тръшнала чумата. Дано тез орли неговите меса да късат!"

Така проклина силната, гордата Тиха, чиято душа се разтваря за мъката, обрича се мощно на своето бъдещо страдание. И тъкмо тази Тиха, оскърбената в любовта си, коленичи в черквата над обичания човек, когато при вика „чумав" хуква всичко навън, когато даже майката го изоставя. Страшно е това прамощно чувство на любовта, за което се говори във финала:

„Тогава Тиха тръгва към чумавия — Величко беше, позна го още щом се появи. Тя се наведе, обърна лицето му, после седна на каменното стъпало пред олтаря, тури главата му на коленете си и го загледа в очите. Булото й падна и закри нейното и неговото лице. Отзад, от потъмнялата икона Исус ги гледаше и вдигаше десницата си."

Тук героиката не се носи от историческия вихър на събитията, а е лична и нравствена.

В женските образи на „Старопланински легенди" е заключено сякаш богатството на цялата наследствена природа на народа ни. Наред с Женда и Тиха са чистата Рада, кротката Ганаила, непостоянната Курта, жизнената и предана Божура — все жертви на всеобемащата, на силната, на непобедимата любов. От тях лъха вечното и неизменното, макар че идват с романтиката на едно далечно минало. Авторът, навлязъл в глъбините на българското ни време, е обхванал пълнотата на живота, неговите вечни стойности, за да властвува с чертите на образите си над нас, хората от едно по-късно поколение. И е затворил историческото във вечното.

Как напират жизнерадостна сила, ренесансови пориви по време, когато народът ни страда под робство, живее затворено в патриархалните си селища. Жената не е робиня на епохата, не е покорно същество. Тя като че ли още векдва преди Възраждането е счупила печата на далечната старина. Тя показва човешкото си достойнство, благородството на сърцето си, предпочитайки смъртта пред подчинението на реда и на узаконения морал. Тъкмо в тия ренесансови и жизнелюбиви образи писателят е запазил историческата колоритност на времето. То е улучено и чрез пейзажа.

В „Старопланински легенди" образът на природата израства щедро, раздвижен в епичен замах. Тя е облъхната от величието на старите легенди, а

тонът, с който се разказва за нея, е приповдигнат, тържествен, легендарен. Природата й внушава страхопочитание и е красива и могъща като хората, които живеят сред нея — Шибил, Стефан войвода, Индже, Милуш. . .

На Шибил с могъщата му и обаятелна фигура прилича околната планина. Тя ни открива сякаш нещо от душата му. „Това място беше най-страшно. Тук пътят се вглъбяваше навътре в дола, извиваше се по едната и по другата страна, чертаеше две дъги, два обръча на капан, в който много хора бяха намерили смъртта си.“ Самото сравнение на мястото с капан загатва за онова, което извиква боязън — страшното у човека, който свободно броди там.

За душата на хайдутина говори природната обстановка. Тя придобива характер на символ. Йовков пише: „По ливадите цъфна божурът, цъфна и росенът, самодивското цвете.“ От горските цветя той избира божура, защото по народно предание цъфти там, където се е проливала кръв. Споменава и за самодивския росен, цветето на страшните усои, на местата, пълни със сенки и легенди. Така природа и човешки живот, и предания се сливат.

Гората и планината са близо до човека и с друго — те подсказват зазвучалото в душата му. За човешки състояния намеква гората, когато през пролетта не е станала ведра и весела. След като се е раззеленила, тя е натежала и потъмняла. Човешкото е предусетено и в образа на планината. „Мръкваше се, в долищата се спускаше синкава мъгла, по баирите лазеха сенки, планината беше се спотаила, тиха, замислена“ (разр. м.). В „Старопланински легенди“ се чувствува осезателно напрегнатата величественост на усоите, където липсват светлина и спокойствие. Пейзажът рязко се отличава от този на волната и притихнала в съзерцание добруджанска шир. Той е изпълнен с тайнственост, с възбуда, с мощно напрежение. Попадаме сред мъгливи долове и тъмни гори, наоколо ни са тайнствени и мрачни усои, от които извират естествено възпоминания и разкази за кървави драми. В „Овчарова жалба“ кориите над селото шумят „тържествено, тежко, като стара песен, която се пее на трапеза“. Събитията, обрисувани в такава обстановка, придобиват магична приказна красота.

В разказа „Юнашки глави“ срещаме познатия Йовков похват — рисуват се драматични състояния паралелно с промени в природата. В началото на разказа пробуденият за живот Балкан символизира надеждата у народа през Априлското въстание. „Хубаво време, слънце, Балканът се разхубавил, зелени дъбрави го опасват долу, по-тъмни в средата, а най-високите чуки, изрязани в небето, са както винаги сини. Над тях бели облаци са спрели, като кули.“ По-късно промените във времето отговарят на напрежението през въстанието и на поражението. Ето втори абзац. „Обърна се времето. Откъм север през баирите се заспущаха мъгли,давеха като в море черните върхове на кориите, откъсваха се от тях и бягаха към Балкана. Смрачи се, като по вечеря, сви студ. Мъжете облякоха зимните си палта, жените — скуртейките си с лисичи кожи. И всички бързаха като че подгонени от вятъра. Ако някъде се събереха двама или трима, разменяха набързо по някоя дума и се разделяха. Уплаха и грижа имаше на всяко лице.“ И накрая вече, когато ясно се привиждат изходът и поражението: „На другия ден той (дядо Руси — б.м.) стоеше на пейката си и гледаше победелия Балкан. Отвсякъде дебел сняг режеше очите. Бял сняг и зелени дървета — туй беше чудо невидено. Дядо Руси се загръщаше в шубата си, гледаше Балкана и очите му сякаш питаха: „Защо направи тъй? Какво ще стане с момчетата?“ През тези фази преминава въста-

нието — въодушевление, тежки часове и поражение, последователно се мени образът и на Балкана. Паралелът е свързан с драмата на народа и с драмата на влюбените Милуш и Люца.

„Старопланински легенди“ е книгата, която най-много съм препрочитал. Йовков е великолепен като духовен репрезентант на нацията ни и във „Вечери в Антимовския хан“, и в „Песента на колелетата,“ и в „Женско сърце“. Но в легендите е някак си уплътнена биографията на народа ни, възсъздадена е и неговата бойна старина, и нежната му душевност. Те спасяват от загубване в нашето напрегнато и все бързащо настояще. Опознал издълбоко народните изпитания, беди и добродетели, Йовков внушава чувството за българска съдбовност като Ботев в „На прощаване“ и „Хаджи Димитър“, като Вазов в „Под игото“. В легендите са и отминалият ужас от робството, и изживените ни надежди за свобода, и виталната ни психика като наследници на горещата тракийска кръв, и великата ни славянска жертвеност, оставили следи по хайдушките поляни. В тях е тайната на българската ни душа. Писателят, обгърнал нашироко една отминала действителност, я тълкува чрез нашата светофилософия и предузнава истини, които, станали изкуство, не могат да се преповтарят.

*

Скрита мъдрост и нови етично-философски и битови проблеми ни подсказва и книгата „Ако можеха да говорят“. Йовков е можал да доизгради българското си световиждане и с тази оригинална книга. Той отново навлиза в света на добруджанските чифлици, отново диша въздуха на селото, но тук е предимно философ-анималист. „Ако можеха да говорят“ е цикъл от разкази, някои от които са напълно самостойни (разказите за животните), други са свързани в обща нишка със съдбата на хората — участта на Василена, западането на чифлика, духовното и физическото изграждане на Тицка и т.н. Случките от света на животното и събитията от света на хората отекват, обединени в обща хармония. Успоредиците и взаимодействията са търсени в едно сюжетно цяло. Героите, особено собствениците на чифлика, са само щрихирани, над тях действува изобщо времето, протичащото в света на безсловесните е изследвано по-отблизо и е проанализирано във всекидневието. Така е възникнала особената жанрова структура, като фабулата на романа е отстъпила пред цикличността на един сбор от разкази. Йовков е влюбен в красотата и цялостно ѝ се отдава. Но в „Ако можеха да говорят“ има и нещо друго, по-сложно и по-богато. Пред нас се движи образен и пъстър свят, нарисуван с усет за съдбовна природна правда. Висшето и ценното е в жаждата за живот. Тази идея е подсказана още в разкази като „Грехът на Иван Белин“. Старият овчар поема на плещите си тежък грях с убиването на вълчицата. Спасява полето от нея, но нарушава неписаното право на природата, правото на живота. В „Ако можеха да говорят“ писателят ни внушава постепенно впечатление от физическата хубост на животното и паралелно с това—идея за етична сила, заложена в него. През вечното мълчание на лишените от език по своему етични и красиви животни просветва природният закон.

Ето я красотата в този свят: воловете са бели като преспи, с големи еленови рога. Конете са бързи, стройни, гъвкави, надарени с чувствителност на хора. Дори вълчицата, която умира, е великолепна. Гъсокът е с оправени чисти пера и с негаснещо любопитство в очите. Гълъбът е бял като сняг и спокоен. Такива характерни черти, често пъти контрастни, но излъчващи чара

на красивото, личат изобщо в образите на животните, описани от Йовков. Красота блести в един съвършено реален свят, в който сложно се сплитат житейското и банално-обикновеното с необикновеното и изключителното, свързани съдбовно от битието.

В Йовковите разкази конят е най-често срещаното животно — и поради дружбата му с човека, и поради авторови естетически предпочитания. Конят е измежду красивите животни, а под перото на писателя още повече изпъкват осанката му, благородството на инстинкта му. Изобразявайки конете, Йовков търси необикновеното и значимото и го осмисля през погледа на човека. Характерът, индивидуалността, изобщо рядко срещаното придават на рисуваните от Йовков коне вълнуваща хубост. Необикновеното е не само в стойката, а и в поведението, в психологията на животното. Нещо извисено, благородно има у коня на горския („приличаше на стар благородник"). Неговото присъединяване към военния обоз се дължи на възпитанието му — то напомня за някогашен пълноценен живот, за достойнство, за привързаност към нещо загубено, но близко. Връзката между животното и човека е потърсена и в други образи — образа на вола, на кучето, даже на вълка.

Човекът уважава животното освен за красотата му и за неговото участие в труда: „Млада булка — кабил не е да мине път на някой вол — ще го почака да мине, че тогава ще мине тя." В анималистиката на Йовков животното има свой личен свят, то е отделен индивид, който се откъсва напълно от средата си и подчертава освен физически и морални качества. Такова е жълтото куче, което обича да броди, не се задържа никъде, при никой господар, като че ли е гонено от един копнеж в кръвта непрекъснато да скита, повече да види, повече да познае и да преживее от ония негови събратя, които остават за цял живот привързани към едно място. Копнежът на кучето по свобода и простор е така силен, така властен и индивидуален, че го сближава с човека. С този похват на художествена типизация Йовков засилва внушението за моралното единство на животното и човека. В животното се появяват и психика, и едно първобитно, елементарно разбиране за добро и зло. Смешен е гъсокът, когато изразява по непохватен начин привързаността си към гъската, която мъти, чрез крясъци, чрез лудешки танц от крак на крак, но в неговото поведение свети вътрешна истина, чистосърдечна радост, истинско вълнение на нарастнала нежност. Йовков вижда ум и духовност у вола, у коня, у кучето. За него няма граници в улавянето на индивидуалното. Тук е слабостта му, когато прекалено одухотворява, тук е и силата му, когато търси дълбоко в природата на безсловесните един законен ред, един етичен смисъл.

Когато светът на животното навлезе в изкуството нравствено осветлен, той ни напомня за човека. Чрез него и човешкото се уточнява с някои свои страни, затрупани от цивилизацията или временно изчезнали. Макар че Йовков не извежда напълно животното извън границите на неговия инстинкт, той често го изправянва с естественото и природно доброто у човека. Той разбира, че красотата на животното би пропаднала без очовечаването му, при все че показва и инстинкти със страшна и първична сила. Мощен инстинкт замъглява очите и люлее тялото на коня на дядо Давид. „И какъв неугасим огън гореше в мрака на очите му, чийто поглед сякаш винаги беше нейде далече; ушите му бяха все нащрек, ноздрите му се свиваха и разпущаха. . . " Див инстинкт ръководи майката-вълчица в „Грехът на Иван Белин". Инстинктът като неосъзната вихрушка от първични състояния тласка насам-натам безсловесните и от „Ако можеха да говорят". Но животното не е само това —

у него напира и някаква особена нравствена сила. И още — то не е фалшиво като човека, не е „цивилизовано“ като него от обществения ред. Етичните му норми са по-първични и повече съобразени с правдата на природата от тия на човека.

В сборника „Ако можеха да говорят“ писателят вижда един свят и на сговор, на простота, на миротворство и на прости и страшни инстинкти. Свят, който се издига над жестокостта на човешките нрави, в който има тайна нравствена сила, която превъзхожда човека. В простотата на животното е заключена безкрайната власт на битието, неговата непобедима първичност — без условности, без лъжливи човешки понятия.

По-особени в тия разкази са и хората. Близостта до природата и животното ги прави повече патриархални, естествени, такива, каквито писателят ги вижда в някаква утопична мечта, надмогнала злото на цивилизацията. Дядо Митуш е въплътена първичност. Той е прост, свободен духом като въздуха, който диша, душата му е целина за хубавото и благородното. Художникът тъгува по такива хора, праизвор на човешки добродетели. Той скърби, че през живота жестоко преминава времето и разрушава стария идиличен свят.

Особена е връзката на човека с животното. Писателят не показва толкова стопанската връзка, колкото сърдечната близост. Домашните животни със своето присъствие в двора, на полето, със своите навици изпълват живота с радост и красота, с топлота и приятна грижовност; те извикват у стопанина любов към тях. Животните създават оная задушевна атмосфера, която напомня за патриархално спокойствие и първични радости. Затова пред смъртта си чичо Митуш иска да помилва биволите и им говори с нежност, с каквато не говори на човек. Затова Василена плаче като осиротяла при раздялата си със скъпия за нея добитък: „— Балан, Балан. . ., къде отиваш, Балан? — говореше му Василена и го милваше. — Кой ще те купи, Балан? На кого ще работиш? Кой ще те гледа? Ще те гледат ли хубаво, Балан? Кажи, Балан. . . , кажи. . . Отведнъж тя се спря, похвана се за челото, замисли се. После се обърна и със строго обтегнато лице, без да погледне някого, дойде до къщата, опря се с лицето си към стената и стройното ѝ тяло, от кръста нагоре, се затресе от плач. Всички млъкнаха.“

Днес сме много отдалечени от тоя свят, за да го разберем напълно, но той скрито властвува над душите ни като начален наш живот, като битие на човешката ни младост.

Любовта към животното създава етиката на човека. Ето дори Аго, тая примитивна и външно груба натура, става отчасти очовечена личност с трогателната си любов към домашното животно: „Той (Аго) стоеше до обора, опрян на лопатата, с която беше ринал, и през плета гледаше към пътя. С едната си ръка, с дланта, той изтри едното си око, после другото и пак се загледа.“ Времето преминава над чифлика, то е исторически невъзвратимо, то разрушава онова, което е било. Но колко красота е имало в тоя първичен свят. Чичо Митуш е близо до него, Василена е близо до него, даже Аго е близо до него, когато, сам безсловесен, се сблъсква с мъката да изрази преживяванията си. Чичо Митуш дърпа Аго към философията на вечната справедливост. „Що биеш добитъка? — казва му той. — Да удариш добитък, все едно да удариш дете. То не знае, не разбира, ти го поучи. Защо го биеш? И то душа носи. Ако добитъците знаеха да говорят, те щяха да бъдат като нас. И по-добри дори. . . “

Това „и по-добри дори“ носи философията на разказите. Те са вътрешно споени от идеята за непознатия и благороден свят на животното. Чрез близостта до тоя свят хората противостоят на унижаващите ги нрави на цивилизацията.

Компонент на живота освен човека и животното е още и природата, осъзнавана в нейната цялост. Затова в „Ако можеха да говорят“ животът се славослови и с образа на човека и животното, и с образа на природата. Нейното напрегнато битие събужда и епични, и лирични теми. Виждаме широката, богата с цветовете си картина на пролетното поле, в която се преливат зеленото и синьото. Лъхва ни задухата на летния ден, слушаме тайнствения говор на дъжда. Понякога тия лирични моменти се сменят с разказ за събития, в които природата участвува с вечната си мощ — изчезването например на стария вол Комура в степта.

Препрочетете двата разказа за стария вол. В първия разказ Комура е хитър почти като човек, той наблюдава внимателно живота в господарската къща и има отношение към всичко, което става там. Във втория разказ той завършва като всяко земно същество и не оставя след себе си никаква следа. Неговото битие се слива с неизмеримото, необхватното битие на природата. Съдбата на Комура ни говори за общата съдба на всичко, което съществува, което цъфти, обновява живота и гасне в него.

„. . .Комура го извлякоха и оставиха на поляната. Цяла неделя кучетата ядоха и се давиха там. После додоха и орли — черни, големи. Те стояха настрана и не се помръдваха, като вкаменени. Кога да хвръкнат, прибягваха с широки крачки, пригърбени с разперени грамадни крила, и тежко се подемаха.

След месец-два между зелената трева се белееха само костите на Комура. Големият гръден кош, с извити ребра като дъски, с дълбока коруба, приличаше на скелета на някой разрушен кораб.“

Сякаш слушате гласа на яснополянския мъдрец, който ви разказва съдбата на „Платномер“. И наистина Йовков е усвоил много от светоусещането на великия езичник и мъдрец. Усвоил го е без подражание, без да преповтаря учителя си. Краят на разказа за Комура не звучи песимистично, тъй като такава е участта на всичко, подчинено на земното мироустройство.

Идеята за единството между човека и природата преминава и през предишното творчество на Йовков. Моралното превъзходство на обикновените хора проличава в близостта им до естественото битие на всичко, което живее извън човека. Те имат усет за това, което ги заобикаля, и са способни да му се възхитят. Трепетен възторг се ражда у Йовковите герои от красотата. Старият любител на коне Бунала вижда коня Помпадур с особени очи — сякаш не кон, а цар минава („Помпадур“). Петър овчарят, Иван Белин, старият конегледач Илия Дочкин имат вярно чувство за хубостта на животното. В същото време душата им потъва в необозримия природен свят, който царува наоколо. Едно безкрайно опиянение обзема Илия Дочкин, когато излиза на полето. Не само кобилата, а и неговата душа оздравява („Друг свят“). В преживяванията на хората се вмъкват естетически емоции, спомени от живота сред степта и тия емоции и спомени вливат в тях радост и бодрост. Единството на човека с природата добива почти материален образ, като хората имат и своя обществена, и своя природна среда. Те са частица от природата, вътрешно обагатени от допира си с нея. Тя властвува над тях.

Но тържеството на природата над човека е показано най-пълно в „Ако можеха да говорят.“ Идеята за близостта до естествения й и непосреден свят

е получила подчертан етично-философски смисъл. Хората и съжителствуват с животните, и са в непрекъсната борба с тях. В тези отношения те пречистват и освежават себе си.

Понякога героите на Йовков направо философствуват за своето битие. Подтиква ги към това допирът с природата. В простите си разсъждения те търсят своето единство с безкрайността на света. „Денем човек работи, не мисли — разсъждава чичо Митуш, — очите му друго гледат, а вечер... Ето сега: колко звезди! Кой ги е турил там? Що са?“ Или: „Питам се: де ще идем и ний? Какво ще стане с нас? Защо камъка си седи хиляди години, а човека си отива толкоз скоро? Защо? Питаш, гледаш нагоре...И нещо като че те вижда оттам, а нищо не ти казва. Мълчи. И се чудиш, чудиш...“ Само повишена чувствителност, добита от близост до природата, може да извика такива въпроси, да заплита в смътни загадки душата на простия ратай за преходността на всичко живо и за безпомощността на човека пред природата.

Съвестта се бунтува, когато са накърнени било природните закони, било обществените. Обществените закони е нарушил чичо Митуш. „Някои казваха, че спрямо своите си, спрямо децата си, чичо Митуш имал някакъв грях и затова тайно се напивал с ракия.“ Природните закони е накърнил Иван Белин. Той е преследван от съвестта си, загдето е попречил на вълчицата да прояви докрай майчинството си. У народа съществува разбиране за „греха“ не като нарушаване на християнските канони, а като по-широко схванато зло, като престъпление спрямо повелите на природата. Така е осветлен „грехът“ у Йовков.

Той рядко рисува човека или животното като носители само на едни черти, само лоши или само положителни. В личността се борят светлото и тъмното. Може би доминира едното или другото, но то не изчерпва сложността на живия свят. Ето малкия разказ „Вълчицата“. Страшният звяр е направил много пакости на хората. Той е кръвожаден, жесток, но една благородна струна трепти в душата на звяра: инстинктът на майчинството. Хората се отвращават от страшната кръвожадност на вълчицата, но са смутени от майчиното й чувство. Писателят е разкрил образно единството на тези две различни изживявания.

„— Давидко ми разправи мене — говореше Петър овчарят, — възгордян, но развълнуван. — Страшно нещо... Че как мислите вий, лесно ли е да се бориш с вълк само с голи ръце? Изпояде ме, казва, ей тъй сгъвах лакета си и го пъхах в устата й да ме хапе, тъй казва, пò не ме болеше... Як звяр.

Петър овчарят позамълчава и поглежда вълчицата. Очите й са отворени и гледат към полето. Петър овчарят си спомня да е чувал, че когато някой има нещо свидно на тоя свят, умирал с отворени очи. Той само си помисля за това, но не го казва и продължава:

— Як звяр, не се надвива лесно. Сума време се боричкали. Кога Давидко отгоре, кога вълчицата. Па как се докарва, та скочи отгоре й, възсяда я, хваща я с едната ръка, а с другата изважда ножа и удря, удря...И каква корава душа — откопчва се и иска да бяга. Грабва тогаз Давидко кривака и я довърши с него...

Петър овчарят поглежда вълчицата, плюе, иска да я ритне с крак, но очите му срещат пак погледа на мъртвите й изцъклени очи и това го смущава.

— Виж я как гледа — казва той, — умряла с отворени очи...“

Заедно с героя и ние сме поразени, ударени сме в сърцето не толкова от страхотиите на вълчицата, колкото от това, че ето, умряла е с отворени очи,

тъй като е оставила най-свидното — децата си. Писателят подчертава с малко художествена педантичност, че говори Петър овчарят, т.е. човек, който има причини да ненавижда страшния звяр. Но у този човек се ражда и вълнението от смъртта на майката вълчица и то не му позволява да изрази ненавистта си. Дори и той се досеща, макар и за миг, че вината е извън вълчицата, че има някакъв висш нравствен ред.

Писателят, възхвалил красотата, доброто и хубавото у човека, е преценил нашата цивилизация и чрез света на животното, както тя може да се прецени, и чрез света на детето. Изобразяването у него на доброто и злото в единство ни възвръща отново към естетиката на Толстой. Нали за яснополянския учител е малко да се порицае злото и да се възвеличи доброто само в социалния ред на живота, като се пренебрегне другият, природният ред. И Йовков търси сложността и богатството на истините, когато ни учи да съдим справедливо за злото и доброто и в природата. Със своя „обективизъм" той изравнява правата на противоборещите се сили в битието, като на места достига до обобщения с дълбок символен смисъл. Пример: великолепният разказ „По-малката сестра". Краят на кобилата, млада, жизнерадостна, убита по случайна грешка, носи оригиналното му прозрение въобще за живота, подчинен на случаен природен ред.

Бихме могли да съдим Йовков, загдето се увлича понякога в прекалено очовечаване на животното. Но това не е беда. Белетристът е овладян повече от философското гледище на обикновения селянин за живота и природата. Един благороден хуманизъм го тласка. И той привнася в света на природата етични норми и принципи, присъщи на човека. Чувството му за нравственост и красота го подтиква и той застава срещу тежкото и нелепото, срещу антиетичното в живота и на човека, и на природата. Чичо Митуш разсъждава за безсловесните: „Те всичко разбират, само език нямат. И то е тежкото: удариш го, мълчи, боли го нещо — мълчи, налегнат го да го колят — мълчи. То тяхната мъка край няма." Животните според героя на Йовков, ако биха могли, „щяха да бъдат като нас. И по-добри дори."

Така красотата в Йовковото творчество засиява в различни светлини: тя е и във физическата хубост на човека и животното, и в психологическата жизненост на всичко, което носи вечната и непроменна същност на живота, и в облагородяването чрез оня висш етичен ред, който господствува в природата, иначе неизбежно сурова и жестока. Красотата не идва в разказите му с декоративни стойности, като обикновена радост само за окото. Тя е и нравствена сила, тя събужда доброто у човека, тя носи живот. Йовков като че приема за свой девиз идеята, че красотата ще изведе към добро света. Всичко е хармонично съчетано в най-първична етика, то е „човечността" на битието, правото на живота. Такава е при последна сметка скитата, житейски практическа философия на съществуващото.

*

Йовков е измежду най-големите стилисти в българската литература. В неговите разкази, грижливо изваяни, се долавя всякога нещо свободно, като че никакъв изкуственост и скованост не са потискали творческата воля. Той стои над героите си, над събитията, а ги оставя и сами да вършат своето. Всякога запазва въздуха, светлината и боите на света около тях. И все пак намесва се и образите му са малко извисени. Ето я Рада от разказа „Шибил".

Тя е величествено героична в любовта си. Тя обиква хайдутина, когото турците търсят под дърво и камък. Тази дъщеря на селски чорбаджия, използувал хубостта й за примамка, писателят нарича „чудна смесица“ от жена, дете и дявол. Тя е красива като „жива кукла“. Малко извисена — чрез словото и портретната характеристика — е даже обикновената Божура, младото момиче-циганка, съблазнено от харесван и обикнат от нея момък-гуляйджия. Божура има тънка и стройна снага, която не се огъва и под най-тежкия товар. Тя остава „права и гъвкава като стълбце на вихрушка“. Вървежът й е „плавен“, косата „черна като зърната на бъз“, лицето мургаво „като пръст от стомна, поляна с глей“, „големите й черни очи гледат дръзко и дяволито“. Особено хубава е Божура напролет. Тогава очите й светят повече, снагата й не усеща тежестта на дрехите, тя става „жизнерадостна като овошките, пияна от слънцето като пчелите. . . “ Образите, словото, синтаксисът носят в приповдигната атмосфера земната жизненост на Божура. В разговорите си с проф. Казанджиев Йовков отбелязва, че не обича сравненията, но тук не е могъл да ги избегне, увлечен от волната и първична радост на героинята: „жизнерадостна като овошките“, „пияна от слънцето като пчелите“.

В стила си Йовков не е единен и еднакъв. Ако в „Старопланински легенди“, където картините са изпълнени с атмосферата на планинската тайнственост, има повече нещо приповдигнато и тържествено, то във „Вечери в Антимовския хан“, където се разкриват интимността и простотата на обикновения човек, разказът е по-спокоен, обстановката и действуващите лица са по-близо до земята. А в разказите „Ако можеха до говорят“ писателят сдържа още повече своето чувство, освобождава речта си от предишната романтична приповдигнатост. Тя се лее просто, без нарастващото, тревожно напрежение на „Старопланински легенди“ и даже без епичната широта на „Вечери в Антимовския хан“. Като че умъдреното виждане на живота е допринесло и за благородната простота на тази реч, достигнала на места почти до графично разграничаване само на бяло и черно.

Тук няма слова, които напомнят тежкото плодородие в чорбаджи Драгановия дом с едрите жълти дюли и черните набити гроздове, както в „Старопланински легенди“. Няма прамощната реч на тия разкази, която се развръща в забързано темпо, на енергични вълни и се мени постоянно, следвайки промените и на някаква вътрешна мелодия. Няма ги възклицанията, в които се сливат автор и герои. В „Шибил“ разказвачът извежда пред хайдутите Рада: „Една жена стоеше още на пътя, млада, хубава.“ И слогът се приповдига: „И как беше пременена!“ Емоционалната вълна се засилва и достига изведнъж своята висока нота. Речта става гъвкава, задъхана, напрегната. Писателят напуска строгата синтактична конструкция, разлюлява повествованието си с внезапно бликналото възхищение. Той леко катурва границата между своето слово и това на хайдутите, изказвайки приповдигнатото чувство: „Какво бяло лице! И тънка в кръста, а полите й широки, като на кукла. И какъв кураж!“ Спокойната епичност на тона се е стопила, разказът започва да звучи като песен, песен за живота, младостта, хубостта, любовта. Нещо неудържимо, шеметно и динамично е грабнало въображението на автора и в неговата реч е нахлула несдържаната сила на емоциите.

По-друг е Йовков в „Ако можеха да говорят“. Тук набелязва само образите с фактична точност и с графична двуцветност. Ето как са обрисувани тъжното предчувствие на Василена преди сватбата и поведението на Аго:

„Наближи неделята и в чифлика се заготвиха за сватба. Господарите на чифлика бяха в града, пръв човек беше тука Васил, той правеше сватбата. За голямо чудо, Аго беше много весел, приказваше безспир и разсмиваше всички с глупостите си. Само когато връз лицето на Василена спуснаха червено було и тя наведе очи и престана да се усмихва, притихна и Аго. Той все се увираше да гледа булката. Веднъж Василена можа да му пришепне:

— Свърши се, Аго, отивам си вече. . .

Всичко беше вече готово, чакаха само младоженеца. Пременена, забулена, Василена се изправи сред стаята, дружките ѝ запяха. Галунка тичаше насам-натам с радостни и насълзени очи, Васил поглеждаше часовника си.“ Всичко е все така — точно, просто и спокойно.

Тия превъплъщения у Йовков стилиста са свидетелство за рядко словесно майсторство. Прозаикът, който вълнуващо рисува подробностите, понесен на мощни вълни, драматичен и силен, който намира словесно-песенния тон на юнашкото и изключителното, сега, в „Ако можеха да говорят“, е съвсем друг. Епично приповдигнатият словоред, с който е написан разказът „Индже“, е твърде далече от спокойния слог на разказа „Сватбата на Василена“. Необикновеното и възвишеното, което иска повишен глас, тон на ода, могъщ и суров език, е отстъпило място на успокоена реч с точен и конкретен рисунък, с графична двубагреност. В „Индже“ от речника полъхва на старина, понася ни ритъмът на песен, която напомня, че се повествува за отдавна билото. В „Сватбата на Василена“ всичко е просто, ясно, конкретно и обикновено и в словар, и в синтаксис. Така Йовков е и единен, и различен по стил. Той се изравнява по майсторство с Вазов и Елин Пелин и даже в някои посоки ги надминава като един от най-добрите ни прозаици.

•

Свързан с основната линия на българската белетристика от Каравелов до Елин Пелин, Йовков носи нещо от опита и на световни етични и художествени школи. На първо място от школата на Толстой. Това личи в неговите нравствени идеи. У нас са съществували „толстоевски колонии“, своеобразни обединения от привърженици на яснополянския мъдрец. Йовков не е имал допир с техните среди, но по натюрел и убеждение той носи нещо от бляновете на Толстой за победа над злото с търпение, с всеопрощаване. Близо до Толстой е и по начина на художествено „овеществяване“ на образа, с похватите си на художествена типизация. Неговият герой е всякога близо до природата, както героите на Толстой, и носи в своето социално и природно битие някакво трайно съхранено наследство от далечни предци. Припомнете си у Толстой княз Василий, близък до двореца, способен на всякакъв род измами, празен и хитър, издънка на нравствено пропаднал род. Той е огледало, в което се разпознават децата му — също празният и развратен Анатолий и също безсърдечната, студена и развратна Елен. Княжна Маря притежава суровия и аскетичен характер на стария Болконски. У Йовков също се срещат, макар в своеобразно идеализирани образи, превъплъщения на родители в деца — „Вечери в Антимовския хан“. Този похват на художествена типизация се среща и в „Ако можеха да говорят“. Тук Йовков напомня отчасти и Горки: „Делото Артамонови“. Сменят се поколения, сближават се и се отдалечават помежду си като издънки от общ корен. Битието им е предопределено и от социални, и от наследствени закони — израждането на последното поколение госпо-

дари на чифлика. Когато разказва за смяната на две поколения в средите на заможните слоеве, Йовков рисува постепенно процеса и на материалната разруха, и на нравствената и физическата деградация. В „Чифликът край границата“ умира старият собственик, чифликът се разпада. Нонка, дъщерята на чифликчията, свършва трагично. В „Ако можеха да говорят“ Тицка, дъщерята на хаджи Петър, е физически изродена, анемична, пренебрегната от съпруга си, вечно болна, с превързана глава, жив образ на безсилието пред живота. Настъпило е не само материално упадане, а са угаснали и биологичните сили, избледнели са духовните интереси. Вместо хубави и силни, героични и твърди хора, каквито е имало някога — охкания и дребни страсти. Йовков е наблюдавал този процес на духовно и физическо израждане сред наследниците на добруджанските чифлици. Това е процесът на прогресивното разлагане на господствуващата класа.

Наистина писателят тъгува по миналото, в неговите творби е твърде силен елегичният тон, той е все запленен от романтиката на един отлетял живот. Но това не му е попречило да прозре драмата на хората от „Чифликът край границата“ и „Ако можеха да говорят“.

Влиянието на Горки и близостта до него се усеща и във възторга на Йовков от героиката на човека. Бил чужд на политическите идеи на Горки, по повод смъртта на писателя той изказва възхищението си от великолепните му разкази за босяците, от оная поезия, която блика от живота-легенда, разказан в „Старицата Изергил“. Йовков писа: „Обстоятелството, че Максим Горки произхождаше от низините на народа, е само биографична подробност. Неговото голямо значение е в туй, че той като Пушкин е най-верният и най-искреният изразител на руския народен дух. Идеите за правда и социална справедливост, за човещина и човешко достойнство, за добро, за красота, сила и волност на човешкия дух не са отвлечени книжни догми, а живи истини, тъй както ги разбира и както ги носи в душата си само народът. Ето защо неговото пламенно слово за свобода и щастие на човека има широка етична сила и бодро вдъхновение, както и в песента на Стенка Разин. Винаги близък на своя народ, Горки му остава верен и до последния ден на живота си. Той бе и велик художник: чудните, незабравимите образи на Макар Чудра, Челкаш, Малва, старицата Изергил живеят у нас със същото очарование, както преди 30 години, когато за първи път четяхме за тях. И те ще живеят, както делото на писателя, навеки.“[1]

Като типичен народен интелигент Йовков не е могъл да мине без дълбокото влияние на руската етична мисъл и на руската художествена литература. Това е било съвсем неизбежно за бившия учител. Но у него може да се забележи и друго — близост и до психологическата новела на Запад през XX в. И то не по пряко влияние, а по-сложно вътрешно предузнаване на нейните художествени похвати. Тази близост се долавя в отдалечаването му от бързо развиващата се сюжетност на Елин Пелин, тя личи от психологизма на неговата не толкова забавна, колкото изследваща духовността на човека фабулистика. Както и да е народностно непосреден и пластично-изобразителен, Йовков е най-вече психологично-аналитичен. И това отчасти го отделя от нашите белетристи до войните. На много места той преминава сполучливо от пряка в непряка реч, използува вътрешния монолог, като запазва в него потока на душевния живот. (Донякъде по този път върви Йордан Радичков, който също вижда по-модерно ду-

[1] Брод, бр. 1, 8 юли 1936.

шевността на българския селянин и с по-модерни средства я превъплътява в сравнение с традиционната ни белетристика.) Йовков се приближава до типа на творци-психолози като Иво Андрич, но е по-непосреден от него, пò е близо до душевността и динамиката на народния човек. Неговият психологизъм не достига до патологичната усложненост на западноевропейската литература. Светът му е здрав, източникът на наблюденията му всякога е земното и реалното. Спиридон Казанджиев отбелязва: „У него през цялото време се чувствува, че зад всеки персонаж стои жив човек, зад всеки момент, положение се намира действително преживяване, личен спомен или нещо чуто от други." И това кара Казанджиев да възкликне: „У него няма нищо измислено, съчинено. Според мен това не е истинско творчество." Възпитаникът на немската идеалистическа естетика, привърженикът на идеята, че изкуството е втора действителност, напълно откъсната от реалността, не е могъл напълно да проумее художественото световъзприемане и оригиналното претворяване на света в творчеството на големия ни художник, и то въпреки проникновените си наблюдения на места върху него.

•

Художественото творчество на Йовков не се изчерпва с разказа. То е значително по-широко. Правил немалко усилия да излезе извън жанровите граници на малката творба, Йовков е посягал към жанровата форма на повестта и романа. Особена по структура е недовършената му повест „Приключенията на Гороломов". Тук се проявява неговият хумор, дълго време несрещан. И още — влечението към съвременността.

Героят напомня Гороломов от Вазовия разказ „Епоха — кърмачка на велики хора". Но за разлика от Вазовия столичен общественик Йовковият Гороломов се подвизава из добруджанските села. И друга разлика — Вазовият герой е безскрупулен нахалник и простак, а Йовковият е извисен от илюзиите си, смешен и даже жалък понякога полуинтелигент, „идеалист", закъснял „културен деятел" и „просветител". Увлечението на Йовков по съвременността върви все по ръба на смешното и несъстоятелното. Той пише дълго „Приключенията на Гороломов" паралелно с драматични творби. (Непосредно преди смъртта му на масата са лежали последните глави XI и XII от повестта.)

Гороломов се стреми към дела, в които все не успява. Той е грабнат от идеи, които са миражни, но в които твърдо вярва. Той е наивен и сантиментален като оная порода българи, която всякога много е шумяла, но малко е правила. Ето неговия най-начален портрет в първата глава на повестта: „На панаирската улица, близо до Шадраванския площад, където движението обикновено е голямо, но сега — около четири часа след пладне — почти нямаше никой, неочаквано изскочи отнякъде един висок мъж с черна брада, с доста дълги коси и широкопола шапка, с късо черно плато, но със сиви, широки и малко развлечени панталони. Той бързаше, носеше чанта, издута от много книжа и, както изглеждаше възбуден, поусмихнат и разсеяно загледан пред себе си, лесно можеше да се разбере, че тук някъде наблизо в някой магазин или на някой ъгъл той е имал разговор с някого, и то твърде разпален разговор, който още го занимава."

Такъв е Гороломов и по-нататък, възбуден, разсеян, унесен, грабнат от мисълта си за спор. Неустрашим и за съжаление повече неудачник, отколкото победител.

Повестта се разгръща от глава на глава като серия от приключения, които стават с героя. Тази приключенческа сюжетност, това редуване на епизоди ни напомня някои класически творби: „Дон Кихот" на Сервантес, „Мъртви души" на Гогол. Но събитията са чисто нашенски, паралелни са с българската душевност и с българската занимателна действителност. На места авторът с весела усмивка улучва комизма на нашия живот, на места е повече гротесков, като използува външните прояви на героя си, за да осмее неговия наивен идеализъм и неговата жертвоготовност пред „обществения дълг". Йовков не желае само да забавлява читателя с повестта си. Той се прицелва и по-далече. Той иска да покаже цивилизация, обърната с краката нагоре, да покаже провинциална простота и наивност, навлекли претенциозно тогата на културтрегерството. Неговият герой е и жалък, и смешен — жалък в добротворните си намерения, смешен в самомнението,че носи „нови идеали". Очевидно, рисувайки един селски свят, писателят е използувал свои наблюдения и от столицата. И все пак не стига до сатирата, гледайки на своя герой с добродушна и снизходителна усмивка.

Сякаш Гороломов събира в себе си на наша, българска битова почва черти и на възвишения Дон Кихот, и на трезвия и практичен Чичиков. Той понякога пакости на хората около себе си, без да е злосторник, живее във въображаем свят и се втурва от него в действителността, грубо търсейки донкихотски свади с наивните си оръжия и с евтиния си сантиментализъм.

В „Приключенията на Гороломов" Йовков не намира напълно себе си. Тук той е по-беден като художник, по-беден и по-фрагментарен и като стилист. Това определя и по-особеното място на тази му творба в неговото творчество.

*

Усилията на Йовков да излезе извън жанровите граници на разказа са го довели и до драмата. Нека кажа, че в драмата следват две линии, набелязани в прозата му: преклонение пред чара на жената — „Албена", „Боряна" — и развенчаване прозата на съвременната му действителност, както в „Приключенията на Гороломов", „Обикновен човек", „Милионерът". Сполуката и на драматурга е повече в изобразяване на миналото („Албена", „Боряна"), отколкото в представянето на съвременността. Писател преди всичко на българското село, Йовков и в драматичните си творби е силен на своята почва — селските сюжети. Двете му произведения с тематика от градския живот — комедията „Милионерът" и драмата „Обикновен човек" — не обогатяват творческия му облик. Докато „Милионерът" се отличава с наблюдения върху градския бит, които не са задълбочени и са предадени с лека шеговитост, то „Обикновен човек" поради непознаване законите на буржоазния строй и поради етичния субективизъм на автора говори за съвсем явна идейно-художествена несполука.

Драматургът е силен, когато остава верен на своите наблюдения от миналото и на своята етична проблематика. В „Албена", както и в едноименния разказ той внушава идеята за всесилието на женската красота, извисявайки героите си над баналното и всекидневното. Като драматург той постига даже повече, отколкото като разказвач.

Разстоянието по време между разказа и драмата е само една година. Но за това време образът у Йовков се е изменял, обогатявал се е в неговите мълчаливи съзерцания, добивал е повече пълнота и повече психологическа

значимост. И ако се съпоставят разказът и пиесата, ще изпъкне ескизността на разказа, набелязаната само в него драма. Образът на Албена в разказа е щрихиран и неуглъбен. В този образ надделява магията на женската хубост, докато нравствените и психологически проблеми са останали неизследвани. Главното в разказа е оценката на народа: „Грешна беше тая жена, но беше хубава.“ В драмата като че самият жанр е дал тласък писателят да задълбочи обществените проблеми. Темата за женската хубост е получила тук ново звучене — гибелта на красотата е неизбежна в царството на Хаджи Андрея.

С образа на Хаджията Йовков въвежда в драмата нови проблеми, само загатнати в разказа. Конфликтът на Албена с Хаджията задълбочава драмата. Паралелно с това изпъква картината и на социалната действителност в българското село от преди войните. Идеализацията на героинята е отслабена за сметка на обективните страни на живота. Не е ли странно: времето преди войните, патриархалното и благонравно време,което Йовков е обичал, убива със своята суровост една жена, етична, хубава, носеща около себе си живот. Причината за нейната гибел са социалните обстоятелства, жестоката морална изостаналост на люде като Хаджи Андрей. Сюжетът на „Албена“ превъзмогва идеалните представи за някогашното, за другото време.

Надеждите у героинята за щастлив живот са умъртвени — срещу нея е обществото, срещу нея е случайното й обвързване с Куцар, срещу нея е безчовечният Хаджи Андрея, въплъщение на консерватизма, невежеството и предразсъдъците. Образът на Куцар е променен в драмата. Това се вижда още в началните бележки на автора за поведението и за физическия му вид. Тежкият характер на Куцар не носи щастие. Неговата суровост отчуждава Албена. Тя е запазила спомена за някогашната си връзка с Нягул и се връща отново към него. Душата й се оказва на кръстопът. Нейната чиста натура се ломи под напора на греха, но у нея напира и благородна човечност — тя страда и се измъчва от ставащото. Тази драма на героинята не е показана в разказа.

В пиесата вниманието се насочва и към магическата сила на хубостта, и към психологическите изживявания на героиня, чиято обич е погазена от обстоятелствата. Образът се обогатява, става вече фокус на силен драматичен конфликт. Обикновена българска селянка е разпъната от етични съмнения: тя мечтае за малко женско щастие, тя радостно възкликва пред Сенебирски, който й обещава къща с градинка: „Божичко, колко е хубаво! Иванчо! Как нямах късмет и аз да си имам такава къщичка! . . . Как ми е драго да имам моя къщичка, че да си я наредя, както аз си зная, да туря бели перденца на прозорците, да наредя саксии с босилек, с френче и мушкато. Божичко, как хубаво ще е . . .“ Нещо чистосърдечно и детски наивно има в тая мечта на героинята. Но животът я е лишил от жадувано домашно огнище, от любим мъж. Всичките й надежди за щастие са измамени — останал й е като някакво ненадеждно пристанище само Нягул. Ненадеждно, защото при Нягул са изневярата и грехът. И все пак тя е радостна и свободна, когато е при него, на воденицата. Доверява му се, послушна му е, споделя неговите планове, живее истински само чрез любовта си. Нейният характер е открит и сърдечен. „Не мога аз — изповядва Албена, — като срещна човек, млад бил, стар бил, когато ми каже добър ден, и аз да не му отвърна. Ей тъй, приказвам, смея се, защото нямам лоша мисъл на сърцето си. Такава съм, а пък хората кой знае какво си мислят.“

Обаянието на Албена не тежи като мора върху околните. То не е като обаянието на грубо еротичната и съблазнителна Цековица от „Нечиста сила“

на Елин Пелин. У Албена всичко е хубаво, добро, женствено и човечно. Но тя трябва да изживее тежкото крушение на надеждите си, тя, страдащата за жената и децата на Нягул, измъчваната от мисълта за Куцар. У нея се борят порив към щастие и човешки дълг. Преследва я жестоката консервативност на средата.

Щастието трябва да се постигне. Но как? Психологически напрегната и наситена с драматизъм е сцената преди убийството на Куцар: Нягул иска да спечели Албена, като убие мъжа ѝ, Албена не може да го спре, но все пак тя се опитва с последни усилия да предотврати убийството. Тя не иска щастието, купено с престъпление. След станалото с благородна жертвеност тя поема вината върху себе си. Нягул, последният човек, който може да ѝ донесе радост, измамва мечтите ѝ. Има ли за нея още щастие? Не остава ли вече съвсем сама? Този силен драматизъм вее от последните сцени. Едва сега Йовков се връща към идеята на разказа, към идеята за силата на женската хубост. Разгневените доскоро селяни защищават Албена. Красотата стои над греха и престъплението. Пак като че прозвучава народната сентенция: „Грешна беше тая жена, но беше хубава."

Вещият познавач на народната душа е навлязъл в сферата на дълбоки етични конфликти. Като някакъв мор връхлита злото върху красотата, за да я заличи. Справедливо е да се каже, че Албена ни напомня Катерина, героинята от „Буря" на Островски. Като Катерина, сама в „тъмното царство", и Албена се бори с хаджиандреевци.

Главната тема в другата селска драма на Йовков „Боряна" е пак красотата,пак силата на женската хубост. Тежък е въздухът в семейството на Златил. Но и сега красотата разведрява живота, изважда го от мрака на нерадостни и себични страсти. Един от героите, Андрея, казва за Боряна: „Една лястовичка пее. Една лястовичка е дошла у нас и пее! Чуваш ли? Ах, Боряна, Боряна! Тя струва повече от пари, повече от имот. Кога е било това у нас? У нас и лястовичка не дохожда да си прави гнездо, и щъркели няма. У хората има, у нас няма, като че сме прокълнати от господа. И ей на — и у дома дойде една птичка и пее!"

Йовков е бил обвиняван, че е заимствувал сюжета на „Боряна" от Елин Пелин. Писателят основателно отхвърля това обвинение, сочейки, че „Боряна" е преработка на негов по-стар разказ „Имане". В основата на този разказ била сложена действителна случка. Трябва да му вярваме въпреки очевидното сходство в началните сюжетни ситуации при „Боряна" и „Гераците". Впечатлението от тази близост се забравя скоро, тъй като по-нататък изпъкват съществени различия. И в двете произведения се рушат нравствено-битовите устои на едно семейство. Но докато Елин Пелин изобразява социалната разруха през 90-те години, Йовков посочва в бележките си, че действието в „Боряна" „става в сегашно време", т. е. времето, когато е написана драмата (1932). И в двете творби бащите крият парите си, страхувайки се,че ще ги оберат синовете им. Но докато Елин Пелин се втурва в социална проблемност, Йовков обобщава живота от съвсем друго гледище — той следва своите идеи за жизнената сила на красотата. И в двете творби срещаме по един лъчезарен образ — Елка и Боряна. Ала и характерите, и съдбите на двете героини са различни. Боряна, силна,волева, активна, непримирима със злото и неправдата, ще извоюва своето щастие. Елка, безсилна и покорна, ще завърши трагично. У Йовков женската хубост побеждава, у Елин Пелин женската хубост е принизена и стъпкана от живота.

На фона на непоносимата атмосфера в семейството на Златил изпъква още по-ярко силата на Боряна. Тя е влязла в един разпадащ се дом и му възвръща живота. Още с появата на Боряна темата за могъществото на парите се изживява. Напред излиза друга тема — за преобразяването на хората, живели в непоносима вражда, под магическото въздействие на красотата. Боряна пее в тоя злощастен дом, тя прочиства с ведрост душите. Елин Пелин и Йовков се разделят — всеки със своята философия и със своето етично световиждане.

Най-яркият характер в драмата е Боряна. В нейната реч бликат палавост и закачливост, духовитост и жизнена сила. Йовков отбелязва в бележките си, че тя често се смее — този ведър и безгрижен смях извира от сърдечност и доброта. Където е Боряна, животът тръгва весело, по нов път.

И тя като Албена е етична натура — преценява доброто и злото, нравственото и ненравственото. Тя брани дръзко хубавото и човечно зрънце у Златил и пробужда у него бащинските чувства. Тя отклонява Павел от намерението му да ограбе златото на Златил. Тя разрешава противоречията, примирява враждите: „Тейко! Дай им парите! Дай им ги, та да има мир!“ Идеализацията е налице, но характерът на Боряна ни покорява с красотата и благородството си. Писателят като че иска да върне своето, новото трагично време на 30-те години към патриархалността. Това е неправдоподобно. Ала етичната атмосфера, образът на Боряна, прекрасното, което побеждава и освежава живота, носят един обективен оптимизъм, усилващ вярата в човека и човешкото.

Тази Йовкова драма няма художествените качества на „Албена“. Все пак тя стои по-високо от творби като „Милионерът“ и „Обикновен човек“. Познавачът на селото е създал характери и е драматизирал наблюдаван от него живот.

*

Създаденото от Йовков е между най-значителното в българската белетристика. То е върхът на едно развитие, започнало през 90-те години и завършено през 30-те години. В това творчество, така жизнено богато и просветлено, изпъква един тук-там споменаван от нас герой — самият автор. Изпъква със своята етичност и със своя фантазен свят. Радостите му са били все в духовния живот, все във вдъхновеното себеотдаване на изкуството. В своите спомени жената на писателя, Деспина Йовкова, разказва: „Винаги беше зает или с творчеството си, или с четене на книги. Щастлива натура, напълно задоволен от своя вътрешен живот, той почти не чувствуваше нужда от хора около себе си.“ Този странен самотник, този нелюдим външно човек, направил всички свои дни да си приличат външно и да са несравними по духовно богатство, е бил неизчерпаем рудник от образи, от спомени. Носил е в себе си огромен като битието свят от страсти и хора, побирали и веселото, и наивното, и печалното, и героичното, всичко онова, което е българинът. Свят, удивителен с общочовешките си стойности! Та нали Йовков е измежду най-превежданите ни автори в чужбина. Даже чужденците разбират, че пред тях е репрезентант на нацията, който казва повече от географските карти и цветните пътеводители.

Този тих народен учител, излязъл от здрава селска среда, е бил верен на наблюденията си. Но любовта към човека, благородното сърцеведство са го извели и до живота такъв, какъвто би желал да бъде, пленителен и издигнат

над ординерността. И това оцветява изображението му с човешки значителното. Писателят настройва духовното ни зрение, за да възприемем красотата. Красиви са у него и героите, и природата, и животните, и битовите детайли. Красиви са и обикновените наши селяни с прости и сърдечни души. За тази неизмерима красота той не може да говори безпристрастно, вълнува се, макар външно сдържан, и създава романтичната атмосфера на своя разказ. Всеки негов герой оставя дълбока емоционална следа, всяка жизнена драма е една етична проблема, в която българското е придобило общочовешката си значимост.

След предосвобожденската белетристика българската проза премина през три етапа: Иван Вазов, Елин Пелин, Йордан Йовков. Би могло да се каже — без Вазов тя би загубила своята мъдрост и поетичност в превъплъщаване на историческото, без Елин Пелин би загубила силата си в изобразяването на социално-битовото и интимното, без Йовков би загубила своята дълбочина в узнаване на съкровено човешкото и благородното. Така е и за нас, българите, и за света.

## ЕЛИСАВЕТА БАГРЯНА

Появата на Елисавета Багряна в началото на 20-те години е колкото закономерно, толкова и своеобразно явление в нашия литературен живот. Тя израства в приятелския кръг на младите символисти и се увлича в поезията на техния блестящ първоучител Яворов, но стихът ѝ е едно от първите и най-решителни отрицания на безплътната символистична поетика. С виталността на своето светоусещане и сетивната предметност на своето виждане тя е свързана с новата следвоенна вълна в българската поезия, с повика за „оварваряване" и приземяване на стиха, но по дух творчеството ѝ е далеч и от революционната стихия на Гео Милев и Никола Фурнаджиев, и от интелектуалните прозрения на Атанас Далчев. В широките простори на българската поезия то се развива сякаш извън литературните направления и школи, в някакъв по-общ план, където се сливат прастари и нови човешки и естетически ценности. В него живеят дълбоко вкоренени национални особености, формирани през вековете черти на националния ни характер и същевременно то е дързък бунт срещу сковаващите традиции на миналото, ярко предчувствие за новото „космическо" светоусещане на съвременния човек. То има свои корени в недрата на народната песен и същевременно в него откриваме предвестник на най-новите търсения на модерния стих.

Багряна бе първата жена, която достигна върховете на националната ни литература. Първата, която разкри така пълнокръвно и смело своята природа. Стихосбирката ѝ „Вечната и святата" (1927) стана отправна точка на „женското начало" в българската поезия. Но тя съвсем не бе някаква досадна поетическа феминистка и не сведе богатството на света до т. нар. „женски въпрос". Нейната лирическа героиня е образ с много измерения, с древна и същевременно млада кръв. И той внесе в националната ни литература една душевна багра, която ѝ бе липсвала, една психологическа тоналност, която я обогати.

Елисавета Любомирова Белчева (както гласи истинското име на Багряна) е родена на 16 април 1893 г. в скромно чиновническо семейство в София. Но като с роден град е свързана и със Сливен, откъдето произхожда баща ѝ, където прекарва много от ваканциите си и учи във втори прогимназиален клас. Една от гимназиалните си години тя живее с родителите си и в Търново, където под влияние на учителя си по литература изучава сериозно стиха на народната песен и сама започва са пише стихове. След завършването на средното си образование в София учителствува една година в с. Автане (дн. Недялско), Ям-



Е. Багряна

*Елисавета Багряна*

болско, и за израслото в града момиче това е една възможност да получи непосредствени впечатления от живота на българското село и селската жена. Като студентка по славянска филология в Софийския университет жадно чете българска и чужда поезия и дружи с младите тогава писатели Николай Лилиев, Георги Райчев, Константин Константинов, Йордан Йовков и др. Повечето от тях не знаят за литературните й опити, но през 1915 г. Йордан Йовков почти насила взима от тетрадката й две стихотворения („Вечерна песен" и „Защо?") и ги отпечатва в сп. „Съвременна мисъл". След завършване на Университета

четири години Елисавета Белчева е гимназиална учителка във Враца и Кюстендил. Нови нейни стихове се появяват едва през 1921 г. на страниците на „Вестник на жената“ и оттогава започва редовното ѝ сътрудничество в литературния печат, отначало с подписите Елизабета Б., Ел. Бленова и др. През 1922 г. в сп. „Златорог“ се появява за пръв път псевдонимът ѝ Е. Багряна, който се свързва с една настъпваща вече творческа зрелост. От тогава до днес Багряна неизменно и активно присъствува в българския литературен живот като един от големите майстори на поетичната ни реч (а също така и като детска писателка и преводачка).

Често сравняват Багряна с Ана Ахматова. Когато веднъж пред самата нея става дума за това, със свойствената си сдържаност Багряна отбелязва: „Аз мога по този въпрос да кажа само, че тя [Ана Ахматова] е една дълбоко руска поетеса и ако най-много в нещо се различаваме, то е именно тук . . .“ И наистина още в самата налагаща се на съзнанието аналогия между двете големи славянски поетеси е вече заложено и различието на техния поетичен облик. Защото ако Ана Ахматова е дълбоко руска, то Багряна е дълбоко българска поетеса. В различен духовен климат е съзряла тяхната гордо откровена женственост, специфични литературни традиции звучат в зрялата простота на поетичния им глас.

*

Поезията на Елисавета Багряна е формирана в пролетната атмосфера на ония широки идейно-естетически процеси, които ознаменуваха литературното обновление след Първата световна война. И идейно-емоционалният облик, и поетиката ѝ са едно от най-решителните отрицания на субективистичния и безплътен свят на господствуващия до това време в българската поезия символизъм. В нейния стих усещаме пълнокръвния пулс на здравия земен човек — изпълнен с жизнена сила и радост, стихийно материалистичен в светоотношение и светоусещане. Поетесата не търси смисъла на нещата някъде извън тях, в скритите тайни на несъществуващи светове — тя възприема действителността с непосредствения трепет на своите пет сетива, готови да приемат като висше благо даровете на живота — солените морски пръски, червените багри на залеза, упойния дъх на пролетта. На безплътната „свръхземна“ душа, раздирана от предвечни противоречия, която бе център на символистичната поезия, тя противопоставя сърцето — сърце човешко, „пълно със земна любов и с възторг, и с умора“. Тъкмо това заглавие носи и една от стихосбирките на Багряна — „Сърце човешко“ (1936).

Нейният поетичен свят е подчертано реален, земен, със суровия дъх на действителността. С някаква изострено витална чувствителност поетесата умее да долови красотата на реално съществуващото, да се наслади на самия допир до материята. Поезията ѝ е проникната от естественото витално чувство на младото и здраво човешко тяло, в нея има нещо от пълнокръвието на ренесансовия човек. Тя не познава трагичното противоречие между дух и плът, в нея духът живее чрез тялото.

Това материалистическо виждане навлиза широко в нашата лирика след Първата световна война като реакция на символистичната поезия, разкъсала непримиримо единството между дух и материя. Ат. Далчев му посвети дори специален „Сонет“: „Напразно ти кълнеш жестоката съдба/и бедното тело осмиваш със злорадство:/душа, ти свойта мощ и своето богатство/на него — тленното, — уви, дължиш все пак.“

Но докато у Далчев това разбиране намира само философски израз, при който приматът на материалното се приема с едно примирително „уви", у Багряна то е непосредствено чувство, изразено в цялостното й възприемане на живота. В нейната представа за човека винаги влиза и неговата материална същност. За нея той е не само определено психологическо съдържание, а също така и тяло, очи, уши, устни, ръце — които живеят, гледат, слушат, усещат. В стиховете си тя постоянно напомня за тях. Цяло стихотворение е посветила на ръцете („Ръцете"). За нея да живееш значи преди всичко да усещаш. Показателен е възгласът й:

Аз имам още толкова да видя,
да чуя, да усетя и да кажа.

(*„Нима и тези две ръце"*)

В поезията на Багряна предметите влизат с цялото многообразие на усещанията, които те будят. Представата за бащиния дом идва заедно с лъха от „наполените шибои и гергини, лъха на прясно прекопаните лехи"; трагичният спомен за смъртта на любимия се връща заедно с потискащия дъх на болничните коридори. Понякога дори най-общите понятия се предават в стиховете й като усещания, които придобиват по-широко символично значение. Абстрактната картина на живота у нея придобива сетивно-алегоричен вид:

Да ме обжегнат пясъци пустинни,
да ме кали солений морски вятър,
да вкуся чужди хляб — и да изстина
без ласката на твойта пазва свята

(*„Към нея"*)

На поетесата сякаш й е по-леко да мисли, връщайки понятията и представите към техния първоизточник — сетивото.

Дори когато са символи и алегории, образите в поезията на Багряна не губят своята плът, своето пряко веществено значение. И най-абстрактното у нея се облича в плът, и най-психологическото става веществено. И тук авторката е особено близка до поетичното образно мислене на първичния човек, отразено в поетиката на народната песен. Както в народната песен, както в наивното виждане на детето за нея мъката е не абстрактно психологическо понятие, а сякаш конкретен предмет, който й тежи — и тя иска да я хвърли сред тълпите на площада, за да я стъпчат милионите нозе, заканва се да се качи на „най-високия и стръмен връх" и да я запокити в бездната, в морето да я хвърли „в най-дълбокото — да се удави".

Поетическото й виждане е подчертано образно и предметно. В художественото й възприятие дните са гълъби — сиви и бели, — а стиховете й — привързани на шийките им писма; април е „цветоносец блед", който ходи край къщи и пее; отмалял умореният ден увисва върху крилете на вятърната мелница; а двете сенки на отживелия любовен спомен отиват в остарялата черквица, да отслужат панихида за угасналата младост . . . Под поетичния поглед на авторката абстрактните понятия се конкретизират и одухотворяват, предметите оживяват. И това дава динамика и живот на картините.

Образното мислене на Багряна се отличава с голям размах на фантазията и същевременно със строго придържане към конкретния материал от действителността. Природата и цивилизацията, космоса и бита — отвсякъде тя може да извлече оригинални сравнения и изразителни метафори. На едно място

иска да съблече от себе си „старите дрипи на условността — отдавна за дарака на времето обречени", на друго — мисълта ѝ опасва като Млечен път земята, на трето — в спомените вижда „сталактити и сталагмити,/образувани в подземната пещера на душата ни/от влагата на живота,/цедила се капка по капка". „Живота, който исках да бъде поема" и „Сезони" — това са сякаш броеници от великолепни богати образи, в които е изкристализирала жизнената биография на поетесата. Ръководена от един вътрешен ритъм, тя ниже нишката на мисълта си образ след образ и това превръща в поезия и по-късния ѝ свободен, дори прозаизиран стих.

Подчертаната сетивност, с която възприема околната обстановка, прави поетесата особено чувствителна към конкретния детайл. Вярваш ѝ, че от часа на разлъката тя наистина е запомнила всичко — „даже . . . даже номера на влака и стъпканото малко цвете на перона". Колко много биха загубили изобразителната плътност и емоционалното въздействие на стихотворението „Вечната", ако се премахне последният щрих, който така изразително завършва картината:

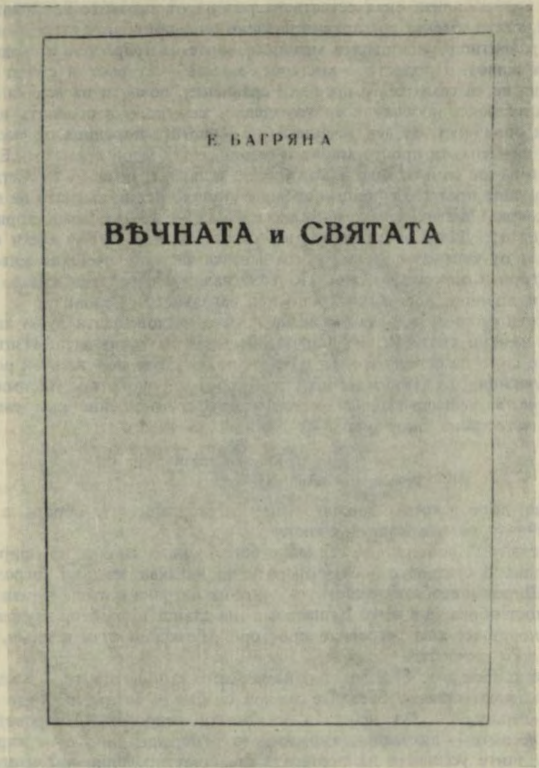
И ето, че широк и чужд е вече пръстена
на нейните ръце, навеки скръстени.

Тази конкретност на детайлите, своеобразно съчетана с раздвижеността на асоциациите и богатството на фантазията, създава оная психологическа обагреност на изображението, при която преживяването става картина, а картината — преживяване. Възприятията на авторката са крайно интензивни, тя изживява мига дълбоко и пълно и това придава на стиха ѝ някаква особена емоционална широта. Често той притежава завършеността и силата на поетическа формула.

Витална, поривиста и волна, изпълнена с устрема към неизвестното и далечното, Багряна не може да побере своя свят в тесните стени на стаята. Тихата поезия на домашното огнище ѝ е чужда. С пълни гърди тя диша само навън, на открито. Мащаби на нейния свят са не мащабите на бита, а мащабите на природата. Негови постоянни елементи са хоризонтът, просторът, небето и морето, неизвестните пътища, безкраят. Тук човекът е слян с природата — огромна и свободна.

Поетесата се чувствува потомка на израсли на воля деди. Тя обича „необхватните с око поля,/конския бяг под плясъка на бича,/волен глас по вятъра развян" („Потомка"). В поетичния ѝ свят има някаква подчертана първичност. Той е изграден от основни, прастари понятия — земята и слънцето, водата и вятъра, пролетта и зимата, звездите и огъня, меда и виното. Тук често се чува шумът на морето, звънят удари от копитата на кон.

И същевременно постиженията на цивилизацията и техниката органически влизат в този свят, разширявайки го по всички посоки. Като истинска жена от полето поетесата може да мери часовете по сянката на тополата, но това не ѝ пречи другаде да сравнява луната с „огромен часовник на непозната станция". В езика и образите от примитивния природен свят съжителствуват с образите от света на цивилизацията и техниката. „И ще ни смете на утрото автоматичната метла,/когато ранните петли пробудят градове и села . . ." („SOS") — тъгува понякога авторката, но, от друга страна, тя се чувствува сродена с темповете и размаха на новото машинизирано време. В нейната поезия тържествува естественото, здравото, човешкото у човека, любовта към




*Факсимиле от първото издание на „Вечната и святата"*

скоростта и динамиката на машините се съчетава с изначалната здрава връзка, с естествените вечни сили на природата.

Поетическата образност на Багряна очертава един широк свят, чиито координати водят от най-космическото до най-битовото, от най-природното, древното, до най-съвременното, техническото. Тук всичко може да служи за сравнение — от Млечния път до праха, полепнал по обущата, от пролетните стихии до джебния пътеводител на туриста. Все пак предпочитанията ѝ са към областта на природното, първичното, вечното. Сивотата на градския пейзаж, нивелиращ резките контрасти на природата, ѝ досажда. В художественото ѝ

виждане трайно влиза оная естествена, родена от законите на самото битие аналогия, която човекът е направил навярно още на първите стъпала на своето духовно развитие — аналогията между сезоните на природата и периодите на човешкия живот. Пролетта — младост, зимата — старост и смърт — у Багряна това не са само често срещани сравнения, познати на всички поети — това е естествено, постоянно светоусещане, залегнало в основата на поетическата ѝ образност. За нея течението на живота е поредица от сменящи се годишни времена, тя просто мисли в сезони, с тях мери времето: „Ето ти си отиде — и аз ще си ида/ още някоя пролет, и лято, и зима. . . " („Сега зная"). Тя винаги знае през кое годишно време е станало нещо, имената на месеците често се мяркат в стиховете ѝ, напълно в стила ѝ е да отбележи дори съвсем точната дата: „Дивна нощ на първи септември. . . " Във всеки сезон тя вижда част от човешкия живот, както и всяка част от човешкия живот може да проектира в определен сезон. По този начин е изградена изцяло една от малките ѝ лирични поеми, която носи и заглавието „Сезони".

За всеки факт от живота, за всяка проява на човешката душа авторката може да намери съответствие в огромния свят на природата. Изпълнена с жизнените сили на естеството, тя еднакво може да се почувствува родствена и на непрекипялото младо вино, и на ведрото спокойствие на омитата от дъжда гора. За нейната психика, за цялостното ѝ отношение към света е съвършено естествено лирическата ѝ героиня да каже:

Ти ме взе, както вземаме зрелия нар,
вече сам полетял към земята.

Затова, дори и когато прибягва до употребявани вече образи, в контекста на нейната поезия те звучат свежо.

Погледът на поетесата се слива с естествените закони на природата и това създава в стиховете ѝ атмосферата на някаква земност, огромност и вечност. Широк и необятен е светът в очите на Багряна и именно тази широта и необятност обича тя в него. Душата ѝ е „на слънце и простор научена", крилете ѝ я носят все към „огрените простори", безкрайността я мами, увлича, сродява я с вечността.

В този широк и необгледен свят няма място за полутонове — в него всичко е звънко, ярко и пищно. Звездите са едри, сводът — бездънен, боите — ярки, звуците — звънки. . . Тук небесата са „чисти ведросини", наровете — яркоалени, песните — ликуващи, тържествата — царски, виното — искроструйно. . . . Силните усещания на поетесата придават пределна интензивност на цветовете. Псевдонимът ѝ Багряна наистина отговаря на ярките багри на нейния поетичен свят.

За подчертано южния темперамент на поетесата е непоносим „здрачът на покоите заглъхнали". Тя обича яркото, звънкото, блесналото и динамичното. В самата нея всичко „гори, трепти и пее" и това определя нейното виждане на света. Тя чувствува сърцето си „огнено", своя зов — „пламнал", младостта си — „огнено пламтяща". В поетичния ѝ поглед просторите са огрени от слънце, нощта е обсипана със звезди, картините са изплетени от светлини. Огънят, пожарът и пламъкът са постоянни елементи в поетическата ѝ образност — израз на силните, пламенни чувства на самата авторка.

Поет на радостта и вярата в живота, Багряна не обича тъмните сенки на нощта. Тази печална спътница на „прокълнатите" поети влиза в нейната лирика чрез своя най-оптимистичен атрибут — звездата. Звездата с цялото си




*Факсимиле от „Звезда на моряка" — 1932г.*

богатство от символични значения е основен образ в творчеството и и дава заглавието на две стихосбирки—„Звезда на моряка" (1932) и „Пет звезди" (1953).

Нощта Багряна предпочита да изобрази не чрез тъмнината, а чрез светлините. В „Ultimum vale" разбираме, че е вечер само по разкъсаните зигзаги на „трепналите дълги, светли отражения". Вътрешната светлина на осияното от радостта сърце пронизва и нощния пейзаж в „На Хелиос". Изобщо тъмните бои трябват на поетесата като че ли само да изрази светлината — изява на нейния светъл поглед за света, на нейния оптимизъм, на нейната жизнерадост.

Тя обича да рисува светлини и блясък. И умее да ги рисува, умее да ги внуши не само чрез техния източник, а и чрез отражението им в предметите. Колко вярно е предадена в „Зовът на морето" картината на огряното от юлското слънце море в един от ония спокойни и пронизани от светлина дни, когато на морския бряг като че ли вече няма бои, а само отблясъци:

Като сърмена мрежа на някой невидим рибар,
маранята на юли трепти над морето.
Твоят поглед е пак устремен, просветлен, лъчезарен,
в него блика и свети сърцето сгрето.

Като риби играещи — люспести, ситни вълни
се надбягват, догонват и бляскат преплетени.
Един бял албатрос отлетя подир тях в — далнините —
отлетя твоят поглед, разперил крилете.

Строгите и чисти линии на рисунъка в поетичните изображения на Багряна са изпълнени с живот и движение. Най-често те предават явленията в процеса на тяхното ставане. Тук есента настъпва, зимната вечер иде. Както в живата действителност, всичко се движи, изменя, тече. Мигът не застива. Той е разтворен във вечното течение на живота. И тази особеност на изображението е непосредствено свързана с цялостното светоусещане на авторката.

Поетесата възприема света като вечно движение, в което покоят е равносилен на смърт. Тя самата е винаги устремена нанякъде, изпълнена е с неспокойствие и пориви, до смисъла на явленията я доближава не хармоничната уравновесеност на покоя, а неспокойният темп на движението:

Който не познава изкушението на далечността,
възторга на движението,
тръпките на опасността,
опиянението от простора
и на скитничеството умората —

той никога не ще проникне ни в живота, ни в смъртта,
не ще прозре ни злото, ни доброто

(„*Птицата с моторното сърце*")

Любимо състояние на Багряна е полетът. Първата дума в първата ѝ стихосбирка е „летете". „Летя" и „трептя" с всичките им производни са едни от най-постоянните елементи в речниковия ѝ фонд. Любими повтарящи се в стиховете ѝ образи са крилата, опънатите платна, вятърът. Душевните ѝ пориви имат физическата осезаемост на движение. На плещите ѝ никнат „две силни, две волни крила", сърцето ѝ като вихрушка над света я вдига, тя се счита родна сестра на вятъра, душата ѝ е орлица, а животът ѝ лети „като луд скиор". При това за нея е важно самото движение, важното е да лети — все едно дали ще стигнеш или ще загинеш. Наистина духовното съдържание на този полет е твърде смътно и неопределено. Той не е насочен към сферата на идеите. Той е по-скоро една обща психологическа нагласа на духа, една реакция срещу задухата на житейската среда, един импулсивен витален порив.

Поетесата изпитва духовна наслада дори и от чисто физическото движение, което придава широта и размах на възприятията ѝ. Затова така близка ѝ става „птицата с моторното сърце". Затова така естествено влизат в първич-

ния земен свят на нейната поезия постиженията на цивилизацията и техниката — динамичният темп на новото време. Романтиката на миналото у нея естествено прелива в романтиката на съвременността. Митологичните криле, вихреният кон на амазонката, птицата с моторното сърце и четвъртата скорост на колата са вариации на един и същ основен образ — израз на дълбоко врязани, неизменни черти от психологическия облик на поетесата. Половин век след вихрения галоп на своята амазонка тя продължава да изповядва:

Все така и до днес аз обичам
да летя,
да летя,
да летя. . .

(„*Летища*“)

Поезията на Багряна е устремна и поривиста, в нея живее неспокойствието на някакъв авантюристичен търсещ дух, смътният романтичен копнеж, който прави хората летци и моряци, скитници и донжуани. Но в този неин постоянен порив към неизвестното и далечното се чувствува и импулсът на творческото начало, размахът на човешката мисъл, полетяла по всички посоки на света:

Разбирам всички скитници по всички пътища:
и тези, що оплитат в паяжина земното кълбо,
и другите, що водят мисълта в потайни кътища
и спущат я от стратосферата на мъдростта
до бездната дълбока
на лудостта и на смъртта!

(„*Птицата с моторното сърце*“)

В същност целият поетичен живот на Багряна е едно търсене на романтиката. Затова тя говори за сънища и за химери, затова се сравнява с „маниак — ловец на легендарни птици“. Но нейните химери нямат нереален романтичен смисъл — тя търси романтиката на самия живот. Нейната виталистична натура, всмукала жизнените сокове на земята, не би могла да се откъсне от нея, да живее с мистични или книжни видения. Нейните блянове и сънища, дори когато са неопределени и смътни, имат реално жизнено съдържание— те стават „химери“ само защото са неосъществими в дадени житейски обстоятелства, в атмосферата на определено общество или са неясни за самата авторка. Но те не са съдбовно неосъществими, над тях не тежи проклятието на „свръхземните въпроси, които никой век не разреши“. И най-непостижимото, което блянува поетесата, има реална жизнена същност. Тя не е романтик, който забравя настоящето, за да живее с миналото; далечното я привлича не защото иска да избяга от действителността. Силата на земното привличане здраво държи стиха ѝ в атмосферата на реалното.

Сред действителността, в която изживява своята младост, Багряна няма възможност да осъществи своите романтични копнежи, да намери красотата на пълноценния, с голям размах живот. Затворена в сферата на неопределения индивидуалистичен бунт, тя не успява да се проникне и от оная героична романтика на революционната борба, чийто саможертвен певец стана Вапцаров. Нейният идеен свят бе твърде тесен, за да даде простор на крилете ѝ — тяхната устремна сила остава в същност нереализирана. В това се състои и

трагедията на нейната младост, обречеността на романтичните пориви на душата ѝ.

Далеч от възвишаващия патос на големите обществени идеали, ограничена от тесните рамки, в които вековните предразсъдъци на класовото общество са вкарали жизнения път на жената, поетесата потърси романтиката на живота там, където я водеха нейните най-интимни влечения — в магията на любовта и екзотичния чар на пътешествията по широкия свят.

Пътешествията, широкият свят с чудесата на своите непознати земи като магнит привличат жадните очи на Багряна. Просто непоносима ѝ е мисълта никога да не види белите северни сияния или южните съзвездия на Пасифика. В този копнеж, в този характерен за поетесата „глад за петте континента" е нейното желание да се издигне над потискащото ежедневие, да обагри с цветовете на екзотиката сивото делнично течение на живота. Затова той получава и едно по-широко социално звучене — в него чуваме гласа и на всички ония млади хора:

изпити от копнеж и от умора,
в големите задушни градове,
които тайна страст — морето и далечността зове
завърнали се вечер в къщи
след фабрики, училища и канцелярии,
те скритом стари атласи разгръщат
и тръгват мислено — към разните пристанища и гари,
към свежите зелени острови на Океания,
към всички градове,
където никога не ще отидат,
и шепнат като влюбени магнитните названия:
Бомбай, Сидней, Панама, Монтевидео. . .

(„*Зовът на морето*")

Това е същият оня „див копнеж по Филипините, по едрите звезди на Фамагуста", през който бе минал и моряк ът Вапцаров, преди да стигне до романтиката на революционната борба.

Разбира се, за „бедната дъщеря на Ева" мечтата да кръстосва океанските простори като моряк е неосъществима. Но тя умее да придаде романтичен дъх и на стандартните туристически пътешествия. Бретан . . Париж. . . Италия. . . Босфора и пустинята. . . Словения. . . Навсякъде все същата позната интензивност на усещанията, същият просторен, ярък и раздвижен свят. Великолепни, богати картини — тежко дишащата медносиня гръд на пълноводния океан, мраморните дворци на дожите, нощните светлини на Париж, спокойната прелест на словенските вечери. . . И сред новия декор на чуждите страни поетесата продължава да живее пълнокръвно и богато. Тя рядко се чувствува турист-съзерцател на действителността, само в Италия се спира пред паметниците на миналото. Величественият пейзаж на Бретанското крайбрежие се свързва завинаги с вдъхновения подем на нейната голяма любов. Не туристически обект, а нов живот е за нея Париж. Тя иде, за да се потопи цяла в шумния му водовъртеж:

. . .Ето ме, дойдох и цяла ти се давам:
опий ме с гъстите вина и тайни заклинания,
приспи ме, потопи ме там — във купела оловен

във който много за живот и помен си кръщавал,
о, много като мен, дошли пред бури, океани,
за да изчезнат в твойта паст и се родят отново.

(„*Изпрашен, уморен*“)

Париж — градът на любовта и изкуствата, заема особено място в творческия свят на Багряна. В неговото многоцветие тя явно чувствува нещо сродно. Той неотразимо я привлича с многообразието и богатството на своя живот, с яркостта и пъстротата си, дори с бензиновия дъх на своите улици. Наистина понякога тя усеща и безмерната скръб на бедните квартали, прозвучала в странната песен на гърбушката, понякога големият град започва да й се струва огромен паяк, който изсмукза кръвта на своите жертви и непотребни ги захвърля, но общо тя не го възприема през призмата на критическия анализ — проникната е преди вичко от пълнозвучието на живота му, пълнозвучие, което у нея тържествува над всичко. Сега тя може да гледа с топло участие развеселените работници от стария квартал, които се прибират след празничния излет, „за който седем дена са мечтали“, а след малко — да се любува на хлъзгащите се по асфалта коли и блясъка на брилянтите зад стъклата им. В погледа й безспорно има известна социална примирителност, която смекчава контрастите. Но в него свети и оная радост от живота, която поддържа жизнените сили на човека. С какви жадни за чудесата на живота очи пристъпва тя към пъстроцветната нощ на Париж, с каква всеотдайност протяга към нея ръце:

Спусни се, нощ, желана нощ за отдих и забрава!
Разкрий, Париж — магеснико, — вълшебствата си стари!

(„*Изпрашен, уморен*“)

В стиховете на Багряна чуваме гласа на човек, който умее да се радва на света, защото се чувствува слян с него. Тя цялата е доверчиво устремена към живота, всеки миг очаква от него ново чудо. Тя умее да се наслади на мига, да се разтвори цяла в неговото течение. Сенките на миналото, терзанията на мисълта — всичко се отдръпва пред силата на жизнения миг, изпълнен с красота и обещания:

Радвай се на тоя миг неведом
много ли са земните ти дни?
Обърни се вляво, погледни:
щастието може би е редом.

(„*Вечер тиха, необикновена*“)

Тази доверчива усмивка, с която гледа света, е едно от най-големите очарования на Багряна. У нея няма страх и отвращение от „грубата действителност“. Действителността е примамваща, изпълнена с обещания. Дори капризният „Случай“ е чуден и добър, защото тъкмо в него — внезапно променящия нашата съдба — е ключът на мъдростта. Светът е „прекрасен и всеки ден тъй чудно нов“.

Това е не само лекомислието на опиянената от любов и жизненост младост — това е и едно дълбоко прочувствувано отношение към живота. След възторжения полет на младостта, когато ти се струва, че дори и звездите са твои и можеш да ги досегнеш с ръка, да ги вземеш „като зреещи овощия“ в градината на бащиния двор, твърде скоро идва отрезвяването — не, „не греят в небето звездите за отмора на нашите погледи влюбени“ . . . Черната сянка

на смъртта е прекосила жизнения път на поетесата. Сега тя знае — равнодушна към съдбата на своите отделни частички, действителността ще продължава да бъде прекрасна и тогава, когато „на двата ни кръста далечни, невидими имената ни може би няма да има“. . . И тъкмо тук идва истинската изстрадана любов към живота. Любов заради самия него, заради неговата обективна, независимо от теб съществуваща красота, която, докато живееш, е твоя. Багряна не чопли трагичната загадка на смъртта. Анализаторският поглед въобще ѝ е чужд. Тя възприема света непосредствено и синтетично, интуитивно приема законите му, без да ги обсъжда. Няма книжни философствувания, няма болезнена изтънченост — една здрава и цялостна психика се прониква от непретенциозната мъдрост на битието, едно открито за света сърце изповядва своята проста истина:

И все пак е живота свиден и примамлив,
дори тогаз, когато като твоят е безкрайно тъжен. . .

(„*Живота, който исках да бъде поема*“)

Нищо вече не е страшно за човека, който е обикнал живота заради самия него. Поетесата е готова да благодари „за всички дни и нощи, за зло и за добро, за всякога, за всичко“. Отпадат всички изкуствени ценности — пред мъртвия символ на славата тя предпочита пищната зеленина на живите лаврови дървета. Всичко изкуствено, условно и дребно я отблъсква — привлича я голямото, естественото, вечното. В щастието на отделните мигове тя търси изначалните ценности на живота. И в духовен, и в материален смисъл иска да бъде близко до естественото, първичното. Пред чешмата предпочита кладенеца, пред славата — любовта. Нейната жизнена философия е органична и проста като разляната край нас всевечна земна мъдрост:

да ликуваме с ведрата пролет, да горим с кехлибарното лято
и наесен — с усмивка на обич към света и прекрасен, и чист —
без тъгата на спомени празни, без страха пред надежди крилати —
да угаснем с вечерното слънце, да умрем с осланения лист. . .

(„*Мъдрост*“)

Човешкия живот тя чувствува като момент от безсмъртното битие на природата. Затова дори бездиханният труп на мъртвата не е в състояние да наруши психическото ѝ равновесие, да помрачи светлия ѝ жизнеутвърждаващ поглед. Той не тревожи въображението ѝ с излишни асоциации, не ѝ нашепва коварни въпроси. В стихотворението „Вечната“ — една от най-хубавите и най-дълбоки работи на Багряна — картината на мъртвото човешко тяло е сдържано-тържествена и проста. С мъдрото спокойствие на самото битие авторката вижда в него само миг от неспирния кръговрат на живота:

Ще минат дни, години и столетия
и устните на двама млади, слети,
ще шепнат пак „Мария“, или „Анна“
в нощта, сред пролетни благоухания.
А внучката ще носи всичко: името,
очите, устните, косите — на незримата.

(„*Вечната*“)

Цялата психика на поетесата е проникната от естествените вечни закони на природата. А природата е езическа. Нещо езическо има и в поезията на

Багряна. Тук властвуват закони, които не винаги се подчиняват на условностите на обществото, понякога дори и на условностите на етиката. Както у Йовков, тук любовта става закон сама за себе си, не се нуждае от други оправдания освен от самата себе си. Жизнеността на тази поезия не винаги може да се побере в рамките на обикновените понятия за добро и зло, за грях и за светост. Моралните категории са трудно приложими към първичните закони на естеството. Понякога ти се струва, че в психологическия облик на лирическата героиня на Багряна се оглежда сякаш самата природа — закон, цел и смисъл сама за себе си. Патосът на нейния образ е в естественото, земното, жизненото. И това й вдъхва някаква спокойна увереност. Тя винаги е само такава, каквато е. Друга не се мъчи да изглежда. Друга не би могла и да бъде. И не иска.

Може би съм грешна и коварна,
може би сред път ще се сломя —
аз съм само щерка твоя вярна,
моя кръвна майчице-земя.

(„*Потомка*“)

Този спокойно откровен и горд тон по един или друг начин звучи в цялата й поезия. Поезия, която по основната си същност е отрицание на лицемерието и условностите на еснафския морал. Един неизбежен конфликт с неговите предразсъдъци често превръща светлата жизнерадост на поетесата в предизвикателна дързост. Нейният характер е активен, борчески. Тя е готова да предизвика обществото, да се бори със съдбата си. При цялата й женственост в нея има нещо силно и смело. Картината на развълнуваното море буди у нея мъжка дързост:

Когато, изплашени, чайките бягат високо
и някъде в мрака сирени злокобно зоват,
и малките лодки рибарски в измамна посока
се сблъскат и тънат без помощ, без вест и без път —
тогава в мен пламва безумната жажда на риска —
със своите мънички сили да вляза в борба
и с дръзко разкрити очи да те гледам отблизко,
тъй като се вглеждам и боря със свойта съдба!

(„*Зовът на морето*“)

Поезията на Багряна е изпълнена със силата на векове потискания порив на жената към свободна изява, към пълноценно разгръщане, към широките простори на големия живот. Светът тук се възприема пречупен през този стихиен порив. Той оформя преди всичко самия душевен облик на поетесата, която се чувствува сродена със стихиите — родна сестра на вятъра, на водата и на виното. Неговият напор определя своеобразието на нейната всеотдайна, но волна любов, той диктува нейния копнеж по непознатото, той я прави така чувствителна към всеки опит за ограничаване на свободата й. От първите й стихотворения във „Вечната и святата“ до поемата за Валентина Орликова — през цялата нейна поезия преминава страстният зов на жената:

Разтроши ключалките ръждясали!
Дай ми път през тъмни коридори!
Не веднъж в огрените простори
моите крила са ме понасяли!

(„*Зов*“)

Лирическата героиня на Багряна руши преградите на условностите и наслоенията на предразсъдъците. Нищо не може да спре стихийния ѝ напор. Тя не се интересува какво ще кажат другите, не се бои да наруши традицията, да тръгне първа по неизвестен път. Готова е да поеме всички рискове на своите влечения, да заплати със спокойствието и благоденствието си правото да живее по своя воля. Очите ѝ са широко отворени за света. В сънищата ѝ я мамят бели кораби, потеглили към неизвестни брегове. Пулсът ѝ тупти с динамичния ритъм на новото време, тя познава опиянението от високината и скоростта, тръпките на опасността са ѝ приятни. И същевременно нейната психика е подчертано женствена — в нея говори сърцето на „последната и първата жена". През това сърце са пречупени всичките ѝ пориви и жажди, цялата ѝ жизнена философия. Оста, около която се върти нейният свят, са влеченията на женското сърце — своето осъществяване тя намира в любовта и чрез любовта.

Любовта — това е стихията на поетесата, въздухът, който дава размах на крилете ѝ. За нея това е „истинският глас" на човека, пълното тържество на живота, върховен миг, в който се разкрива най-ярко богатството на света. Затова с такава смелост може да заяви:

Но е моята страст негасима,
и безмълвен е пламналий зов —
че тя няма ни образ, ни име:
аз обичам самата Любов.

(„*Април*")

Когато обичаш и си обичан, дори мъглата става гореща и сладка „като от вряло мляко пара", когато смъртта отнеме любимия, прекъсва се сякаш самият ти допир с живота: „Ненужни ми са повече на този свят очите,/ ненужно ми е тялото, останало без дух." („Requiem"). Любовта се слива с копнежа на авторката по свободен и пълнокръвен живот, немислима е в тесните рамки на еснафския бит, свързана е неразривно с представата за пълно разгръщане на човешката личност, за полет на мисълта и чувството. И именно затова любовните стихове на Багряна обикновено не звучат камерно. В тях има една покоряваща интензивност на емоцията, някакво върховно психическо напрежение, което издига интимните преживявания до върховете на голямото обобщение. Това върховно емоционално напрежение се чувствува особено силно в цикъла „Бретан", където размахът на чувствата придава подчертана мащабност и на самите образи. На величествения фон на океана, сред шума на прибоя и соленине пръски, които донася вятърът, прозвучава един вдъхновен химн на любовта — любов, която изпълва сякаш цялата вселена, огромна и безсмъртна като нея.

В поезията на Багряна любовта е вечен спътник на жената, нейна атмосфера, нейна форма на живот. И затова тя е богата като самия живот, минава през различни форми, познава различни нюанси на чувството. Без да превръща непосредните изживявания в психологически проблем, без да се мъчи да анализира сложните отношения между мъжа и жената, авторката ни въвежда в богатата гама на любовните вълнения, в психологията и закономерностите на любовта. В нейния подчертано земен и природен свят и любовта е непосредно и първично чувство, част от естествените закони на природата, властно и неотменно като тях. Но то не тече равно, спокойно и дълбоко, напомня по-скоро пролетните стихии. . . Поетесата познава неговите извивки,

знае как то идва и как си отива, познава ревността и измяната. В лексиката ѝ се съдържа целият речник на любовта.

Съобразно със своя характер тя изживява чувствата си активно, готова е да се бори и да воюва за тях, но не е от тези, които могат да умрат от безнадеждна любов. Винаги когато поиска, с един горд жест тя може да ѝ тури край: „Сега — свободен си. Върни се там. . . " Тя не раздухва тъгата си до размерите на мирова скръб, не прави от разочарованието жизнена трагедия. С някакво поетично и гордо нехайство дори не иска да се признае за нещастна:

Иди при нея, мене прокълни —
аз даже както трябва не обичам:
мен и снегът валящ ме пияни,
и всяка нова песен ме развлича.

(„*Отплата*")

Обективирайки различните си настроения, в любовта тя е ту непримирима и рязка, ту кротка и прощаваща, ту покорна и предана, ту независима, горда и волна. Това са различни настроения на една и съща лирическа героиня, която разширява очертанията на своя образ до едно голямо обобщение. Лирическата героиня в любовната лирика на Багряна — това е не само поетесата, това е обобщеният образ на жената. Свята и грешна, различна и все пак една и съща. тя е непресторена и чиста в своята откровена изповед:

Виж ме — съща сред безброй промени,
виж ме — чиста в чиста светлина.
виж ме — първата и сетна — мене,
твоята и вечната жена!

(„*Пенелопа на XX век*")

Стихът на Багряна притежава голяма емоционална сила, без да бъде сантиментален. Поетесата не търси евтино съчувствие, не дърпа нарочно най-чувствителните струни на човешката душа, тя говори със спокойната откровеност на смелия и горд човек. Преживява интензивно и страстно, но винаги владее чувствата си. Понякога една своеобразна първичност на израза подчертана тяхната сила:

Побелях в една нощ на изневярс,
изплаках очите си в деня на раздяката.
изгризах пръстите си — от мъка. . .

(„*Живота, който исках да бъде поема*")

Багряна трудно се отдава на скръбта, за стиха ѝ е характерна горчивината на овладяната болка. Но когато скърби — тя скърби открито и ярко, с присъщия ѝ размах. И същевременно някаква вътрешна овладяност има и в найотчаяния ѝ вопъл. Самата интензивност на чувството сякаш подсказва, че то не може да бъде дълготрайно, че душата има вътрешни сили, които ще преодолеят скръбта. В мрака на всяко страдание нейната жизненост ражда новата надежда и новия порив. Сълзите още не са изсъхнали по очите на поетесата, а в тях вече проблясва познатата доверчива усмивка. Тя ще изтрие сълзите си и отново ще тръгне на път. Споменът за страшната загуба ще съпътствува целия ѝ живот, мъката отново и отново ще се връща, но тя е вече преодоляна. Чувствуваш — скръбта не е вкаменила сърцето, не е притъпила лю-

бовта му към живота, то отново ще вярва и чака, ще тръпне и ще скърби и отново мъката не ще успее да го сломи.

Тази удивителна жизнеустойчивост, тази съпротивляемост срещу скръбта и отчаянието и несломима любов към живота са черти, пресъздадени от литературната ни класика като отличителни белези на националния ни характер. Не само от езика на поетесата личи, че тя се е учила от нашата народна песен — в самата ѝ душевност, в самия ѝ поетичен облик има нещо, което я сближава със здравата жизненост на човека от народа, с първичната чистота и сила на неговите чувства, с предметната конкретност на неговото виждане. Оттук и тая естественост, с която звучат стиховете ѝ в народнопесенен стил, оная непосредност, с която душевността на лирическата ѝ героиня прелива от образа на самата авторка към чертите на жената от народа. Както е в „Песен на предачките" и „Старонародни образи".

Стихотворенията на Багряна от цикъла „Старонародни образи" намират своето място в основните линии на нейната лирика и същевременно ни въвеждат изцяло в атмосферата на патриархалния живот от миналото. Тук Багряна изразява себе си чрез своите героини, запазвайки самостоятелността им като художествени образи с друга социално-историческа характеристика. Характерният за поетесата протест срещу сковаващите жената битови ограничения се оформя в духа на най-хубавите народни традиции и придобива по-широко социално съдържание. Една изпълнена със сили млада жена чезне и вехне в своите свилени премени. И срещу безкрилия, изтъкан от суета и условности живот в господарския дом издига идеала на трудовия човек — за волност и простор, за разгръщане на творческите сили:

Искам, майко, млада — младост да позная,
злато ми снагата, свила ми косите,
господарска воля — огъня в очите.
Довека ли, майко, младостта ни трае?
Да стана зарана, да ошетам в двора,
па да литна в къра — и да ми е тесен, —
сърпа да извия и да викна песен,
та да потрепери равното Загоре.

(„*Младост*")

Но сред традиционните патриархални образи прелита и странна птица — кукувица несретница. Скитница, която не желае да свива гнездо, не иска да шета край огнището. Не я привлича дори майчинството. Готова да прегази всички битови традиции, тя търси единствено поетичните радости на живота:

Дай ми мене по света да скитам,
дай ми сборове, хора, задявки —
другите да слушам без насита
и сама да пея на припявки.

Едно преображение на Петко Тодоровите гуслари-несретници, но преображение много по-жизнено, много по-поетично.

Въпреки цялата си антипатриархалност, дори антисоциалност, този поетичен образ не изглежда книжно сред патриархалната атмосфера, в която условно е поставен. Авторката е успяла да го изгради с понятия от света на

патриархалния човек. Като излезли от съзнанието на истинска селска девойка прозвучават още първите думи на лирическата героиня — не подражание, а проникване в духа и езика на народната песен:

Не веднъж ти рекох и повторих:
не помагат билки и магии.

С непосредни, чисто битови образи е изразена и неуголимата ѝ жажда за живот, вечното ѝ неспокойствие и тревога:

Не допридам свилената прежда,
неугаснал огъня потушвам.

Сякаш сама себе си поглежда тя с очите на патриархалния човек и когато се сравнява с „кукувица-бродница".

Странно изглежда Багрянината „кукувица" на фона на българските национални традиции. Трудно ни е да съчетаем с тях егоистичността на нейните емоционални влечения. Но да не забравяме, че същите ония верни на патриархалния бит жени, които създадоха класическата представа за жената — крепителка на дом и семейство, — са излели част от своя душевен живот и в песните за вили и самовили — въплъщение на абсолютната свобода и неувяхваща младост, олицетворение на поезията в живота, израз на една от вечните жажди на човешката душа.

„Мен ме е родила сякаш веда" — изповядва лирическата героиня на Багряна, свързвайки с фолклорния образ на самодивата поетичния облик на авторката — с нейния изведен до висините на поезията копнеж „да бъдеш вечно млад, безгрижен и свободен".

В емоционалността на Багряна има много искреност и сила, тя обича да прави своята лирична изповед на висок глас, в своеобразно поетично упоение, но не ѝ е чужд и по-тихият тон на топла задушевност. Най-сърдечна е тя във „Вечната и святата", където обикнатата широка плавна мелодия особено засилва емоционалното внушение. В „Звезда на моряка" и „Сърце човешко" тази функция често се поема от богатата образност на стиха, започнал вече да чупи класическите размери. Но свързването с едно повече интелектуално начало, което измества непосредния емоционален извор на преживяването, води някъде до известна студенина. Това се чувствува в редица работи от „Сърце човешко", а по-късно и в „Пет звезди".

*

Лириката на Багряна е дълбоко интимна. Тя е поетична проекция на нейния собствен живот. Но това не отделя поетесата от другите хора. До тях тя се доближава именно чрез този свой богат емоционален живот, в който преживяванията и чувствата са възприети като „дял на всички земни хора", издигнати са до естетическата значимост на обобщението. Стиховете на Багряна — това са живи тръпки от една човешка съдба — индивидуална и неповторима и все пак свързана със своето време; стихосбирките ѝ бележат историята на един човешки живот, пречупил по своему драматизма на епохата.

Една непокорна и горда душа тръгва срещу бурите на живота, въоръжена само със своята светла жизнерадост и гордата решимост да не казва „обичам, когато не обичам, нито не обичам, когато обичам". Тръгва да гони неулови-

мите химери на своя неспокоен дух, презирайки ситото спокойствие на безкрилото еснафско щастие. По пътя ѝ една след друга никнат прегради — буржоазните предразсъдъци на обществото, жестоките случайности на живота, тежката атмосфера на фашизма, ужасите на войната. Тя минава през всичко това и излиза закалена от разочарованията и крушенията, умъдрена от събрания житейски опит, но все така млада, поривиста и волна, готова да се носи „над върховете само — на страданието и на радостта". Несломимата ѝ жизненост, вярата ѝ в живота надживяват всичко.

Но дори и жизнерадостната поезия на Багряна минава през тревожните тонове на една вътрешна криза — криза, която в същност означава разширяване и задълбочаване на погледа. Мъката на нейния собствен живот я прави по-чувствителна към страданията на другите. Помъдряла, вглъбена в себе си, тъкмо чрез своето страдание тя постепенно стига до драмата на своето време. В личната ѝ болка все повече започва да звучи болката на съвременния човек, този напрегнал последните си сили „Херкулес на XX век", притиснат под огромната тежест на един свят на войни, катастрофи и глад. Погледът на авторката става по-остър, критичен. Не радостния поток на живота, а враждебната на човека атмосфера вижда сега тя в панорамата на големия град и заговорва за това в един нов за нея, нервно-експресивен стил:

Светлини, афиши, измами —
реклами, реклами, реклами. . .
Многохилядната тълпа,
хилядоустен шум,
сирени, свирки, звън.

Вестникопродавачи крещят:
в Абисиния война!
Афери!
Борсови операции!
Световна паника!
Поток от коли,
река от тела,
очи, зъби. . .

На тъмното небе
с светли букви
филмова реклама:
Ад! Ад! Ад!

(*„Сеизмограф на сърцето"*)

„Обсадена" от тежката атмосфера на действителността, „заключена в себе си", сега поетесата отчаяно търси път към света, с който доскоро се е чувствувала сляна. Няма го предишният възторг да разбие стените на стаята. На мястото на непосредно избликналите чувства идва скептичният размисъл над „дяволски" сплетените „ребуси" на живота („Мъгла"). Прокрадва се дори мисълта за безполезността на лириката — израз само на твои лични вълнения:

В тази страна — праг между Изтока и Запада,
кръговрат на войни и бедствия —
дето хората живеят за кора хляб и педя земя,

какво е нашата безполезна лирика, мои братя?
— Жалният вой на бездомните псета към луната. . .

(„*SOS*“)

Стихийният бунт на младата и непокорна кръв, изявен по-рано само в областта на обществено-битовите отношения, сега все повече преминава в осъзнат протест, добил явно антифашистка окраска в стихотворения като „Клоунът говори“. Накипява дори някакъв неопределен, едва ли не революционен порив — да се разтърси „вкорененото/ и вкостененото бездушие/ на този век, потънал в тъмна алчност!“ („Пенелопа на XX век“).

Разбира се, социално-политическата характеристика на този бунт е съвсем неизяснена, съвсем общохуманистична. Но това не намалява значението му за идейния развой на авторката — започнала вече да прозира в същността на заобикалящото я общество.

Къде е изходът? В какво е спасението? Това поетесата не знае. Не се и пита. Но нейната непобедима жизненост я прави оптимист. Тя е изпълнена с вяра в оня „утрешен“ ден, в който са впити очите на милионите, от който чакат „гладният — да го наситиш, нещастният — да го направиш по-щастлив“ („Ден утрешен“). В последните, най-тежки години на фашизма и войната тази вяра намира израз и в едно неопределено, но светло предчувствие за идещия нов свят:

Че сринати са старите мостове,
назад към миналото няма път.
По нови пътища редици нови
за нови дни ще пеят и вървят.

Стихотворението носи заглавие „Мост“. В избраните си творби поетесата сполучливо е пренесла това название и върху целия цикъл от периода 1937—1943 г. Защото критичното отношение към буржоазната действителност и фашизма, отвращението от еснафската ограниченост и бездушната алчност на обществото, протестът срещу разрушенията на войната и накрая това светло предчувствие за идещия нов свят са наистина най-непосредният мост, по който нейната родена встрани от големите социално-исторически сблъсъци поезия се свърза с революционния дух на социалистическото общество и новаторския характер на социалистическо-реалистическата ни литература.

Но приобщаването на предимно интимната дотогава лирика на Багряна към живота и поезията на социалистическото общество имаше и други, не помалко важни вътрешни предпоставки. Вече не идейно-политически, а емоционално-психологически. Целият душевен строй на Багряна бе нагоден да долови онова пълнозвучие на живота, оная пролет за човечеството, оня устрем към новото, които носят социалистическите обществени отношения. Много от това, което съставлява идейно-емоционалното и психологическо съдържание на социалистическия човек, е било винаги близко и понятно за нейната душевност — любовта към живота и хората, дълбоко земното реалистично светоусещане и същевременно търсене на романтиката на живота, устремът към новото, непознатото, активният характер, дръзновението, самочувствието на човека като господар на света, дълбоката вътрешна връзка със своята земя и своя народ. Не случайно едно от първите навлизания на нейната поезия в следдеветосептемврийската действителност стана чрез образа на пролетта. Пролетта — началото на новия живот в природата, събуждането на творче-

ските сили на земята — е била винаги любим сезон на поетесата. Тъкмо чрез пролетния си устрем й става близък и новият живот („Слънце над полето“).

В най-хубавите си работи след Девети септември Багряна потърси път към съвременността чрез характерната, вълнувала я цял живот проблематика — жената и нейното място в живота, поезията и родната земя, пролетта и любовта, младостта, романтичните пориви. . .И с това като че ли по новому зазвучаха и някои от по-раншните й стихове. Днес по-ясно от преди разбираме нейната някогашна незадоволеност, търсенията и копнежите й, неопределения й стихиен бунт. Някога поетесата се бе мъчила да насити жаждата на своя неспокоен скитнически дух с романтиката на туристически пътешествия — сега, изправена пред мъжествения образ на съветската жена — капитан за далечно плаване, тя разбира, че в същност е копняла за романтиката на смелите дела, на творчески дръзновения живот. И въздъхва за неосъществените мечти на своята младост, въздъхва тъжно и едновременно удовлетворено. По този начин поемата „Далечно плаване“ разкри и допълни истинския смисъл на „Видение“, „Зовът на морето“ и други някогашни стихотворения на Багряна, продължи и уплътни един основен мотив в нейната лирика — бунта на жената срещу еснафските ограничения, стремежа й да излезе извън тесните стени на стаята, да разгърне творческите си сили, да заживее поетично и красиво.

И все пак новата тематика, новите образи не успяха изведнъж да намерят своето място в лириката на Багряна, да се сраснат органически с нейния поетичен свят. Много от стиховете й в „Пет звезди“ (1953) не притежават оная жизнена сила, с която се отличава нейният стих. С истински обновения поетичен облик на Багряна се срещаме в нейните следващи стихосбирки „От бряг на бряг“ (1963) и „Контрапункти“ (1972). С присъщия си размах нейното вдъхновение се носи от Бояна до Бразилия, от спомените за миналото до предчувствията за бъдещето. Но негов терен си остава преди всичко сърцето й. Проблемите на времето най-често достигат до нас пречупени през съвсем лични преживявания на авторката, но тези преживявания са обагрени от нейния вече нов поглед, нова мъдрост. Богатата духовна биография на поетесата разкрива своя обобщителен смисъл. И с настъпването на периода на жизнените равносметки този обобщителен смисъл на лично изживяното става все по-подчертан.

С особена топлота и сърдечност се отличава цикълът стихотворения, свързани с Бояна, който ни покорява с едно спокойно, но дълбоко и зряло чувство.

Тук е почти всичко, с което живее поетесата — изкуството, любовта, незагасналият устрем на духа, чувството на близост със света и хората. Прекосила вече просторите на широкия свят, тя е намерила своето истинско място под очертания гребен на Витоша и ведрината на родната планина изпълва сърцето й с „висота и мъдрост“. Изкопаният в двора й кладенец, от който можеш да почерпиш вода направо от земните недра, напомня за дълбоките жизнени извори на нейната поезия. Безименният боянски майстор, пренесъл през вековете тайната на своето безсмъртно дело, сочи здравата земна почва на реалистичното изкуство. Сега любовта губи своя еротичен смисъл и се разширява до едно всеобхватно, възвишаващо чувство, което обема в себе си цялостното ти отношение към света и при което смъртта не може да те раздели от любимия, влязъл в кръвта ти, в погледа ти, в отношението ти към живота. Интимните вълнения на авторката преливат вече в границите на общественото. Някакво проникновено спокойствие диша в нейния стих — спокой-

ствието на човека, намерил своя верен, сигурен път... Но тя е все така чувствителна към вечното движение на живота. Спокойният пристан и сега не е неин идеал. Дори своята уютна къща тя вижда като птица пред полет, а планината пред прозореца ѝ се струва спрял на котва кораб. Завършвайки седмото десетилетие на своя живот, тя продължава да се чувствува все още „на старт".

Годините не са смирили неспокойния вихрен дух на Багряна, придали са му само повече мекота. По-подчертано е сега и чувството на близост с хората. Един великолепен завършек на цикъла насища конкретния житейски факт с подтекста на голямото обобщение:

Някой по пътеката заслиза
към града, потрепващ в светлини,
за да бъде с хората по-близо,
с техните — да слее свойте дни.

(„*Късна есен*")

Показателен за идейно-емоционалния свят на Багряна е и вълнуващият „Бразилски цикъл". Поетесата, която цял живот бе копняла за непознати земи и морета и която същевременно винаги се е чувствувала дълбоко свързана с родната страна, тук обобщава поетически темата за родината, по-точно за връзката на поета с родината. Сред един ярък екзотичен декор, изплетен от багри и блясък, тя ни въвежда в трагичната съдба на човека, останал без родина, в драмата на поета, изтръгнат от естествената си почва и оплетен в златната паяжина на богатството. Поетесата не скрива своя възторг от ярката южна красота на бразилската земя, не пристъпва към драмата на героя в студената поза на безстрастен съдник. Затова и с такава убедителност ни завладява основната идея на цикъла — на света има много красиви страни, но само една от тях е твоя родина и вън от нея поетът не може да бъде поет.

Както цветята и дърветата, щастието и поезията се нуждаят от соковете на родната земя — това обобщение не е нещо ново за Багряна. То е промисленият ѝ жизнен опит, превърнатото в идея непосредно чувство, което пронизва цялото ѝ творчество. Още по времето, когато нейната поезия живееше като че ли само в интимния свят на любовта, тя написа една вдъхновена песен за своята органична връзка с родината — едно от най-хубавите и най-популярните ѝ стихотворения — „Моята песен". Разтворила сърце „за всички раси на земята", авторката на „Зовът на морето" никога не се е чувствувала безроден космополит. Към каквито и далечни хоризонти да я е помамвал нейният скитнически дух, тя не е забравяла да отправи своя прощален поклон към родината: „Родино, майко, сбогом!... / И довиждане!" От „Вечната и святата" до „Контрапункти", обагрен в черните тонове на своята някогашна съдба или в пролетната свежест на своето ново преображение, образът на родната земя неотлъчно съпътствува поетесата. Не в оня класически вазовски смисъл на сливане с нейното историческо битие, а като една по-обща атмосфера, която определя самия характер на поезията ѝ.

Един не винаги уловим за логически определения национален дъх се долавя в поетичния стил на Багряна, в нейния поглед за света, в жизнената ѝ философия, в психологическите ѝ особености. Южен темперамент и българска жизнеустойчивост има в нейната лирика. Нейната предметна и ярка образност оживява първични родови спомени, нейният прозрачно ясен език буди затвърдени от българското слово асоциации.

Безспорно обяснението на този така упоителен за нас национален дъх е преди всичко във връзката с народната песен, която авторката изучава с увлечение още в най-ранна младост. Не случайно някои от нейните най-съкровени лирически изповеди във „Вечната и святата“ са в народнопесенен стил. Дори там, където на пръв поглед най-решително се отклонява от характерните национални традиции — в своите неутолими скитнически пориви и отказ от семейно огнище, — поетесата намира начин да се опре на древни племенни спомени и фолклорни образи. Скитническата кръв на далечни прадеди тласка към греха нейната „потомка“. „Мен ме е родила сякаш веда“ — изповядва лирическата героиня на „Кукувица“, загребвайки в прастари пластове на народното съзнание.

Свикнали сме да наричаме любовните откровения на Багряна дръзки. Защото така са били възприети по времето на тяхната първа поява. Но от най-хубавите любовни стихове на поетесата диша чистотата на неподправеното и естествено чувство, а в неговия поетичен израз има толкова грациозна простота и мярка, че и тук не можем да не си спомним за откровената естественост на народната любовна песен.

Поетичният поглед на Багряна се слива с всевечните земни закони на естеството. Нещо езическо има в жизнения патос на нейната поезия. Нещо еретическо звучи в предизвикателството, с което тя нарича своята греховно земна жена „вечна и свята“. Няма ли във всичко това н що много специфично, изконно българско, нещо от оня идващ от дълбочината на вековете трезв реализъм на един народ, стъпил здраво на земята, стихийно материалистичен, и светоотношение и светоусещане, приземил мистиката на източните ереси в своите очарователно земни богомилски апокрифи?

Стиховете на Багряна са изпълнени с много слънчева радост и опиянение от живота, но това е резултат не на щастливо снизхождение на съдбата, а на издръжливостта на един непречупен от нещастията жизнен дух, на един светъл оптимистичен поглед за живота. И на един традиционно български нравствен императив — да криеш страданието като едва ли не срамна слабост. „Ще се помоля, сълзите си ще изтрия и ще тръгна“ — изповядва доверчиво поетесата. И не можеш да не си спомниш за безсмъртната усмивка на Славейковата Ралица — „от живота ненадломена — с несломено сърце“. „Когато съм нещастна, тъжна, болна, ти не бъди при мене. . . “ — затваря се в себе си лирическата героиня. И отново си спомняш — Славейковата Райка сутрин обръща възглавницата, за да не види никой петната от сълзи.

В поезията на Багряна живее несломената от робските столетия жизнена сила на българския род, „оная жизнерадост, оная жилава, упорита вяра в себе си“, които авторът на „Ралица“ и „Бойко“ считаше за „кардинални черти в националния ни характер“. През Елин Пелиновата земна жизнерадост, изстрадания оптимизъм на Пенчо Славейков и възторженото патриотично светоотношение на Иван Вазов поетичните корени на Багряна достигат до дълбоките недра на националната душевност.

В истинския смисъл на думата лично изстрадано и същевременно многопланово обобщително е великолепното уводно стихотворение в най-новата книга на поетесата — „Нестинарска съдба“. В богатия образ на древния народен танц тук тя сплита най-съдбовните линии на своето творчество. Участта на жената и съдбата на поета се пречупват през образа на окървавената и същевременно неизтощима земя на „ивайловци и богомили“ и се ражда внушителното поетическо обобщение:

И за съдбата им корава,
вдън странджанските ни гори
да ходят боси по жарава
научи свойте дъщери. . .

Не затова ли и до днеска,
от атавизъм тъмен дар,
е вечната ни участ женска —
танц нестинарски върху жар?

С върховното психическо напрежение на дълбокото поетическо изживяване Елисавета Багряна успя да превърне личните си трепети в човешки и национални обобщения, да ги насити с една едновременно променлива и вечна, земна и българска атмосфера.

## АТАНАС ДАЛЧЕВ

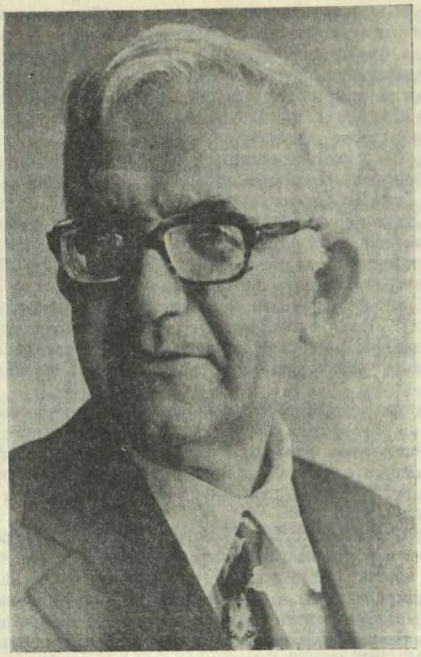
Безразличен сякаш към историческите бури на епохата, съзерцателно застинал в своите предметни и точни изваяния, стихът на Атанас Далчев е странна рожба на същата оная огнедишаща литературна пролет, която даде на българската поезия революционните устреми на Христо Смирненски и септемврийските поети, идейно-естетическото бунтарство на Гео Милев, стихийната виталност на Елисавета Багряна.

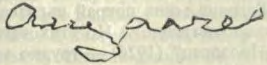
Първата световна война и Великата октомврийска революция бяха разклатили устоите не само на стария свят, но и на старата естетика. И ако народите вече не можеха да живеят — то поетите вече не искаха да пишат — по старому. „От гледище на формата — разрушение на предишната поетика, от гледище на съдържанието — връщане към действителността и колективитета" — с научна прецизност формулира идейно-естетическите тенденции на настъпилия нов литературен период младият Атанас Далчев.[1] Но формирането на новото социално и на новото естетическо съзнание не винаги вървяха успоредно и не се превръщаха автоматично в светоусещане. И ако Христо Ясенов запали своя рицарски замък и загина в революционната борба, преди да е намерил нов поетичен път, Атанас Далчев решително тръгна по този път, преди да е преодолял психологически настроенията на отчуждение и самотност, характерни за старата символистична поезия.

С нейната абстрактна поетика той скъсва безвъзвратно още при първите си литературни стъпки, завинаги се отказва от ония си стихотворения в сборника „Мост" (1923), в които се чувствуват повече следи от мистично-безплътната й атмосфера и реторично ефектен език. И само в незагасващия интерес, с който в литературните си размисли непрекъснато се връща към Яворов (за да търси сякаш все още аргументи срещу собственото си възхищение от него), можем да почувствуваме какво е означавало за 19-годишния автор да се откъсне от обаянието на този все още неразлюбен поетичен кумир.

Срещу изтънчения блясък на символистичната поетика Далчев изправи суровите внушения на реалния предметен свят. В това отношение новаторската дързост на младите следвоенни поети дори надхвърли противопоставянето на символизма и засегна много по-стародавни принципи на поетичния език. „Новият поет обичаше да се подиграва с предишните естетически вкусове, като поставя наред с поетичните думи най-долни прозаизми. . . Грубостите му доставяха особено, бих казал, сладострастно удоволствие" — четем в ци-

[1] Размишления върху българската лирика след войната. — Философски преглед, 1933, кн. 4.





*Атанас Далчев*

тираната статия на Далчев от началото на 30-те години. Но в неговата подчертано предметна и делнична образност този полемичен момент не нарушава естетическата мяра на самото изкуство. Станалият своеобразна литературна класика стих: „Над старото тържище ален / бе залезът като домат" — не се изчерпва с предизвикателството към закостенелите естетически вкусове и въпреки десетилетното му цитиране от отрицатели и почитатели пази непокътната своята живописна свежест.

Образността, лексиката, ритъма, римата — във всички области на поетиката Атанас Далчев бе един от ония, които в средата на 20-те години про-

карваха пъртина за съвременната ни поезия с нейния вкус към реалните измерения на живота и естественото всекидневно звучене на езика. С рядка за биографиите на българските поети литературна и философска подготовка, поклонник и възпитаник на френската и италианската поезия, той безспорно е оформил своя поетичен облик и под влиянието на чужди образци. Но насочването към тях идва като резултат от един верен усет за вътрешните закономерности на националното литературно развитие.

В случая обаче новият поетичен език се бе родил преди новото съдържание, за което бе нужен. Въпреки ясното съзнание, че пътят на новата поезия е в насочването „към действителността и колективитета", за поетическото светоусещане на Далчев сливането с човешката общност и приемането на извечните закони на живота се оказва дълъг и мъчителен процес, който заляга в основите на поетическата му биография. Убеждението, че „българското поетическо съзнание" вече не може да живее с „оня „солипсизъм", с който се беше затворило с Яворова", не успява само по себе си да спои антиномията „аз" и „околния свят". Тя си остава все така неразрешимо разкъсана, както при Яворов и Лилиев. И рано съзрелият предметно-реалистичен стих на младия Далчев се залутва в поетичния лабиринт на собствените си противоречия.

Младият автор не иска да превръща своето малко човешко „аз" в център на вселената, но недоверчив към всяка идеология, не може да намери към света друга гледна точка освен себе си. Иска да черпи „оживителни сокове" от „живота и действителността", но предубеден, че лириката не търпи „външни на изкуството цели", лишава тази действителност от нейния най-ярък, социално-исторически план.

За изпълнената с обществен патос история на българската литература неговият поетичен облик изглежда странно оголен от всякакви социални и идеологически връзки. Роден през 1904 г. в Солун и син на депутат на гр. Серес в Турския парламент, той не се докосва до традиционната за българската поезия македонска тема. (А дори в годините на поетически „солипсизъм" тя си бе останала съдба за П. К. Яворов.) Дебютирал като поет в трагичния период 1923—1926 г., той отминава и кървавите събития, прокарали съдбовна бразда в историята на България. (А беше време, когато дори крехкият Разцветников бе понесъл непосилното за него бреме на историческите колизии и само Елисавета Багряна мина покрай кървавата битка вглъбена в поривите на една първична женственост.) Но стиховете на Далчев от неговата първа стихосбирка — „Прозорец" (1926) — трудно могат да бъдат наречени и интимни. Поне в този обичаен смисъл, в който типично интимна е лириката на младата Багряна. Не само защото в тях няма нито една любовна изповед. Автобиографичните моменти тук са разположени в един по-общ психологически и философски план. Това е не толкова интимен дневник на един човешки живот, колкото един поетичен размисъл за човека и света.

Самата биография на Атанас Далчев, лишена от необичайни събития и прояви, е интересна само като житейска основа на неговия духовен път и намира в поезията му твърде опосредствуван художествен израз. Син на културен юрист, той прекарва детството си в Солун и Цариград, учи гимназия в София и завършва философия в Софийския университет, а след това е изпратен от баща си за около една година да разшири и допълни образованието си в Италия и Франция. По-късно работи като училищен помощник инспектор и като учител и директор на прогимназия в София, а след Девети септември —

като началник на отдел в Министерство на информацията и като редактор в сп. „Пламъче".

Първата по-пряка връзка между конкретната житейска атмосфера, свързана с тази биографична схема, и поезията на автора ще установят стихове като „Младост", „Книгите" и особено цикълът за Париж. В ранното творчество на Далчев напразно ще търсим следи от екзотичния декор на Солун и Цариград или от провинциално-идиличната все още и същевременно разбунена вече от историческите сътресения някогашна София. Отместванки пластовете на социално-историческото и житейски автобиографичното (или поне техните външни белези), младият поет търси някакъв по-общ план за живота, в който едно зъзнещо в своята самота „аз" се среща с една също така оголена действителност, от чиято социално-историческа определеност са станали само материалните предмети. В редица случаи лирическият субект дори формално е изчезнал. От цялата действителност е останало само най-безспорно обективното — презираното до вчера от поетите вещество. И то в неговите най-битово прозаични форми.

И тук идва първият художествен успех на ранния Далчев, чийто студено обективен стих разкри художествената изразителност на обикновения предметен свят, на прозаичното и дори грозното. Олющените стени и изпочупени прозорци на бедняшките хижи, оплютите от мухите стъкла на старата болница, проядените от червеи врати на изгнилите къщи придобиха в стиха му необичайна художествена внушителност:

> Тишината, и здрачът, и тези прозорци тъжовни
> със петна от мухи и с бразди от прахът и дъждът
> и звънът, и звънът на големия стенен часовник
> сякаш тежките стъпки на близката смърт.
>
> („*Болница*")

Върху обективната предметна живопис тук видимо или невидимо тежи бремето на човешкия живот и отпечатъкът на социалната действителност. Предметите живеят в строгите линии на своята обективна реалност и същевременно внушават чувството за скрита дълбочина. Понякога това е само едно смътно загатнато неясно чувство за смисъла (или по-точно за безсмислието) на съществуващото, другаде то превръща предметните изображения в пластично изваяни метафори. И ако в „Дъжд" възприемаме пейзажа преди всичко в неговата живописна яркост и настроенията, които буди, в „Път" и „Коли" той прераства в един малък субективен „модел на света". Стремежът към предметна обективност на външния израз в ранната поезия на Далчев своеобразно съжителствува с един краен субективизъм на светоусещането и това необичайно съжителство внася в българската поезия непознати дотогава акценти.

Пластично изразителен в своите изображения, тягостно безнадежден в своите внушения е поетичният свят на младия Далчев. Неговите жизнени очертания ни водят към стените на големия каменен град. И това е може би единственото, което го сближава с поезията на Смирненски в едно време, когато неговите революционни наследници все още предпочитаха чернозема на селските полета. Но това не са населените от „децата на града" заскрежени улици на пролетарския поет и още по-малко — неговите разбунени площади. Старата болница и хижите от покрайнините тук изчерпват социалния аспект на града. Жизненият терен на лирическия герой е стеснен до последната възможна степен. Едва ли ще намерим друг български поет, в чиято художествена об-

разност да играят такава основополагаща роля елементите на жилищната стая. Стените, подът, таванът, балконите и вратите са едни от най-неизменните елементи в лирическия свят на автора. Истински поетичен рекорд постига прозорецът. В 74-те стихотворения на Далчев, събрани в стихосбирката „Балкон" (1972), думата прозорец се повтаря 32 пъти.

Земята, слънцето и природните стихии, с които сродиха българската поезия най-непосредните литературни съвременници на Далчев — Багряна, Фурнаджиев, Пантелеев, — тук са тягостно закрити от студените каменни зидове. Неспокойното втурване на вятъра, който със своите богати метафорични внушения става най-характерният символ на този литературен период, единствено у Далчев се посреща с проклятие („Вятър"). Лирическият герой не може да излезе от замрялото безмълвие на сънните стаи и запустели къщи, в които и времето е спряло своя ход. Той е като зазидан в своята самота и неговата единствена връзка със света е сякаш само прозорецът, който дава названието на самата стихосбирка.

Една сива безсмисленост е светът, който се вижда от този поетичен прозорец. Зимният път прекосява пустините, сякаш само за да може по него да мине черната погребална кола („Път"). Потискащо безнадежден е и този безкраен път, „който води незнайно къде", и безсмисленото движение на скърцащите стари коли, и въртящите се като спиците на колелата им „еднослични дни" („Коли"). Смъртта витае и над смълчаната зала на старата болница, и над безмълвно предящите стари моми; напразно заключвате пътните врати — няма да ви запазят те „от Нея — вечната разбойница"; със зимния студ или с ножа на убиеца — тя все едно ще прободе човешкото сърце. Пожълтял като есен мъртвец влачат крантите по зимния път; в дъждовната нощ като паяк се спуска убиец; заедно с писъка на вятъра в къщата се втурва сянката на заровен мъртвец. Стаи без обитатели, къщи без стопани, мъртви часовници със спряло махало. Ако търсим някаква по-пряка идейно-емоционална близост между ранния Далчев и неговото най-непосредно литературно обкръжение, трябва да се обърнем не към поезията, а към прозата от този период с нейните зловещи „диаболистични" увлечения. И по-специално — към ранните разкази на Светослав Минков, който между другото се числи към същия еклектичен кръг „Стрелец", чието издание е първата стихосбирка на Атанас Далчев.

Това е светът, възприет сякаш само чрез отраженията му в стъклата на един прозорец — в неговата предметна реалност, но без неговия истински вкус и аромат. Младият автор бе поискал да разкрие същността на нещата по възможно най-„обективния" път, оголвайки човешкото съзнание от всичко случайно и временно, но това го връща в омагьосания кръг на ония „свръхземни" въпроси, „които никой век не разреши" и от чиято абстрактност се бе оттласнал естетическия неговият предметен стих. И генералната истина, до която достигат неговите първи поетични разрези на света, е фактически пак същото онова яворовско — „смъртта — не виждам друго в белия кивот/ на твоите скрижали тайни, о живот". Само че вече не ефектно изречено, а тягостно внушено чрез художествената изразителност на предметни изображения.

Истинският обновителен допир с действителността идва в същност в момента, когато Далчев изоставя своя естетически преднамерен стремеж към „свръхобективност" на изображението и въвежда в поезията си едно откровено лирическо „аз", което стопля нейния изваян стих с топлината на живо човешко присъствие.

Пак загадъчна необитаема къща с прашни портрети и празно огледало след които очакваш да се разиграе някакъв „диаболистичен“ ужас. Но вместо това чуваш една човешка изповед, която само в най-преносен смисъл звучи като вик за помощ:

А по стените се изкачват бавно
и догорят на потона дните ми,
без ни една любов, без ни едно събитие
животът ми безследно отминава.
И сякаш аз не съм живеел никога
и зла измислица е мойто съществуване!

Прерязването на всякакви връзки с живата действителност е изпразнило от съдържание човешкия живот и ужасът на това отчуждение от самия себе си изпълва с трагичен смисъл характерния за ранния Далчев мотив за мъртвата необитаема къща:

Прозорците затворени и черни
и черна и затворена вратата
и на вратата листът със словата:
Стопанинът замина за Америка.

(„*Повест*“)

Сред света на мъртвите предмети все по-открито се обособява едно човешко „аз“ и по своеобразните закони на изкуството тъкмо това отключва подстъпа към живителните струи на действителността. Безмълвният език на предметното изображение прелива в тона на непосредна човешка изповед. Драмата на загадъчния обитател на мъртвата къща добива конкретни биографични черти. И същевременно тъкмо чрез това разширява своя социално-психологически обсег като драма на един социално-исторически определен човешки тип, тръгнал към истините за света по сложен интелектуален път и под тежките томове на събраната човешка мъдрост изгубил библейското блаженство на „нищий духом“:

Пред мен е книгата разтворена
и денем и нощя;
все сам, аз не познавам хората,
не зная и света.

(„*Книгите*“)

В реалните житейски форми на изживяването, изразени със сдържан лиризъм и изящна простота, Далчев намира своя истински поетичен глас. И това вдъхва нов поетичен живот и на предметните изображения и обективно изградени образи в неговия художествен свят.

Едновременно с това жаждата да се освободят от „праха на библиотеките“ естествените жизнени инстинкти влива в поезията му една нова свежа струя, която започва още със стихотворението „Пролетна нощ“ („Прозорец“) и решително разведрява емоционалната гама на втората му стихосбирка. Просто невероятно е дори откъде изведнъж избликва у него тази светла жизнерадост, в която ни потопява лирическото въведение на „Стихотворения“ (1928):

Потръпват дървесата леко.
Аз тръгвам радостен. Къде?
Където бялата пътека
поиска да ме изведе.

(„*Лес*“)

Но поетическият облик на Далчев е твърде интелектуален, за да може драмата на отчуждението да бъде разрешена на равнището на този непосреден изблик на витални чувства. И наред с „Лес“ (в по-късната си редакция „Пан“) се появява „Дяволско“ — най-мрачната творба на поета, готов аргумент за обвинение в „упадъчност“:

Не искам състрадание от хората!
Аз имам всичко: моя е смъртта.
И аз ще се изплезя на света,
обесен върху черния прозорец.

Струва ми се обаче, че тъкмо в това неочаквано избликнало озлобление срещу хората, които лирическият герой замеря с пръст от старите саксии без цветя, се съдържа в същност болезнен копнеж да се влееш в общия поток на живота. Че това е вече озлобление и срещу собственото си неумение да живееш като всички. Срещу характерното за индивидуалистичната поезия естетизиране на самотата, издигната в идеен и естетически принцип, тук се срещаме с една отчаяна решимост да излезеш от нейния ад, па макар и чрез смъртта. „Дяволско“ сякаш изчерпва психологическото напрежение на една назряла криза и гордото озлобление на самотника изведнъж преминава в светло смирение:

Ти не ме оставяй да загина,
господи, преди да съм живял!

Изведи ме вън от всяка сложност,
научи ме пак на простота.
. . . . . .
Научи ме, господи велик,
да живея като всички хора!

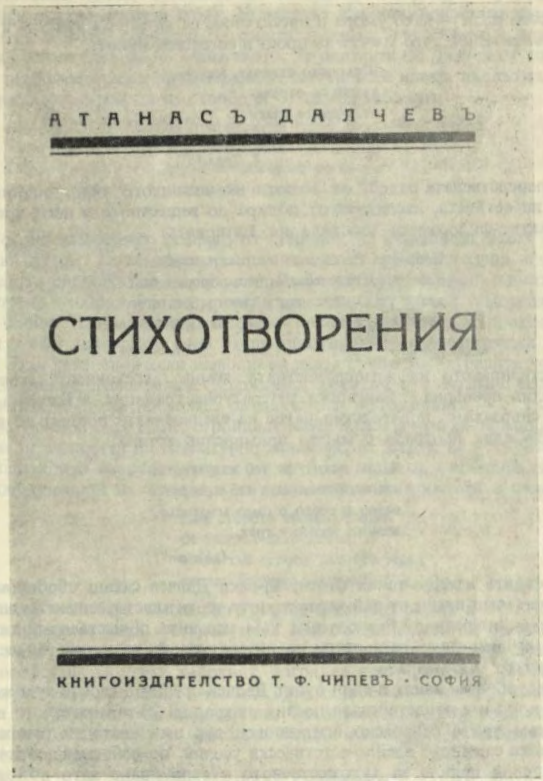
(„*Молитва*“)

Тази молитва не бе съвсем нова. Отправял я бе към всевишния още Лилиев:

Не съм живял. Самин съм бил. Смили се, тъмний боже!

И въобще цялата тази драма в социално-психологическата си основа може би не бе далеч от онова, което се бе разиграло в рицарските замъци на символистичната поезия. Но Далчев смъкна нейните екзотични воали, очисти я от мистичния и книжно-литературен дъх и я показа в нейните реални жизнени форми и психологически измерения, в нейната социално-историческа определеност— не като естетизирана участ на избраника, а като драма на познанието и отчуждението, като жизнен проблем на интелигента, залутан в студените дебри на буржоазната цивилизация.

Дори там, където изглежда най-близко до индивидуализма на своите непосредни предшественици, Далчев остава верен на новаторския дух на след-




*Факсимиле от сборника „Стихотворения“*

военната поезия и по-специално на онова пряко противопоставяне на символизма, което бе обща естетическа програма на младите поети от средата на 20-те години. С обновителните идейно-естетически процеси на новия литературен период го свързват не само предметно-реалистичният език, но и редица други характерни моменти. Само че това, което в лириката на Фурнаджиев и Багряна бе непосредно родено чувство, у него идва като изстрадано познание.

Радостният изблик на здрава земна виталност, стихийната „природност“ и влечение към първичното у Далчев отекват в опосредствуван социално-пси-

хологически план — като умора и преситеност от книжната култура и алениращa цивилизация, като мечта за прост и естествен живот:

В сърцето стигват, мигом
аз ще се отрека
от учените книги,
от тясната яка.

(„*Пролет*“)

Непосредствената радост от живота на човешкото тяло, опияняващите сигнали на сетивата, наслади от допира до веществото у него прераства в абстрактно-философска възслава на материята:

Напразно ти кълнеш жестоката съдба
и бедното тело осмиваш със злорадство:
душа, ти свойта мощ и своето богатство
на него — тленното — уви, дължиш все пак.

(„*Сонет*“)

Опоетизирането на жизнерадостната земна „греховност“ (което още Елин Пелин превърна в българска литературна традиция, а Багряна и Фурнаджиев свързаха с новаторския патос на следвоенната поезия) до него достига като една прозряна с мъдро примирение истина:

Алена искра, от теб изтръгната,
камък, истината в теб прозрях:
вечно и свето̀ е само мъртвото,
живото живее в грях.

(„*Камък*“)

Със своите изящно-точни формулировки Далчев сякаш обобщава в интелектуален план някои от най-характерните черти в светоусещането на своето литературно поколение. Равнодушен към неговите обществено-политически вълнения, в специфичните процеси на литературното развитие той се оказва твърде пряко ангажиран.

По своеобразен начин в един пункт Далчев преплита своите художествени търсения дори и с пролетарската поезия от края на 20-те и началото на 30-те години, към чийто откровено агитационен дух има нескрити резерви. Без пряка връзка с нейните идейно-естетически усилия, по собствен поетичен път, той дава своя принос за художественото утвърждаване като положителен герой на нейния основен като социална категория образ — градския пролетарий.

Това бе сравнително най-новият за българската поезия герой и в неговото художествено изграждане тя имаше само две основни традиции — да оглежда в съдбата му несправедливостите на стария свят или да въплъщава в чертите му социално-историческата мощ и перспектива на класата. Специфичната поетична проблематика на Атанас Далчев даде възможност да видим този герой и в друг, обогатяващ духовното му съдържание аспект — като антипод на книжната, алениращa човека буржоазна култура.

В духа на една от най-трайните традиции на българската литература — да въплъщава високите нравствени и социални добродетели в чертите на трудовите хора от народа, в образа на работника Далчев вложи здравото жизнено начало, простата и честна мъдрост на труда, непретенциозната поезия

на естествения живот в лоното на семейството. Срещу отчуждения човек, изпълнен със съмнения и страх, се изправя човекът, приобщен към простите закони на живота, социален по своята същност, въпреки че е един от най-онеправданите членове на обществото. За поезията на Далчев от този период това става своеобразен зримо изразен естетически идеал, въплътил стремежа на лирическия герой да се освободи от самия себе си:

И отведнъж ще снема
вси свои имена,
с тях — всичкото си бреме
от скърби и злина.
(„*Пролет*“)

Но ако влюбеният каменар от „Пролет“ и незнайният весел обущар от „Нищий духом“ са само една назована мечта, зримо изразена носталгия по изгубеното спокойствие на духа, в „Любовта на хамалина“ пластичното художествено изображение на пролетария заживява и свой самостоятелен поетичен живот. И не случайно, и не само заради фрапиращото сравнение на залеза с домат това става едно от най-популярните стихотворения на Далчев. В неговата ярка лирическа живопис си дават среща най-хубавите черти на неговия прецизно изваян стих. Сдържаният лиризъм се съчетава с експресивната изобразителност на рисунъка, размахът на обобщенията — с тънкото чувство за поезията на мига; стройният хамалин, който чака зеленооката жена, добива релефността на скулптурно изваяние, от залеза над старото тържище и мрака, който изтрива чертите от грубото лице на влюбения хамалин, ни облъхва поезията на живота в неговата първична простота и сила:

Над старото тържище ален
бе залезът като домат;
и все тъй строен, все тъй млад
стоеше бедният хамалин.

Роден като една въплътена в реални жизнени форми носталгична мечта, образът на работника в стиховете на Далчев добива все по-богата изобразителна плът. В стихосбирката „Ангелът на Шартър“ това е вече съвсем конкретен портрет на парижки работник, изграден чрез битовите детайли на всекидневието. Но при цялата външна сдържаност на спокойния описателен рисунък тъкмо чрез тези изразителни битови детайли художникът успява да внуши топлата прелест на човешкия делник и да превърне жанровата картина в поетична апология:

А малката им дъщеря стои
и гледа нежно как яде баща й
или издухва сребърната пара
от супата му. Той яде сериозен,
безмълвно. Над главата му сияе
запалената лампа като нимба.
(„*Работник*“)

Това насочване към всекидневието на обикновените трудови хора („Работник“, „Пладня“ и др.) свързва стиха на Далчев с една от основните тенденции в българската поезия от 30-те и началото на 40-те години и осмисля първоначалните му художествени търсения като израз на оформилия се нов поетичен вкус към скритата красота на обикновеното, делничното.

Откровеното присъствие на един лирически субект и интимното съпричастие към живота на обикновения трудов човек променят много неща в идейно-емоционалната и образна атмосфера на следващите стихосбирки на Далчев — „Париж“ (1930) и „Ангелът на Шартър“ (1943). Населяват се празните стаи и мъртви къщи. Разтварят се затворените прозорци и оттам ни облъхва топлият дъх на човешки живот. Все така унило безнадеждни са безсънните нощи на поета и нощните картини на големия град („Нощ“). Но ето на двора грее ярко слънце, една жена мие с песен белия прозорец и в разклатеното под ръката ѝ стъкло заедно със слънцето заиграват веселите отблясъци на живота („Пладня“). И дори смъртта вече не е така зловеща под безгрижните звуци на латерната, от които сякаш долита споменът за изживяното („Смърт“). Пластично изваяните картини от пъстрия парижки живот продължават да ни отвеждат към един по-общ философски план, но потискащото чувство на сиво безсмислие е заменено с примирена и светла тъга.

Сякаш застинал в своята тъжна неизменност е есенният пейзаж на „Ке Волтер“ — „вехне всичко: /и сенчестите дървеса, / и книгите на букиниста“... („Есен на Ке Волтер“). Догаря вечерта над Неаполския залив, в Париж затварят Люксембургската градина, а тебе вече те няма там, ние непрекъсното изчезваме отнякъде — „докле изчезнем най-подир съвсем“ („Вечер“). Но нали все пак в този миг пъстрата тълпа на неаполското пристанище изпраща с благослов изминатия ден, а парижките деца възторжено слушат призивните звуци на тръбата. Нали все така навсякъде „могъщо и безкрайно бий животът“. Непознатият умира, но от стария сандък на латерната продължават да мамят и зоват звуците на песента. И всичко това е и тъжно, и хубаво, и се слива в едно пълноводно чувство за вечното течение на живота, което придава завладяваща лирична дълбочина на пластичните картини:

Шуми стъмнената река
и като времето тече;
би казал с нея ще отплуват
стената, зданията, Лувър,
момчето, сивото врабче.

(„*Есен на Ке Волтер*“)

Това е светът в неговата поетично-философска обобщеност и същевременно това са съвсем конкретни изображения на Париж с цялата острота, която добиват в него социалните проблеми на големия капиталистически град.

По каменните дворове с осем реда прозорци от трите страни тук не играят деца; по стрехите от желязо и булеварди от асфалт не се задържа лъчезарната белота на снега („И ако слезе някога, без жал / жестоки ще го стъпкат със обувките си / стражарите и проститутките...“). Поетът усеща сякаш по лицето си физическата и морална нечистота на този „черен като въглен град“, ушите му бучат от неговия денонощен грохот, отвращава го този изкуствен живот, отдалечил човека от всичко естествено и чисто, и той избягва оттам като от зла „мора“, с чувството, че е живял като болен сред нелепи видения:

Не бяха ли видения нелепи
и застояли мисли туй, което
очите ми съзираха навън?
. . . . . .

О, как съм уморен! О, как жадувам
да се окъпя в сянката уханна
на дървесата.

(*„Завръщане“*)

В този автобиографично обособен момент лириката на Далчев в известен смисъл отново се пресича с творчеството на неговия съвременник Светослав Минков, чиито „невероятни разкази“ в началото на 30-те години също така внасяха в изпълнената със свежа непосредственост българска белетристика урбанистичните проблеми на бездушната капиталистическа цивилизация.

Пребиваването в Париж събужда у автора социалното чувство, загатнато у него още с „Хижи“. Както всичко в неговата лирика, и тук общите литературни тенденции на едно изпълнено със социално напрежение време се пречупват през лично изстрадания опит. Достатъчни са звуците на една старинна песен, за да се запълнят с плачещи жени осемте реда прозорци на парижките каменни дворове и да зазвучи в стиха на поета обобщеният вик на социално онеправданите: „Мълчим и денонощно работим / и чакаме по-светли дни, / а дните си вървят и ние / кога ще заживеем ний?“ („44 Avenue du Maine“). Атмосферата на големия град придава болезнена острота на нерешените социални проблеми на епохата. Потъпканото човешко достойнство намира зрителен израз в живите носачи на реклама, които гладни носят на гърба си меню на някой ресторант, и тази нелепа картина изтръгва от сдържания стих на Далчев непознати дотогава за него гневно-патетични ноти:

Човечество, спри да въздишаш,
скрий лицемерните сълзи!
Човек не ни е брат, а зид,
на който се лепят афиши.

(*„Носачи на реклама“*)

В социалния патос на парижките си стихове авторът на „Ангелът от Шартър“ незабелязано намира това, което напразно бе търсил в своята индивидуалистична самота. Съпричастието към човешкото страдание се оказва за него най-верният път към живота и света. Тъкмо страданието, което наблюдава около себе си, започва да го приобщава към човешката общност и да го примирява с нейното несъвършенство.

Особена роля в този процес изиграва един образ, който наред с работника олицетворява идеала на Далчев за естествения непокварен човек. Това е детето — недокоснато от безмилостния процес на отчуждението, с душа доверчиво отворена към света. Още в „Съдба“ („Стихотворения“) измъченият от душевната си самота поет бе извикал спомена за времето, когато е разговарял с обувките и детското палто, когато „е крепнела неврътната душа, / играла е със палавия вятър / и е била сестра на вси неща“. В парижките му стихове тази носталгия вече се въплъщава в образа на синеокото момче, способно да чува „как расте градинската трева“ и да разговаря „с бога и света“ („Синеокото момче“). И само заради него авторът на „Сняг“ слага уговорката: „Бял сняг ще има само във градините, / където са играели деца. . . “ Това синеоко момче все по-забележимо започва да присъствува в неговите поетични присъди над света. И ето, изправен пред съвременния Содом, той вече няма сили да изрече проклятие:

Грехът трябва да се изкупи,
знам, този квартал заслужава
от небето огън и жупел;
но, боже, спомни си тогава

за тези деца невинни
и тяхната душица бяла,
стори бурята да отмине
и за тях пощади квартала.

(*„Грешният квартал“*)

В същност стихотворението „Грешният квартал“ е писано повече от три десетилетия по-късно. Но сюжетно-психологически то представлява част от един по-стар лирически цикъл (в който сега е включено) и доизяснява поетическото развитие на автора през 30-те години. Защото и този „грешен квартал“ е един малък поетичен „модел“ на света и показателно е, че идва момент, когато — макар и само заради децата — поетът е готов вече да моли за него снизхождение и милост.

Идейно-психологически процесът на приобщаване към света е вече съзрял. И достатъчно е срещата с едно творение на човешкия гений да даде на поета художествения символ, за да се роди „Ангелът на Шартър“ — заключителният прост отговор на десетилетие измъчващите го въпроси, светъл поетичен благослов на живота. И в освободеното от религиозни илюзии, безпощадно търсещо истината съзнание на един подчертано съвременен поет се заражда смирените слова на една нова молитва:

Не зная твоя чин, ни име
на ангелите във реда,
но знам, че ти в нощта открий ми
отново пътя към света.
. . . . . .
И дето спра, все тъй те виждам
върху църковната стреха:
от синкавата вис да слизаш
със благославяща ръка.

И тук идва най-неочакваното. След стихосбирката „Ангелът на Шартър“ Далчев замлъква като поет. Дали приел грешния земен живот, този живот го завладява дотолкова, че той забравя поезията. Дали видял по новому света, той трябваше да се научи и по новому да пише за него. Но решаващото, струва ми се, бе друго — естественият край на неговите идейно-психологически търсения идва в един изпълващ се с ужаса на унищожението исторически период и Далчев отваря сърцето си за света в твърде неподходящ за благослов момент. През 1938 г., когато на страниците на сп. „Изкуство и критика“ излиза стихотворението „Ангелът на Шартър“, на историческия хоризонт вече бе застанал градоносният облак на Втората световна война и в единствените две кратки стихотворения на автора, печатани в същото списание през 1943 г., се срещаме с показателни настроения. Дори в жизнерадостния италиански пейзаж сега поетът чувствува „хладен дъх на гибел“ („Генуа“, 1937) и той се връща към един написан преди години куплет, за да го продължи с ново мрачно ожесточение:

Човек бе сътворен от кал, но
днес от желязо е света.
Тежкò на мекия! За малко
щях да умра от доброта.

Сега, уста безмълвни сключил,
свил гневно на юмрук ръце,
живея и усърдно уча
на зло беззлобното сърце.

За деликатния хуманизъм на поета, който бе потръпвал само при вида на осакатените инвалиди („Среща"), ужасите, които стовари върху човешкия род Втората световна война, изглежда бяха твърде непосилно бреме. Назряващите грандиозни исторически събития, които тъкмо в тези години изтръгнаха от мълчанието драматичния стих на Фурнаджиев, за съзерцателната поезия на Далчев се оказаха съвсем неподходящ духовен климат.

Не историческата буря, а историческата хармония, създадена в нашата социалистическа действителност, събуди за нов поетичен живот автора на „Ангелът на Шартър". Събуди го, когато вече всички го смятаха за отдавна изгаснала поетична звезда. Отминаваше в историята догматичният период на литературните схеми и подчертаната духовна независимост на Далчев можеше свободно да избира свой път в общия литературен поток. И той излезе от мълчанието бавно, но съвсем не несигурно. Въпреки чувството си, че отново се учи да прохожда:

Като човек от болест станал
пристъпва моят стих едва,
но с гняв безсилен, с мъка странна
са пълни моите слова.

И кратки са като словата,
които пише в порив смел
осъденият по стената,
преди да иде на разстрел.

(*„Мълчание"*)

Това непривично за Далчев емоционално напрежение, този открито изявен драматизъм говорят, че и за него, както за Фурнаджиев, мълчанието не бе означавало пресекване на вътрешния поетичен живот. През двете десетилетия, които делят „Ангелът на Шартър" (1943) от обособения в „Стихотворения" (1965) нов поетичен цикъл „Среща на гарата", новите стихове на автора идват като естествено продължение на неговите поетични търсения от миналото — като изстрадани отговори на зададените въпроси, като осветена от новата историческа действителност духовна мъдрост на поета.

Пребродени са студените простори на „свръхземните" въпроси и на индивидуалистичната самота — поетът е намерил своя опорна точка в топлината на човешката близост. С ново съдържание се изпълва обикнатата поетична метафора на прозореца и срещу потискащото величие на вечността малкият земен човек вече може да хвърли своето предизвикателство:

Прости, че пред звездите твои
и огньовете им в нощта

светлика на един прозорец
готов съм да предпочета.

(„*Среща на гарата*“)

Някогашното оголено от социални връзки поетическо „аз“ сега разкрива своите исторически корени. Страданието, което бе неговата най-сигурна връзка със света, разширява границите си във времето и в чуждата на национално-историческата тема поезия на Далчев изведнъж зазвучават великолепни стихове за родината. Зазвучават в полемика с патриотарските афектации, в подчертано антипатетичен стил — и същевременно разтърсвайки съзнанието с трагичната сила на пренесения през вековете мъченически спомен:

И българин съм не заради твойта слава
и твойте подвизи и твойта бранна сила,
а зарад туй, че съм безсилен да забравя
за ослепените бойци на Самуила.

(„*Към родината*“)

Поетическият облик на Далчев е все така чужд на повърхностния оптимизъм. Старата тъга, че не можем да бъдем едновременно навсякъде, където пулсира животът, превръща пътните картини в един носталгичен въпрос — „Не като чужденец ли вечен / минава през света човекът?“ („Нейде в Русия“). Поетичният разказ за детето и коня навява песимистични размисли за жалката раздяла на човека с неговите блянове и илюзии („Кон“). Но богатият живот на човешкото сърце омиротворява интелектуалните тревоги. И нищо, че бялата пустота на зимата ще изтрие великолепието на летните багри — „ще населиме нейните пустини / със наште спомени и наште чувства“ („И зимата“).

Верен на себе си, и сега Далчев предпочита топлината на обикновения живот пред патоса на историческите събития, оживлението на задните дворове пред парадната строгост на фасадите. Но новият облик на една социално преобразена действителност и новата мека светлина в поетичния му поглед създават и нови художествени изображения. На мястото на някогашния потискащ със сивотата си каменен пейзаж от „44 Avenue du Maine“ идват пъстрите картини на едно съвременно ежедневие, в което поетът открива радостното чудо на живота. Умението му да извлича поезия и от делничната проза преобразява скучните детайли на бита, червенобузите разгърдени жени, които изстискват с разголени ръце прането, добиват внушителността на ренесансови матрони, празнично като салюти проехтяват ударите на тупалката, а пространото навън бельо превръща балконите в кораби с надути платна. „Задните дворове“ на Далчев нямат дребнавия смисъл на ровене в опакото на живота. Тъкмо напротив:

Може би, защото е на скрито,
тук животът пълно се разкрива
с постоянството си упорито
в своята безсмисленост щастлива.

(„*Задните дворове*“)

С удивителна за един такъв интелектуален творец непосредственост Далчев разтваря сетивата си за веселите чудеса на живота. Все така в неговия поетичен свят продължава да вали дъжд (към дъжда той изпитва някакво необя-

снимо художествено пристрастие), но съвсем нови, игриви асоциации буди сега чадърчето на любимата и това влива в стиха му една светла лирична струя:

Напразно се боиш, любима!
Магьосничества туй не са:
дори в едно чадърче има,
когато любиш, чудеса.

(„*Мадригал*“)

В седмото десетилетие на неговия живот за пръв път чухме от Атанас Далчев непосредна любовна изповед. И на нейната лирическа свежест би могъл да завиди не един млад поет. Тъжната констатация, че „и сърцето най-сетне умира“, явно не се отнася до неговия поетичен живот. Стихотворения като „Неочакван дъжд“ разкриват една от старите тайни на поетическото изкуство — способността да изживяваш нещата сякаш винаги за пръв път, да попиваш със сетивата си първозданната свежест на мига:

Стоехме мълчаливи и съвсем сами
и сякаш заедно за първи път в живота,
и слушахме как в тъмното дъждът шуми
по керемидите зелени на дървото.

Магията на поезията извърши невероятното. В своите нови стихове 70-годишният Далчев изглежда много по-млад от някогашния почти невръстен автор на „Болница“ и „Хижи“, много по-близо до оная станала вече история литературна пролет, в която бе направил първите си поетични стъпки. От стихотворението „Неочакван дъжд“ заедно с дъха на животворна влага ни облъхва и онзи дълбок жизнен патос, който у Фурнаджиев беше органична част от пролетната стихия на революцията, а у Багряна — от нейната изконна същност на жена, и който Атанас Далчев трябваше да изстрада като личен духовен опит. Той посвети цял един поетичен живот, за да преоткрие художествено простите истини на света, и неговата поезия ни върна виталността на 20-те години интелектуално пречистена и извисена като познание и мъдрост. Оттук и тая поетическа дълбочина, която нарежда новите му стихове между най-хубавото, създадено от неговия богат на философски внушения стих.

Въпреки ярко обособената си физиономия отделните стихотворения на Далчев са вътрешно свързани в една лирико-философска повест, чийто общ смисъл обогатява поетическото им звучене. И краят на тази автобиографично изживяна повест е един славослов на живота и на неговата най-голяма ценност — човешката близост. Славослов без патетика и декларации, пронизан понякога от мъдро примирение и светла тъга.

Основен герой на тази поетична повест е самият поет. Но освободено от яворовската космическа хипертрофираност, неговото лирическо „аз“ се доближава до обикновеното човешко „аз“ на читателя и с това намира своето място в един литературен процес, започнал с Дебеляновото „сроди се малък и велик“ и завършил с пълното сливане на читател и герой у Никола Вапцаров. Въпреки сложния интелектуален път, по който се приобщава към живота и хората, поезията на Атанас Далчев осмисля на едно високо интелектуално равнище обикновения живот на обикновения малък човек.

Чужд на романтичните избранически пози е и автобиографичният образ на поета именно като поет. Той се появява още в обезлюдения мъртъв свят

на „Прозорец“. Един занесен чудак, който, за да вижда ясно сънищата, си ляга с очила. Но не бързайте да му се смеете заедно с лекомислените момичета за унеса и за нехайния вървеж. Той е отдаден на един всепоглъщащ духовен труд и винаги може да ви отговори — „защото сплитах в дълъг ритъм / внезапно звъннали слова“. И не случайно завършекът на неговия сякаш напразно пропилян ден е даден с понятия от света на обикновения труженик, оценен с неговия прост и честен критерий за изпълнен дълг:

По тъмно аз се връщах в къщи
и носех своята умора.
Вечерята бе сладка всякога
и меко — твърдото легло.

(„*Младост*“)

Безразличен на пръв поглед към околния свят, със самото си съществуване поетът вече въздействува върху него, превръщайки се в негова тревожна съвест. Докато той пише нощем под лампата своите стихове, приклекнали срещу луната на осветения му прозорец, гузните съвести на квартала сякаш се канят „да завият вкупом с дух смутен“. В този подчертано обществен дух е осмислена жизнената мисия на поета в новото стихотворение на Далчев — „Поет“:

Ех, приказвайте си на провала,
че му бил напълно чужд светът!
Откогато той дойде в квартала,
съвестите вече тук не спят.

Стихотворения като „Поет“ показват у Далчев и една загатната, но жанрово почти неосъществена в творчеството му склонност към сатира. „Хуморът е веселата смърт на поета“ — шегува се той, но неговият собствен хумор в същност е по-скоро жлъчен, отколкото весел. И нищо чудно, че сред трите стихотворения, отделени в съчиненията му като хумористични, намираме гневния изблик:

Бъдете смирени, бъдете добри,
бъдете слуга на слугата дори,
и с таз доброта се влачете в калта,
но страх я наричайте, не доброта.

Не случайно в неговото естетическо кредо е залегнало убеждението, че „реализмът е по-скоро етическо, отколкото естетическо понятие. Той предполага сила да видиш истината и смелост да я кажеш.“

Стихотворенията на Далчев, писани от 60-те години насам, внасят в поетическия му облик решаващи нови моменти и разбиват старата представа, че той е само „един самотен воин на изкуството на отчуждението“.

*

Годините растат и те затварят,
и те зазиждат в твойта самота,
врази ти стават старите другари
и опустява медлено света

— писа някога ненавършилият и 25 години автор на „Съдба“, формулирайки поетически една от проявите на старостта като постепенна и тъжна алиенация.

Но с неговия лирически герой се случи точно обратното. Неговата младост бе една изпълнена с интелектуално напрежение борба с отчуждението. А с течение на годините все по-органична и радостна става неговата духовна връзка със света, все по-обществено осмислена — неговата поетическа мисия.

И ето го сега — все същия занесен чудак — той размахва своя смешен дъждобран, за да пази безоблачно небето над хората („Дъждобран"). Всеки опит да се разтълкува логически този образ крие опасност да се разкъсат финитe нишки на поезията, но шеговитият поетичен автопортрет достатъчно ясно внушава един дълбоко хуманистичен патос.

Една все по-топла лирическа струя залива строгите и чисти форми на неговия мраморен стих. Една тревожна мисъл все по-открито брани красотата в човешките отношения. И сред сдържаните поетически съзерцания назрява предупредителен вик: „Момиче, спри! Момиче хубаво, върни се!"... („Посред ровината").

Цял живот Атанас Далчев търси красотата и истината, убеден, че те „може да се различават, но не си противоречат". Неговата литературна и житейска съдба не е белязана с ярки събития и шумни изяви. Духовните измерения на неговия портрет могат да бъдат търсени само в дълбочина. Поезията му се опира върху специфичната дарба на поета да чувствува необикновения смисъл на обикновеното.

Броят на неговите стихотворения едва надвишава броя на годините му; фрагментарните му литературно-философски размисли едва съставят едно малко томче. Роден с тънък усет за високата стойност на думите, той е истински скъперник на словото и със собствения си пример воюва срещу „словесното разточителство и реторика". В известното му самопризнание: „Сред толкова автори на дебели книги и многотомни произведения какъв писател съм аз, автор на изречения?" — звучи не куртоазна скромност, а естетическо предизвикателство. Както и в духовития му отговор: „Обвиняват ме, че съм печатал само добрите си стихотворения, а лошите съм криел. Не, моята хитрост е още по-голяма: аз пиша само добрите."

През цял един период догматичната критика не знаеше какво да прави с неговата поезия и предпочиташе да я премълчава, а сам той поддържаше литературното си име главно с преводи. Но днес вече е ясно, че от появата си насам Атанас Далчев неизменно е присъствувал по своему в нашия литературен живот и — без определена група, без преки последователи и ученици — е оставил определени следи върху развитието на българския стих.

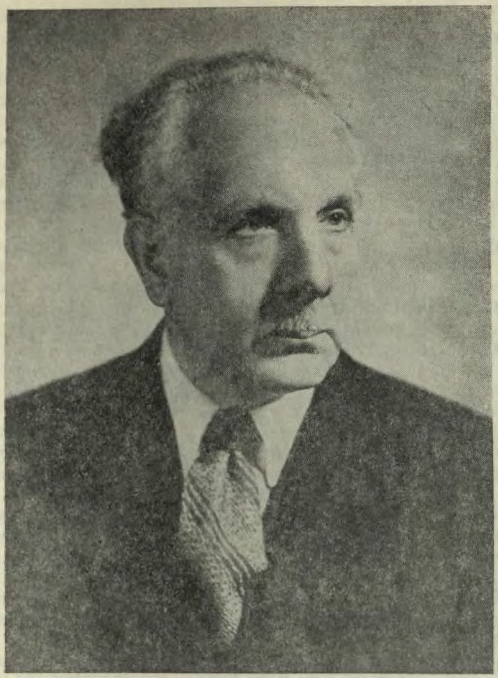
Нарекли го бяха „поет за поетите". Но все по-нарастващият интерес към творчеството му показва колко относително е това определение. Със своята дълбоко изживяна и творчески овладяна лирика Атанас Далчев не само активно участвува в литературните процеси на 20-те и 30-те години и оказа влияние върху редица по-млади поети — той намери път и към сърцето на съвременния читател. От неговите стихове не ни докосва горещият дъх на историческите битки. Но те също така стоят на стража при дълбоките и чисти извори на живота.

## СТОЯН ЗАГОРЧИНОВ

Своеобразно, но безспорно място в историята на литературата ни заема делото на Стоян Загорчинов. То се свързва преди всичко с постиженията на нашия исторически роман. Но върху терена на тоя жанр нашата художествена проза се домогна до постижения и завоюва резултати, характерни за цялостния й развой.

Стоян Загорчинов (роден на 3 декември 1889 г. в Пловдив) цял живот води скромното, но углъбено съществуване на родèн интелектуалец. Завършил Историко-филологическия факултет в София, той специализира романска филология в Швейцария и отрано си създава интерес и зрение за народните движения в историята, за духовните дълбочини в историческото битие на един народ. През 1926 г. излиза повестта му „Легенда за света София", през 1931—1934 г. — романът му „Ден последен, ден господен" (във II изд., 1949, „Ден последен"). По-малко значение за творчеството му имат творбите му „Първата сълза на Дон Жуана" (1938) и „Байрактарят" (1950). Пиесата си „Ръка Илиева" (1943) през 1950 г. той преработи в романа „Празник в Бояна".

В неговите романи намираме народа в ония съдбовни ситуации в живота му, когато той остава в историята сам със себе си, лице в лице с надвиснала страшна гибел. Такива са годините на Ивайло и на нашествието на татарите, векът на Иван-Александър в навечерието на „последния ден". Това са ония мигове, които са родили поговорката „Бог високо, цар далеко". Тогава простите люде са предоставени на собствената си съдба. Царе и примикюри, боляри и севасти, абдикирали пред дълга си, остават на заден план; на сцената на историята нахлуват масите, за да решават сами участта си. Истинските извършители на историята излизат на повърхността. Декорът пада. Простото и сурово, непосредствено битие на трудовите хора става история, полуисторическото става историческо, инстинктът на народа за самосъхранение и исторически смисъл се превръща в разум на епохата. Тогава историята добива една „варварска" окраска, „оварварява се"; благоприличната й фасада рухва. Това е време, когато свинепаси сядат на престоли, овчари лягат в постелите на болярски дъщери и императорски племенници. Това са мигове, когато, излезли из дебрите на вековни лесове, изпод сламените хижи на отрошни колиби, от тъмни килии на манастири и скитове, на авансцената на историята се тълпят хусари и войници, друмници-монаси и килийници-иноци, отроци и парици, богомили и безмълвници исихасти, „които много по-ясно и красноречиво изразяват духа на времето, отколкото разните прахтори, примикюри, противовестиари и дуксове на търновския двор. Това са редки и характерни исторически мигове, това са загорчиновски мигове. Тях той сам формулира в предговора към първото издание на „Ден последен".



*Стоян Загорчинов*

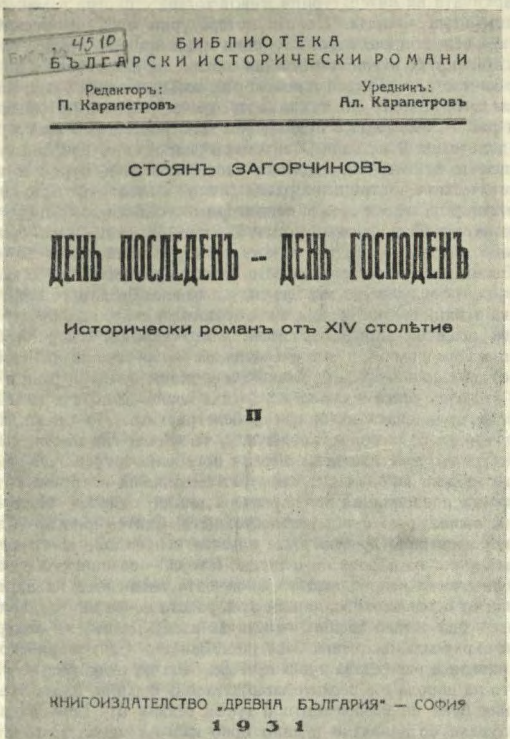
Във всяко национално минало тия експлозии на историята винаги носят своеобразна багра. И тя зависи от националния характер и историческата съдба на народа, който с вулканична сила бива изхвърлян на повърхността на историята. В нашето минало те са свързани със суровия и прост живот на народа ни през средните векове. Те носят дъха и атмосферата на неговия живот, аромата му. В период на такива експлозии от миналото ни повява полъхът на едно свежо езическо светоусещане, на едно „варварско“ неза-

читане добрия тон на „старата измамница“ историята. Още от началото на „Ден последен“ Загорчинов е подхванал и акцентувал тая струя, това пластично и пантеистично, езическо усещане на битието, за да ни въведе в своя свят.

Поразява в неговите книги свежестта и ведрината на възприятията, сочността и суровата зрелост, с която тежат образи и детайли, тая почти материална осезаемост на хора и предмети, на мисли и чувства, първичната суровост, с която се изправя пред очите ни светът. И тук има нещо повече от обикновено писателско майсторство, от обичайна оригиналност на авторския почерк. Това е своеобразно възприемане на действителността, което вече само по себе си иска да ни каже нещо за времето и носи своя концепция за него.

Нещо пластично и земно има в суровата свежест, която ни посреща например от първите страници на „Ден последен“. Вековни лесове се откриват пред очите ни в своята първична прелест; в тяхната дива прегръдка е обхванатата здраво като в черупка тая земя на отроци и парици, на боляри и хусари, на исихасти мистици и богомили бунтари. Сред тия гори бродят хора и зверове — всички равни сякаш помежду си — и сетивата им са отворени с варварска зоркост за всяко дразнение около тях. Дали сур елен ще прекоси полето и авторът ще го сподири със стръвния поглед на стар езичник, или млад татарин, гол до кръста, от врания си кон ще пронике сокол в небето, а после ще го вдигне през седлото и ще се напие жадно от суровата му кръв за здраве — на много места това усещане ни изненадва в романа. Ето вековен лес оживява пред нас като „цяло и неделимо, като жива снага, която дреме буден и зрящ сън, разхлаждана от лекото клатене на листа и клони, гъделичкана от хората и тварите, които пъплят из гънките на нейните дебри“. И в тихия и равен сън на леса, и в полето, където шумът от хора и животни изглежда чужд и непривичен, в бялото успокоение на хусарските нощи той ще потърси „нещо изначално, съществуващо още преди живота и преди движението, преди първия слънчев лъч и първия земен звук“. В тая среща на човека с природата като че ли се чувствуват следите на една възродена езическа космогония. С това усещане може да се измерва само битието на народа, защото само той е вечен като природата и неделим от нея.

И ето, именно това възприятие на света Загорчинов е превърнал в сетивна багра на плебейското начало в нашата история от времето, което рисува. То е „сигнал“, който въвежда народа на сцената на историческото действие, то е атмосфера на неговото ежедневие, сред която изпъква по-релефно епичната му величественост. Да припомним един характерен епизод на народно непокорство в „Празник в Бояна“. Селяните на боянския севастократор Калоян са дошли пред господаря си да се жалват от отрошката си неволя и да искат оскъдно възнаграждение след тежка ангария. Това е една типична загорчиновска сцена, в която се срещат господари и селяни, сцена на остър словесен двубой и ярка пластична контрастност. Настръхналата, гладна селска маса се е изправила срещу гнева на болярина, за да хвърли в лицето му с много мъка и отчаяние своя горчив протест. А един от отроците е отметнал на земята и дрехата си, за да покаже бедността и голотата си. И когато отново я мята на плещите си, без да я облича, косматите му гърди се смесват с влакната на овчия кожух. „И стана така: като че кожухът не бе кожух, а негова собствена кожа. Какъвто бе черен, едър и космат, приличаше на мечка, уловена в найгъстите дебри на гората.“ Това е среща на два свята и всеки от тях изпъква в своята живописна и сетивна конкретност, носи атмосферата на битието си, светоусещането на класовата си природа.




*Факсимиле от титулната страница на романа „Ден последен — ден господен"*

Когато се питаме откъде иде непомръкващата свежест на багрите, тая експресивна сила на усещанията в Загорчиновия свят, трябва да се върнем назад в кипежа на нашата литература, през годините, когато се е раждала „Легенда за света София" и е бил замислян „Ден последен". Сам Загорчинов най-добре е казал и показал колко много е задължен като художник на нашия обществен живот след Първата световна война. Но може би и той самият едва ли си дава сметка колко тясно е свързано творчеството му с някои страни и търсения на литературата ни от ония години.

А картината на литературния живот тогава е пъстра и многолика. Токущо е завършила войната. Новите литературни идеи и обществени мисли шумят като непрекипяло вино. Ето един млад езичник, предрешен в модерни одеяния, току-що се втурнал в „светая светих" на изкуството с повик за оварваряване на поезията. Гневен и непокорен, той призовава стари богове и нови кумири, за да се надсмее над тях и да ги отрече. Той иска да смъкне на земята небесния рай — населения с привидения християнски рай на старата, корава земя на дедите ни. В неговия „Септември" народът се изправя суров и груб, величествен и безсмъртен, езически чист, варварски бурен и неудържим. През естетическите доктрини на разни „изми" в неговото дело си пробиваше път едно неподправено и свежо, неповторимо усещане за битието на неговата сетивна конкретност и неповторимост. И в него бе може би най-силната страна на неосъществения му докрай талант . . . Друг един негов по-млад събрат яхаше облаци и обяздваше ветровете, които пренускаха по кокалестия гръб на родината, подслушваше как „тътнат в огнени бездни годините" и в духа на някаква стихийна космогония, като гигантска сватба на небето със земята, искаше да осмисли кървавата гибел, която народът току-що бе изживял. Жертвени клади димяха в техните стихове, кръв течеше на потоци. И сега тя не се отливаше в „коралови капки", а се лееше в мътни реки и поразяваше сетивата със своя солен и суров вкус. Така щеше да потече тя и в баталните сцени на Загорчиновата историческа белетристика. Но онова, което заслужава особено да бъде подчертано тук, е, че всички тия поети, даващи облик на литературното десетилетие, живееха с постоянна и тревожна мисъл за историческата съдба на народа си, за тайните и смисъла на историческото му битие, за чертите на националния му характер, дошли отдалеч, често пъти много отдалеч, и оживели по новому в настоящето. Септемврийското въстание бе събудило и изострило чувството за някаква непреодолима трагичност в националната участ на народа ни и заедно с това — съзнанието за неговата духовна и физическа непобедимост, за вечната жизненост на народа-великан, подхранван от сурови сокове, дошли от коравата почва на трудовия му живот.

Всичко това остави дълбок отпечатък върху цялата ни литература. Повлия то и върху младия тогава белетрист. Защото Септемврийското въстание отмина, раната в народната душа прегоря, без да оздравее, но следите му в съзнанието на народа и в песните на поетите му щяха да бъдат трайни. Едно със суровия бунт на безименните и груби селяни от Берковица и Мъглиж в литературата бе навлязло и едно ново светоусещане. Него Гео Милев с поетична волност наричаше „оварваряване на поезията". Това бе в същност един нов повишен жизнен и сетивен тонус на литературата ни. Литературно той дойде като реакция срещу безкръвните, лимфатични образи на символизма, срещу бледите, безплътни сенки на един закъснял декаданс. Но социално-психологически бе роден от големите събития в българския живот след войната. Това обръщане към народа, това осъзнаване творческата му роля в историята носеше и своя естетика, и свое ново светоотношение. Историята бе разтърсила народните недра, пропастта, която Септември издълба между народа и неговите убийци, бе разместила народните пластове и от тях повя полъх на свеж чернозем и сурови земни сокове. Поколението поети, което влезе в литературата след това, запази аромата на този полъх като основна атмосфера на творчеството си.

Бъдещият автор на „Ден последен" се утвърди като писател тъкмо с това поколение и се сблъска със същите проблеми. Промените в обществения

живот щяха да му внушат един нов поглед върху миналото. Огромните народни движения по време на войната и след нея, онова, което хиляди хора изживяха в окопите при Добро поле и по барикадите на Берковица и Фердинанд, бе превърнало историята в масово преживяване. То трябваше да пропъди от историческата белетристика бледите безплътни стилизации. В нея трябваше да замирише на пот и на първули, на земя и на кръв.Стоян Загорчинов почувствува вярно полъха на новото време, неговия нерв, новото светоотношение в литературата и го пренесе в историята. И така се роди един нов, непознат и неподозиран художествен свят. Защото тоя остър нерв на времето ненадейно се оказа твърде подходящ, естетически стимулатор за художествено възкресяване на определени страни от миналото ни. Той улесни Загорчинов да открие някои неочаквани аспекти в него, да намери експресивни и ярки живописни средства за изразяване народната активност в историята. Така заедно със съзнанието за класовото деление на обществото той прие от своето време и чувството за свежата сила на народния живот, за простата и безсмъртна жизненост на народното битие. А това му помогна да почувствува и изживее времето на Момчил като лично преживяване, защото и то носеше една подобна експресивна багра.

У Загорчинов пластичното виждане и възприемане на оня свят е сурово, но никъде грубо, сетивно, но никога варварско. Диви хусари с варварски имена висят по клоните на вековни дървета в „Ден последен". Но тук като че ли няма нищо жестоко и натуралистично. Ние минаваме покрай тях като през заден двор на епохата. Доста обилно се лее и кръв в някои батални сцени. Но във всичко това има много героико-песенна идеализация и добро чувство за художествена мярка. В пластичния и чувствен, езически прост свят на Загорчиновите герои от най-хубавия му роман „Ден последен" варварското и грубото е омекотено от едно хуманистично и топло, винаги сетивно обагрено изживяване на действителността.

Но тук има и нещо друго, по-важно: цялата тая сочна и свежа сетивност, цялото онова пантеистично възприятие на света, което пронизва „Ден последен" и се стреми да се самоутвърди като вътрешен образ на една епоха, целият тоя чуден чувствен мир не е роден от самоцелна любов към екзотичното и примитивното, а е потърсен като предчувствие за едно ренесансово усещане на нашето минало и като негов източник.

*

Кой знае защо никой досега не си е задавал сериозно въпроса, защо тоя автор така настойчиво и упорито се върти все около един и същ период в нашата история, какво търси там. Защо негов тематичен периметър се оказва преди всичко времето на Ивайло и на незнайния Боянски майстор, на исихаста Теодосий и на родопския размирник Момчил. Това е в същност един откъс от около двеста години (средата на XIII в. — XV в.). Той започва с раждането на боянската стенопис — първата тръпка на един започнал, но неразвил се наш ренесанс — и завършва в навечерието на „последния ден", когато ще бъдат потушени и последните искрици на така неочаквано и рано припламналото хуманистично пламъче в нашата история. Върху тоя исторически терен Загорчинов извоюва най-големите си успехи като художник. Тук той се чувствува като у дома си. А тоя период бе един от най-интересните в нашата история. Едва ли има време по-трагично от годините в навечерието на „последния ден". То е пълно с исторически парадокси и трагична ирония.

Това са мигове на бурно оживление, на духовни брожения и социални вълнения. Животът в ония години избухва с неподозирана витална сила, с тропическа пищност плъзва по страниците на книгите — оживява във винетките и илюстрациите на хрониките, разцъфтява в стенописите на черквите. Той идва от раздвижването на народните недра и носи техния полъх.

Може би през цялото ни Средновековие народът не е имал толкова ярки и многолики духовни изяви, както през тоя век на полети и падения. На повърхността изплува всичко таено и премислено, чувствувано и изстрадано през столетия и започва да взема причудливи форми. Социалният копнеж за равенство намира своя примитивен и витален израз в езическата голота на човешкото тяло у адамитите; отчаянието от земния живот, утаило се в мътилката на еретическия естетизъм, се смесва парадоксално с първите увлечения по светско изкуство, с първите „грехове" от предвкусените сладости на един пълнокръвен земен живот. По своеобразен начин се кръстосват топлите струи на подземни духовни течения. Тук живее и действува един учител на Бокачио. Тук оживява правдотърсачеството на източната философия. И докато на политическия небосклон се тълпят облаците на предстоящата гибел, южното слънце на една самобитна млада култура започва да грее по-топло в душите на хората и в багрите на изкуството им — това е чуден „ден" в нашата история, ден последен, ден „господен", ден на слънце и на мрак, ден на неосъществени духовни полети, на предстоящи грозни крушения. Това е време, назряло за социални преломи и духовно разкрепостяване. Но по някаква трагична ирония, една от ония трагични иронии, които нашата история като че ли знае твърде много, именно духовното размразяване на атмосферата съвпада с нашествието на бъдещите петвековни господари на Балканите. Започнала бе остра криза в българското общество точно тогава, когато то трябваше да бъде най-силно. Така и не се роди тоя подранил ренесанс в нашата история. Но той е исторически факт и неговите социално-психологически предпоставки като че ли най-много вълнуват и привличат Загорчинов-художника.

Не е трудно да се забележи, че цялото му творчество е пронизано от концепцията за един нероден, но заченат ренесанс в нашето минало, разтърсен е от трепката на очакване на едно несъстояло се, но започнало възраждане на човека от нашите географски ширини. Той е подхванал тоя свеж и топъл полъх на историята и по него е намерил път към душите и вътрешния свят на хората. Именно в предвкусването на тоя ренесанс, там, на границата между езическото и християнското, между християнското и ренесансовото, между новото и старото време, между осъщественото и непостигнатото от историята, човекът, оставен сам на себе си, забравен от цар и бог — му изглежда най-примамлив и достъпен за художествено осветяване и пластично пресъздаване. Там му е най-интересно да го търси и намира — под суровата вълча кожа на дивия чуйпетльовец или под грубата властеница на праорски отшелник. Не случайно след „Ден последен" той щеше да се върне в „Празник в Бояна", за да се увери, както сам е писал, дали наистина е било възможно това слизане „от горе" „долу", това смесване на тленното с нетленното в средата на Средновековието. И той прояви верен усет към историческото и художественото значение на това сливане за съдбата и духовния облик на човека. Още отрано той показа жаден интерес към всички тия явления и което е най-важното — рядка художествена интуиция при откриването им и при проникването в тях.

Вълнува една неразгадана психологическа загадка на нашата история, една „интимна" тайна на Средновековието ни: защо докато навсякъде по

това време в средновековна Европа графове и маркизи, крале и барони правят красивите еврейки от владенията си свои любовници, за да ги оставят след това на гнева на тълпите — тъкмо тогава в средновековна България цар приема красива дъщеря на Израеля не само в спалнята, но и на трона си. И това предизвиква възмущението на летописци и историци оттогава, та чак до наши дни . . . Но от тая банална и малко пикантна средновековна история, като оставим настрана държавното й значение, повява полъхът на един нов дух, на едно непознато дотогава отношение на човек към човека в любовта; посреща ни повеят на още несъзрял социално, но роден ренесансов хуманизъм. Чрез случая Сара — Иван-Александър историята ни изпраща един далечен сигнал за ново отношение към жената, за един нов хуманизъм в отношенията на хората у нас през оня XIV в., за зачатъци на ренесансово светоусещане в душата на нашия човек в навечерието на „последния ден".

Писателят го улови пръв, почувствува го с постоянно будното си и изострено внимание към новото и своеобразното в съдбата на човека в нашата история; усети го с острото си сетиво на художник, който от самата атмосфера извлича духа на времето, синтезира неповторимия му образ, преоткривайки го отново заедно с нас, карайки ни да го изживеем заедно с него. И той използува тоя исторически случай по своему — пренесе духа на тия исторически отношения, без дори да се докосва до тях, в „неисторическата" любов между Елена и Момчил. Защото той не е художник на царските дворци и болярските горници. Въпреки че в „Ден последен" е дал и картини от болярския бит като част от общия народен живот, центърът на тежестта в романа по собствените му думи е изместен към низините. Той бе почувствувал това, което на времето си забеляза още Балзак по повод на Стендаловия „Пармският манастир" — че за белетриста често е по-изгодно да търси големите обобщения за миналото в по-затулени кътчета на времето, в по-миниатюрни звена на обществения организъм, където те се проявяват в чисти линии и форми. И той използува отношенията между Иван-Александър и Сара като психологически „модел" за основния сюжетен дует между Момчил и Елена в романа си.

Дълбокото съзнание за човешкото достойнство, за лична гордост, за зачитане чувствата на другия характеризират любовта между болярката Елена и бившия отрок Момчил. И тук се проявява склонността на Загорчинов да превръща в конкретни сюжетни отношения колизиите между класи и епохи, да прекарва духа на времето през кръвта и чувствеността, през светоусещането и плътта на героите, да среща и сблъсква в любовта на един мъж и една жена цивилизации и култури, класи и съсловия. Една такава сюжетна конструкция се оказа твърде типична за него. С дребни модификации тя се повтаря почти във всичките му романи. Потенциално тя е обременена с доста трагизъм и сантименталност. Но той не се бои от тях, защото са в стила на повествованието и му дават една характерна багра за онова време. Той почти винаги успява да ги омекоти и компенсира със сочност и пластичност на рисунъка. Така главните герои на Загорчиновите романи винаги стоят от двете страни на демаркационната линия на омразата и класовата ненавист и почти всякога успяват да преодолеят, тласкани един към друг от топлия повей на времето, забрулил в душата им. . .

И колкото да са различни сюжетните отношения между Момчил и Елена от историческите между Сара и Иван-Александър, все пак има нещо помежду им, което ги сближава. Това е новозародено или възродено чувство за обществена близост между людете, за независимост на човешките стойности

от класови и верски различия, за самостоятелна ценност на човека с неговите естествени човешки качества. Загорчиновите герои се блъскат над същия оня вечен въпрос, който съдбата стовари с жестока сила върху старческите плещи на обезвластилия се Лир: какво струва човекът сам по себе си. Във вътрешната свобода, с която Момчил и Елена, Десимира и зографът Илия, Елена и Ефросина намират брод един към друг през бездната от съсловни противоречия и лични огорчения, има сякаш нещо от духовната щедрост на Хайнрих Мановия Хенрих Наварски с неговото необременено от предразсъдъци човешко отношение към хората. Разбира се, нашите герои са чужди на оная галска лекота на духа и романска буйност на изживяванията, която познават наварският крал и неговите другари. Те не носят и философската дълбочина на Шекспировите създания. Те са дело на автор с по-други възможности и друга литературна школовка. Но те живеят в ренесансова атмосфера и имат общо кръвообращение с ред свои събратя от други географски ширини и други литератури. Те носят естествената човечност, вродената чувство за благородство на хора от народа, израснали в наш национален климат и с нашата национална участ.

Загорчинов е потърсил в народното битие, в простото и естествено, неподправено народно светоусещане корените на един житейски хуманизъм. Ето например образа на неговия Добророман — тоя благородник на духа и плебей на плътта, това лъчезарно дете на доброто. Той е изтъкан от физическа и морална чистота. Добротворната му страст не може да идва от догмата на християнството: тя е твърде жива, близка до човека, за да има такъв абстрактен извор. Тя извира от душевното здраве на човек от народа, от вътрешно равновесие и от хармоничния му, макар и примитивен поглед върху света. У него има нещо от националния характер на народа ни, виден от най-хубавите му страни. Не случайно още на времето си неточно, но находчиво критиката го сродяваше с Йовковия Серафим. Може би затова и Загорчинов именно него е накарал пръв най-остро да почувствува наближаващото зло и по своему да потърси спасение.

Изобщо в света на Загорчиновите герои можем да срещнем някои редки проникновения в душата и психологията на българина. Никога не се забравя епизодичният образ на перничанина от „Празник в Бояна". И в него, и в ред други Загорчинови характери има много нещо от закваската на обикновения наш прост човек, от мимиката и жеста му, от приказката му — пестелива и глумлива, хитра и простодушна. Тия черти писателят несъмнено е „откраднал" от свои съвременници, но е почувствувал, че идват отдалеч, от много далеч, през поколенията и че носят нещо трайно — любовта на простия човек към живота, неугасимото му любопитство пред неговото велико чудо, а често и едно кротко и добродушно, пренебрежително нехайство пред превратностите и жестоките му мъки. Всички тия черти на Загорчинов са сякаш едно пренесено през вековете естествено възприятие на човека в неговата сетивна конкретност и земна пластичност, непосредствената му физическа значимост, в неговото просто, неусложнено от обществени условности битие.

*

Западният Ренесанс потърси и намери изворите на земното и пластичното, усещането за непокорната и волна плът чак в класическата древност. Търсейки кълновете на един наш народен ренесанс, Загорчинов нито можеше,

нито имаше защо да иде толкова далеч. И той ги откри много по-близо. За него здравото, сетивно светоусещане на народа живее по онова време още неизпъдено от кръвта му, непокорено от християнската догма. То се е запазило в „бесовските" сборища на еретиците в люляковите храсти на Света гора, в примитивната психология на чуйпетльовските богомили. И той го търси именно там. В неговото виждане на нашата история като че ли буйното вино на езичеството още не е прекипяло в тесните и тъмни линове на Средновековието, за да се превърне в силната, сладостна напитка на християнския мистицизъм. В най-силните религиозни екстази, до които той е в състояние да ни доближи чрез преживяванията на героите си, винаги се усеща резливият привкус на нещо свежо, житейски първично и сетивно. Той отиде дори по-далече, като намери светско и хуманистично зрънце и там, където най-малко можехме да го очакваме — в духовната цитадела на исихастския аскетизъм. В „Ден последен" той умишлено отклони Григорий Теодоси от догмата на исихастката ортодоксия, за да ги доближи до своята концепция за онова време. И се оказа, че не е сгрешил срещу духа на епохата.

Колко упреци отправи на времето критиката по негов адрес за това, че в „Ден последен" бил отделил прекалено голямо внимание на духовните движения на епохата, че бил преувеличил ролята на исихазма. Тогава в увлечението по едно твърде осъвременено историческо мислене естествено едва ли е възможно да се разбере и оцени докрай класическата мисъл на Енгелс, че през Средновековието новите духовни явления могат да възникнат само в религиозна форма. Така или иначе упрекът, че Загорчинов е отделил голямо внимание на духовните търсения на исихастите, остана като че ли общо място, което може да се срещне и до днес в статии за творчеството му. А ето че сега, след десетилетия, възниква вече в науката интересен възглед за смисъла на това своеобразно духовно течение, който ни обяснява до голяма степен изострения интерес на Загорчинов към него. Според някои изследователи на Източното Средновековие (Д. Лихачов например) с вниманието си към вътрешния живот на човека, с търсенето на лично спасение и личен път към истината исихазмът фактически отхвърля опеката на църквата върху човека и издига суверенитета на личността. Той играе роля, сродна с ролята на редица подобни предренесансови духовни течения на Запад.

Без да навлизам по-дълбоко в тоя въпрос, не мога да не отбележа, че именно Загорчинов пръв и най-вярно почувствува и отбеляза това. В „Ден последен", а преди това и в „Легенда за света София" той осъзна религиозните търсения на епохата като една от проявите на историческото движение, на материалното битие на хората, на борбата им в обществото. Той бе научил това от френската литература — зачитайки се във Флобер и прелистявайки Ренан. И наистина той има склонност и вкус към тия страни на онова време. Той може да се опива до самозабрава в религиозно-аскетичното сладкодумство на Григорий Синаит или в своеобразната смесица от мистична философия и здрав разум на своя незабравим Добророман. Но Загорчинов влиза вътре в самите религиозни форми, в които се самоизживява епохата, не само за да ги изчерпи до дъно, но и за да ги разруши, да ги прелее в едно цялостно светоусещане, да ги претопи в органическа сплав, която ни дава сложната формула на времето. Неговата княгиня София в своята земна страст по Хилвуд копнее за небе и същевременно в религиозните си опиянения жадува за малко земя. Подобно на нея писателят търси да капне няколко капки от силния духовен алкохол на оная религиозна епоха в делата на светските си герои. Но не по-

малко се стреми той да ни покаже и земния произход на всички тия небесни търсения на времето. Неговата „Легенда за света София" крие един чисто анатолфрансовски парадокс. Това е парадоксът на „Таис". Докато аскетичната и духовна София (подобно на отец Пафнутий) изгаря в плътски желания по далечния славянин, уравновесеният езичник също като Таис като че ли никога не губи в страстта нищо от вътрешното си равновесие. Тя като Анатол Франсовата Магдалена изживява в скрит и неосъзнат плътски копнеж земната си любов към Христа; тя мечтае като Флавиевата Фаулина, първообраза на Флоберовата Саламбо, да има любовник бог. В същото време той подобно на езичницата Алиция знае простата, но реална ценност на обикновените човешки чувства.

Така Загорчинов дойде до една органическа концепция за оня период от нашето минало, тръгнал по течението на два основни потока на времето, на две различни светоусещания — езическото и християнското. Видя духовното затопляне на климата през нашето Средновековие като тяхно смесване. Не случайно, преди да стигне до своята синтетична картина за историческото битие на народа ни в „Ден последен", той мина през темата на „Легенда за света София". В нея той потърси извора на тия две стихии, първата им среща (която бе и най-острият им конфликт), и ги въплъти в образите на Хилвуд и София. В „Ден последен" щеше да намери края на техния неосъществен синтез, участието, в което трябваше да се обединят, за да се роди един нов духовен свят в края на нашето Средновековие.

Епохите на упадък и дегенерация на цивилизациите винаги бележат човека с печата на отчуждението — отчуждение на човек от човек — на човека от неговата същност. Средновековието донесе едно от най-големите отчуждения — откъсването на духа от плътта, на душата от тялото, на съвършенството от добродетелта — на разума от закона. И Загорчинов, тръгнал по кривите друмища на нашето минало, трябваше да почне оттам. У него това отчуждение се чувствува най-силно в „Легенда за света София". То е в основата на конфликта на повестта. Него носят като два полюса Хилвуд — плътта, и София — духът. Той — чувственото езическо начало, незасегнато от страстта, тя — духовното християнско всеотрицание, разпънато върху кръста на неспокойните искания на плътта. Това отчуждение сложи отпечатъка си и върху стила на малката новела, върху черно-бялата графична техника, с която е изписан образът на кротката византийка — оня нежен и същевременно ярко очертан профил на девойката, пиеща слънце от единствения светъл лъч, проникнал в тъмния притвор на базиликата, която утре ще носи нейното име. . .

Изобщо в стила на Загорчиновите романи доста ясно личат следи от склонността на писателя да вижда историята като среща на противоречиви сили, сблъскали се в класовата природа, в кръвта и светоусещането на хората. Езическото, християнското и народнопоетично виждане и изживяване на света кристализират и се утаяват у него като стилни пластове в структурата на романите му. Това особено личи в стилната фактура на „Ден последен". Казано с езика на описателната стилистика, тук има три стилни струи. Те са се превърнали в живописни багри на една строга, но достатъчно богата художествена палитра. Наред с пластичния и свеж, суров реалистичен рисунък в романа се прокрадват и стилизирани тонове от религиозния колорит и начин на мислене, от изкуството на една отминала действителност. Те се чувствуват не само в образния реквизит на стилистиката му — в ония картини, където

синият похлупак на небето покрива като голям воински шлем хоризонта или луната, изгрява като едър нар, пронизан от стоманен меч. Те са и в самата структура на разказа, в темповете и ритъма на повествованието. Двуизмерността на старото византийско изкуство по чуден начин сякаш е пренесена в композицията на романа. Обикновено тук няма едновременност на действия, преживявания, движения, няма белетристично синхронизиране. Най-често използуваният композиционен принцип в „Ден последен" е последователността: трябва да се завърши едно действие, за да се започне друго, да свърши един герой думите си, за да захване друг, едно изживяване да се изчерпи, за да се измести от действие. Мисъл и дело, преживяване и действие тук рядко се преплитат. Дори когато са едновременни, те са дадени последователно. Тая „линейност" на композицията, в която се редят плътно един до друг образ след образ, сцена след сцена, напомня с нещо сякаш дългите двуизмерни стенописи на византийската живопис. Но за разлика от тях тук тя прави движенията пластични, отделя ги едно от друго. Но тя дава и доста стеснени възможности за психологически анализ, разкрива достъп само до ограничен брой душевни състояния, свързани тясно с историческия материал и зависими преди всичко от него. Общо взето, тая композиционна стилизация задържа ритъма на повествуването, придава му известна статичност. Някаква церемониалност, следи от някакъв средновековен етикет има сякаш в тия дълги диалози, в които се смесват народното сладкодумство със стилната традиция на старата литература. Не е трудно да се забележи, че описанията заемат голямо място в разказа. Образите на Иван-Александър и Сара например в сцената след венчавката са така декоративно стилизирани, като че ли са снети от миниатюрите на старинна хроника, където незнаен живописец ги е изрисувал.

Тая стилизация щеше да превърне романа в замръзнал и закостенял свят, ако не беше само отделна черта в стилния му облик. В същност тя е преплетена и органически слята с един свеж и суров пластичен рисунък. Тя идва като стилна багра на един друг свят, но бързо се претопява в амалгамата на белетристичната тъкан. Това може да се забележи на всяка страница на „Ден последен". Ето една от последните глави на първата част „Елена и Ефросина". В нея ни повява сякаш ароматът на агиографското четиво на онния времена с неговата добродушна наивност и простовата поучителност. То се чувствува в леко стилизирания сантиментален тон на разказа за многобройните страдания на грешната сестра Ефросина и за злочестата съдба на болярката Десимира. Впечатление прави и почти декоративната живопис на обстановката в монашеската килия с контрастното преливане на багрите върху лицето на спящата Елена и околните предмети. Но именно тук неочаквано тонът се променя, нахлува съвсем друга „стилна вълна", само след няколко страници израства един образ, който носи красотата на народнопесенната традиция. Това е сцената с прерязаната лоза, от която капят сълзи, както кръвта капе от моминското сърце на Елена. Изправена до растението, болярката е стройна и крехка като него и наранена от мъката на първата си любов, както то от хусарския меч на Момчил. И посечената лоза прераства в символ на момичето — един от онния красиви и поетични символи, които е създал и отшлифовал народният гений в нашата любовна лирика. Загорчинов търси народната песен, особено героичния епос, за да възстанови с негова помощ загубената връзка, заличената следа, която води към атмосферата на времето и към човешките съдби в него. Но заедно с това използува и поетиката на

фолклора и неговото виждане, за да стигне почти до епична поетизация на героите си. Тя определя до голяма степен целия стилен колорит на Момчиловия образ.

*

Художникът на миналото в концепцията на Загорчинов е нещо като велик магистър на историята, вълшебник на отшумели времена, който трябва да добие квинтесенцията на онова, което понякога дори историята е била възпрепятствувана да получи. В изкуството той влага винаги достатъчно интуиция, много лично изживяване и здрав разум. Той се стреми да синтезира миналото от кръвта на хората, от поривите на плътта им, от търсенията на духа им, да реставрира ония резки и деликатни състояния на духа и мисълта, до които историята едва току-що се е докоснала или само е била на път да ги осъществи.

Тук е необходима една уговорка. Казах, във всичко това е концепцията на Загорчинов за художника на миналото. Но концепция не винаги значи художествена практика. Защото ние ще го видим по-сетне и като културен популяризатор, който ще накара на някои места своя Боянски майстор да говори почти с езика на съвременен изкуствовед или своя Ивайло да ни убеждава в несъществуването на бога. Една подобна концепция е в същност само естетическият максимум, към който се стреми художникът, гонейки целите си и следвайки природата на таланта си. Тоя максимум сам Загорчинов постига, когато остава верен на художественото си дарование. А това дарование носи една особена черта, едно задължително вътрешно извикване; той трябва да види и представи действителността, която рисува, като синтетична цялост, като органично единство от много страни на народния живот. Без да може да усети как едно движение на историята се разпростира по всички клетки на народния организъм, как една тръпка на живота пронизва всяка фибра на народното битие, без да проследи едно голямо събитие в различните му прояви, Загорчинов не е в състояние да се вживее в определено време. Колкото и да е разпокъсан народният живот през изобразявания период, той винаги намира около какво да го обедини. В „Ден последен“ това е предчувствието на наближаващата гибел и народната съпротива срещу нея, в „Ивайло“ — борбата срещу татари и боляри. Но той търси по-дълбоки връзки, търси историческата формула, която ни дава духовният синтез на епохата; той се стреми да открие нещо, което свързва вътрешния живот на хората, психологията и страстите, пороците и добродетелите им, онова, което обединява изкуството и религията на епохата, духовните и политическите търсения.

Тоя синтез той е успял до голяма степен да постигне в „Ден последен“ и в това е тайната на успеха му. Той не му се е удал в „Празник в Бояна“ и особено в „Ивайло“. И тук е коренът на творческите му блуждения през последните години. В „Ден последен“ той съумя да свърже хусаря с Момчил и исихаста Теодосий, дори без да ги срещне сюжетно. Съедини ги в общата си концепция за времето им, накара ги да търсят изход от една и съща беда по различни пътища, въплъти в тях духа и плътта на една епоха, историко-философското й самосъзнание и социалните й търсения. Така монахът и бунтарят, духът и плътта се оказаха свързани в органическо единство като две страни на една и съща монета. По същия начин той е обединил и отрока Момчил в любовта му към болярката Елена с цар Александър в неговото чувство към еврейката Сара. Само че едната страна на тая релация е останала извън

рамките на романа, защото не му е трябвала. Така той успява да види най-различни страни от историческото битие на народа, свързани в органична връзка, да ги покаже раздвижени от общ вътрешен двигател. Той знае, че народът се реализира в различни форми на историческото битие, и търси вътрешната спойка между тях, тяхната ограниченост. В „Ден последен" се срещаме с високите резултати на това търсене.

Неговите есета и очерци ни разкриват следите, по които е вървял, възстановявайки тая връзка, начина, по който е синтезирал образа на една епоха от сложните прояви на народния живот. В есето му за Ивайло например само една фраза на Пахимер го е подтикнала да види в неподозирана светлина военната тактика на разбунтуваните тълпи и да я свърже с други прояви на народния творчески гений. За византийския летописец, както и за много военни теоретици след него стилът на атакуващите селски маси на Ивайло се отличава с безразборна устременост и е извън всяка тактика и военно изкуство. А Загорчинов се е опитал да покаже, че това е едно самородно и оригинално военно изкуство, една самобитна тактика — единствено възможната и най-целесъобразна за народните войски. Ивайло и неговите другари са я открили с гениална прозорливост. Тя е също такава проява на народния гений, каквито са песните и приказките, пословиците и легендите, в които народът отразява и опоетизира своя живот. От такива именно редки и прозорливи находки, от такива дълбоки и неподозирани връзки е изтъкан художественият свят у Загорчинов. Тяхното откриване и претопяване в общата сплав на романа е една от тайните на художествената хармоничност и монолитност, които ни внушава „Ден последен". Там, където не е успял да открие дълбоки връзки във всички посоки на народния живот или ако ги е открил, не е съумял да ги претопи в художествена сплав, той не е постигнал себе си. Такъв е случаят с настоятелно търсената от него аналогия между естетическото непокорство на Боянския майстор и социалния бунт на неговия съвременник. Тя не му се е удала. Но навсякъде той се стреми да възстанови ония връзки, които историята не ни е запазила, миналото не е осмислило, а времето е заличило.

Като творческа концепция тая „ограниченост" във възприятието на миналото не бе откритие на Загорчинов. Нея бе открил Валтер Скот и гениално я бе разрушил Флобер в своята „Саламбо". Теорията на историческия роман отдавна я бе посочила и нарекла „тотален поглед" върху нещата. Но в нашата литература Загорчинов я преоткри сам, и то върху наш исторически материал. В случая обаче не това е най-важното. Много по-интересно е, струва ми се, че тоя стремеж към органично „възприемане на историята" у него не е само и просто художествен „похват", нито гола концепция или мъртъв постулат на литературна школа. Зад всичко това се крие нещо, което е само негово, интимно, загорчиновско. Затова нуждата от подобна синтетичност е вътрешна необходимост на таланта му. Затова и в нея е тайната на всичките му успехи и неуспехи. В нея има нещо от жаждата на духа му, от неудовлетвореността на сърцето му, от неспокойствието му на исторически мислител и съвременен човек. Това е един копнеж по цялостност и хармоничност — и в душите на хората, и в битието на народа ни, — желание да се видят всички разкъсани от грубата ръка на историята връзки в народния живот, които го правят самобитен и исторически пълноценен; това е носталгия по един нероден ренесанс, по нарушената органичност в историческата съдба на народа ни. Не случайно за него, художник с най-синтетичен поглед върху миналото, магнетична привлекателност излъчват именно ония мигове, когато ще бъдат нарушени всички

органически процеси от петвековното робство, което като меч ще разреже на две историческото битие на народа. С цялото си творчество Загорчинов ни изправя пред една колкото интересна, толкова и горчива догадка, изкушава ни с един колкото недопустим, толкова и естествен експеримент. За да видим за миг участта на народа си такава, каквато не се е осъществила, но каквато може би е могла да бъде: без пепелищата на една унищожена култура, без турското робство, без петвековното унищожаване на народното самочувствие, без мътилката на фанариотската отрова, без историческите предпоставки на байганьовщината. Нали ярките художествени картини на миналото и с това са ни близки, че ни карат понякога да видим от неподозирани страни съдбата на един народ, да я преоткрием такава, каквато не се е осъществила, да вкусим горчивия и парлив вкус на нереализирани възможности.

Така писателят ни въвежда във философията на миналото ни, в съдбата на народа, в тайните на националния ни характер. Че всички тия въпроси са го вълнували, ясно говорят есетата. Но в романите му те живеят скрити дълбоко в материала, никога не излизат на повърхността, не кристализират в изводи и заключения на самия автор. Защото той е от ония художници, които изобразяват живота във формите на самия живот, скрит дълбоко зад тях. В „Ден последен" той на нито едно място не се откъсва от героите си, не си позволява да се издигне над тях, да ги погледне отстрани. Той е винаги в тоя живот, който рисува, опиянен от автентичността на формите, които открива с неповторима интуиция и реставрира с вярна ръка — изпепелил в тях всеотдайно своето аз. И това понякога внася известна наивност в тона на повествуването, създава чувството за външна нагласа на сюжета. Като че вместо свой съвременник, който гледа миналото през нашите очи, срещаме опитен реставратор, можещ винаги да го възстанови, както никой друг, но неспособен всякога да се отдели от него. Налице е характерен в това отношение пример от края на „Ден последен". Във финалната сцена на романа се явява отново кобният бял елен, който се е мярнал и в началото, за да предскаже на Иван-Александър гибелта на царството. И тоя приказен образ прераства в символ на настъпващото нещастие. Той е взет от народното творчество и носи неговия колорит. Като нарочно потърсена обобщителна поанта той не надраства равнището на народното поетично мислене. Авторът е използувал именно него за края на романа и не е намерил за необходимо да хвърли поглед върху ония драматични мигове и от по-друг зрителен ъгъл. Защото това не било в стила на разказа му. Двата епизода с явяването на Елена обхващат и стягат целия обмен на повествуването като стилизирана стара рамка, на чийто фон изпъква още повече трагизмът на последния ден. Но в ограничените възможности за обобщение и в сюжетната нагласа, благодарение на която Елена се явява съвсем точно в началото и в края, има нещо, което закрепя автора на равнището на героите му и на времето им, не давайки му да се издигне над тях. И ако днес това оставане изцяло във формите на изобразявания живот ни внушава чувство за известна „интелектуална недостатъчност" на авторското присъствие в романа, тогава то е било съвсем преднамерено и съзнателно търсено от писателя като необходим ефект. Защото такъв е характерът на неговия реализъм. Като художник той може да възстанови неподозирани връзки в облика на миналото; той ще даде израз в творчеството си на най-добрите и прогресивни движения на съвременността. Така в „Ден последен" той е отреагирал най-демократичните и свободолюбиви идеи от годините след Първата световна война. Но в историческия ма-

териал, с който работи, той не търси да открие вътрешна връзка с по-широк кръг проблеми, с общочовешки въпроси, с общоисторически явления; не се стреми да го обърне към тях. Достигнал сам до интересни мисли за едно време, той предпочита да ги зарови дълбоко в белетристичната тъкан, да ги пусне като златни зърна сред пясък в потока на човешките съдби и премеждия. Нека читателят сам ги търси и открива като златотърсач.

В „Ивайло" той се докосва до въпроси, които имат твърде широко значение. Материалът сам му ги носи и предлага. Защото бунтът на свинепаса, станал цар, е една от най-интересните страници в нашата история, навеждаща на много мисли. До други проблеми пък сам идва, воден от някои свои умозрителни построения. Така неговият Бърдоква е лишен от религиозните екзалтации, които историци и летописци му приписват. Той никога не е чувал гласове „свише" и не вярва в тях. Но той като че ли няма нищо против другите да мислят, че е белязан „отгоре". У него има селска хитрост, която го учи да използува всичко, което ще бъде полезно за движението му. Загорчинов е видял образа на селския бунтар в тая светлина и се е опитал да му създаде логика от това гледище. Но именно тук изниква един въпрос, който е по-широк от съдбата и характера на селския вожд, макар и да е тясно свързан с тях. Това е проблемата — може ли който и да е да си позволи да лъже народа дори когато смята, че прави това за негово добро; къде е границата, зад която това добро се превръща в престъпление. Тоя въпрос е измъчвал много художници от Есхил до Достоевски и Толстой. И Загорчинов е близо до него. Това е проблемата за етиката на властта, за морала на историята, за сложните пътища, по които върви историческият прогрес. Годините, през които е писан романът, можеха да дадат на писателя повод за много размисъл по него. Това бе време на безпощадна разправа с грешките от периода на култа към личността, които ни бяха върнали с особена острота във философския кръг на тия проблеми. Но те не привлякоха вниманието на писателя със своята философска мащабност.

Или да вземем например друг един въпрос, който няма актуално значение, но крие в себе си редица философско-исторически аспекти. В есето си за Ивайло Загорчинов изнесе твърде интересни наблюдения за „неустойката" на Бърдоква, за нейното общо историческо и философско значение. Но онова, което бе важно за есеиста, се оказа безинтересно за художника. В романа си той не използува тия мисли, не навлезе в кръга на ония проблеми, които ще ни разкрият чрез съдбата на Ивайло социалния и психологическия механизъм, при който алкохолът на властта притъпява и отслабва „бунтовните рефлекси" на бивши борци. Днес никой не храни илюзия, че селският бунт на Ивайло е могъл да успее през XIII в. Но въпросът е какъв дял има в неговия неуспех отровата на властта, която е изпитвал бившият свинепас, какъв е социално-психологическият корен на неговата неустойка, носи ли тя някакви обобщения за съдбата на съсловието му или за други негови събратя от разни времена и епохи (Жана д'Арк например).

*

Загорчинов е от ония художници, които будят мисли за миналото, но сами не го осмислят. У него ученият-реставратор и художникът — откривател на нови светове, се съчетават и допълват, а понякога и изместват един друг. В добра дружба са те в „Ден последен". Връзката им като че ли е нарушена

в „Празник в Бояна“ и особено в „Ивайло“. Разбира се, по замисъл и по жанров облик тия две книги са твърде различни от първия му роман. В „Празник в Бояна“ той се е отдал изцяло на реставраторските си увлечения, опитал се е да възстанови духовните състояния и психологически търсения на човека, който е сложил първите реалистични щрихи у нас. Възобновил е и конкретната среда, в която е живял Боянският майстор, като е снел и пренесъл в живота някои образи от стенописите му. Но далеч не е отишъл. „Празник в Бояна“ остава само един художествен ескиз върху психологията и съдбата на твореца, създал боянската стенопис. Малко неочаквано, но сполучливо един критик бе нарекъл тая книга белетристична монография. И тая малко парадоксална формулировка бележи само една от пропорциите, които могат да се окажат ученият-реставратор и художникът-откривател в творчеството на Загорчинов. Но мен ми се струва, че тук има и нещо друго. В „Празник в Бояна“ и „Ивайло“ Загорчинов не удовлетвори основното изискване на таланта си: не успя да види времето, което рисува, като органическо цяло — с духовните му блуждения, с артистичните му търсения, с политическите му и социални брожения. Той се опитва да свърже Ивайло и Боянския зограф в едно синтетично единство, даващо ни двуликия образ на времето — така, както бе обединил Момчил и Теодосий. Но те останаха разделени в творчеството му не само от няколкото десетилетия, които лежат помежду им, но и от рамките на две различни творби. Затова и в самия Ивайло той не може да намери органическия синтез между духовните търсения и социалните вълнения на времето. А това веднага притъпи сетивата му за органическо възприемане на оня свят, стесни погледа му на художник. Тук ученият-реставратор остана неподкрепен от артиста-откривател.

Преди това той бе написал едно есе за селския бунтар, където можем да намерим много от онова, което липсва на романа. „Може би в тия примитивни души, които народът дава в изобилие през известни епохи — търсеше той сложността на психологическия феномен, — всичко да е събрано на едно — здрав разум с екстазни настроения, алчност към власт и преобретения с безкористие и нравствена чистота. Но преди всичко това са натури-целини, които се движат от могъщи инстинкти, от дълбоководни течения.“ Именно дълбокото пълноводие на живота, което се чувствува така осезателно в „Ден последен, тук като че ли не личи. Екстазните състояния на духа, фанатизмът на страстта, която пали и повлича другите, пароксизмът на вярата в себе си са останали недостъпни на неговия герой. Чрез своя Ивайло Загорчинов като че ли иска да ни убеди в несъществуването на бога. Това знаем и без Ивайло. Но неговият създател би строил много по-добре, ако се беше опитал да направи това, което той най-добре умее в нашата историческа белетристика — да навлезе вътре в самите форми на духовния живот на Ивайловата съвременност, за да ни покаже тяхната връзка с историческата съдба на народа, с обществените му брожения, за да намери земната и социалната основа на духовните му и религиозни вълнения.

Съдбата на революционерите в една национална история винаги носи нещо символично. Ивайло не прави изключение от тоя принцип. Неговото въстание разкрива характерна черта в социалния живот на народа ни: способността му да довежда всяко обществено движение до неговия логичен социален край, да се добира бързо, макар и стихийно, до класовия и социалния корен на всяко зло. Ивайло стига дотам, докъдето Жана д'Арк не може да отиде. Той превърна бързо националното движение срещу татарите в со-

циален бунт. Жана д'Арк короняса краля в Реймс, Ивайло обезглави царя край Търново. Той достигна бързо до властта, за която тя не е и помислила. Може би и затова селският цар така бързо се деградира, а орлеанската дева умря като мъченица. Защото именно властта се оказва препъникамъкът за стихийните селски бунтове през Средновековието. Но това е вече друг въпрос. За нас в случая е по-важно, че тая праволинейност, с която се достига до истинската причина за социалните бедствия на народа, е характерна черта на масовите движения в нашата история. И тя идва от самата обществена и духовна структура на народния живот. В тая „варварска" земя един езически народ бе живял близо до ежедневните си грижи, търсейки духовна храна в изкуството, което сам бе създал през вековете. И всичко това Загорчинов може би най-добре бе разбрал в нашата история. Той затова и се ровеше в религиозните форми на онова време, за да покаже земния им произход, социалния им корен. Но като че ли именно в „Ивайло" той пренебрегна духовните форми на едно мощно народно движение.

В есето си за Бърдоква той търсеше сложните пътища, по които „народът — дете, човекът на природата и неук" уразумява историческите събития. Той попадна по средата на една многостранна зависимост, при която събитието, поразило народното въображение като удар от мълния, „преминава през много превъплъщения, растейки и уголемявайки се като снежна топка, пусната по нанадолнище". Така въображението извезва „една нова действителност, която е отражение на истинската, обективно станала, дето царуват обаче други закони и друг порядък". Целият тоя сложен път, който изминават събитията през душите на хората, създавайки своя фантастика и своя митология, в романа е редуциран. Затова и Ивайло е така приземлен, бих казал, безкрил, лишен от вътрешен двигател. В сравнение с Момчил това е образ с по-друга стилна окраска. Ние можем да го видим и как си лови риба, и как си стяга колиба, и как размахва кривак в боя. Момчил се явява най-често там, където можем да срещнем героите на народния епос — в бран или на пир, с меч или с тежка чаша вино в ръка. Характерни за него са ония почти сценични епизоди, когато той води напрегнати диалози за правдата и целта на борбата си или сам раздава правда — на Елена и Ефросина, на чуйпетльовските богомили. Като Омировия Ахил той не се вестява навсякъде, не се явява във всяка сцена; най-напред за него се говори, усеща се присъствието му по другите, след това идва и самият той. Чрез един характерен героикоепичен похват Загорчинов е очистил образа от ежедневното, битовото и прозаичното. Бърдоква цял е потопен в него. При Момчил е намерена вътрешна мяра между епичната поетизация и реалистичната простота. На Ивайло тежат оловните крила на един практик. Някак странно звучи това — бунтар-практик, — но именно така се е получило. И острият нерв на времето се чувствува много повече в оня епизодичен лъже-Ивайло, който се явява накрая на романа с мистичния си фанатизъм и вяра в правотата си, за да ни напомни нещо за опиянението на духа, които познава оная действителност.

Загорчинов видя нашето Средновековие като арена на остри класови стълкновения, като среща на различни култури и светоусещания, като начало и край на един народен ренесанс. Съчетал учения-реставратор и художника-окривател в себе си, той показа неподозирани светове, намери неочаквани връзки между съдбата на народа и неговото историческо битие. Той не се опитваше да осмисли всичко това от гледището на една национална философия, но ни даде достатъчно материал и основание за размисъл в национал-

ния характер на тоя народ, върху историческата му участ — тук, на границата на два континента, на ръба между две цивилизации, мост на Изтока към Запада и на Запада към Изтока, щит и на единия, и на другия от ледените ветрове на историята. И най-важното, което си остава негова неоспорима заслуга — създаде ярки, плътни картини от живота на нашето Средновековие, които и до днес си остават ненадминати в литературата ни.

Загорчинов почина на 31 януари 1969 г. като уважаван народен писател.

# СВЕТОСЛАВ МИНКОВ

През 1920—1922 г. по страниците на в. „Българан“ започва да се появява непретенциозният подпис „Светослав М.“ Това е литературният дебют на Светослав Минков — един от най-своеобразните български писатели, чието творчество обогатява пъстрата национална панорама на българската литература със своите ярки, малко екзотични черти.

Самата жизнена схема, върху която се проектира идейният и творчески път на Св. Минков, не се отличава с особена сложност, в живота на писателя няма ярки и необичайни събития, драматични зигзаги и резки завои. Роден на 4 февруари 1902 г. в Радомир в офицерско семейство, той учи отначало в родния си град, през 1917—1918 е кадет в австрийското военно училище във Вайскирхен, завършва гимназия в София, следва известно време филология в Софийския университет и след това търговия в Мюнхен, продължава в търговско-стопанския отдел при Свободния университет, увлича се все повече в литературна дейност и не довършва висшето си образование. Години наред работи в БЗК банка в София, а през 1942—1943 е чиновник в българската легация в Токио.

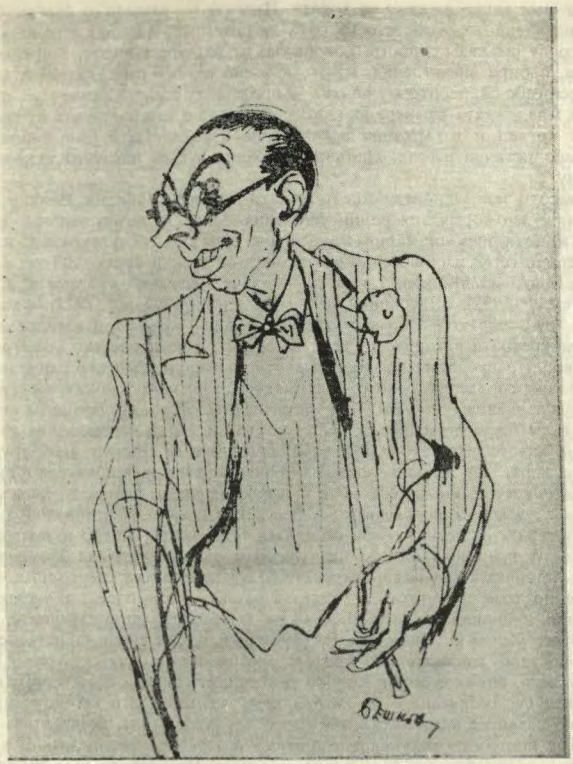
Големите събития, които по това време разтърсват света, не преминават безследно и през неговия живот. В Междусъюзническата война загива единият му брат, другият — комунистът Иван Минков, член на военния център при ЦК на партията — се самоубива след кратка престрелка с полицията през април 1925. През тези тежки дни за известно време е арестуван и самият Светослав Минков. Отвращението от войната и симпатиите към борците за нов свят се врязват дълбоко в гражданския и творчески облик на писателя. Когато през 1941 г. срещу Н. Вапцаров е заведено дело по повод акцията за сключване съюз между България и СССР, авторът на „Мадрид гори“ се явява пред съда като свидетел и с целия си авторитет на утвърден писател защищава поета-революционер. След 9. IX. 1944 г. Св. Минков участвува активно в обновяващия се културен живот не само с творбите си, но и с редакторската си работа във в. „Отечествен фронт“, в радиото и в кинематографията и особено в издателство „Български писател“. Умира на 22 ноември 1966 г.

Но външните факти от биографията на Минков очертават твърде малко от неговия образ като гражданин и писател. „Роден в Радомир. . .“ — при него нищо не обяснява. Само книгата му за Япония можем да свържем пряко с биографични данни. Известен е случаят с един чуждестранен изследовател, който бе решил, че писателят е живял в САЩ. Творческият свят на Св. Минков няма веднъж завинаги определени географски координати, а времето в него



*Светослав Минков*

често избързва десетилетия напред. И връзката с националните традиции, и изстраданият автобиографизъм, които сме свикнали да търсим в основата на всяко изкуство, тук присъствуват по сложен опосредствуван път. Дори живите земни сокове на вдъхновението този странен автор приема, ако можем така да се изразим, технически преработени — сюжети за творбите си той често черпи от съобщения на телеграфните агенции. Неговият истински живот е в духа на атмосферата на неговите произведения. От „Синята хризантема“ (1922) до „Паноптикум Лайхенвалд“ (1966) една пъстра поредица от книги



*Илия Бешков. Карикатура на Св. Минков*

с различен идеен и художествен облик бележи трудния и криволичещ път, по който един честен творец търси истината за света и хората.

Светослав Минков навлиза в нашия литературен живот в едно преломно време, когато българската литература решително търси нови пътища за своя развой. Заедно с новите имена, които се появяват на литературния хоризонт, нови явления и нови тенденции обогатяват литературната действителност. Но появата на „Светослав М." в началото не внася нищо ново в потока на литературното движение. Както често се случва, той започва да пише още

преди да има какво да каже на хората. Първите му разкази са дребни, бледо разказани анекдоти, най-често из бита на бохемите. Авторът още не владее умението да смъква външните покривала, да раздира маските. Той само наблюдава, събира впечатления, които по-късно ще осмисли. Талантът му все още търси себе си, перото му опитва ту прозата, ту стиха. Смехът му е просто смях на младежката жизнерадост, но някъде той е вече потиснат от песимистичния поглед и изтъркания реквизит на изживяващата своите последни дни символистична школа. Напълно в нейния дух са някои от стихотворенията му.

Близкото запознанство с писатели като Хофман, Майринк, Еверс и Едгар По засилва и оформя тия ранни увлечения. Младият автор започва да възприема живота през кошмарните видения на една книжна култура и да насища художествените си изображения с чувствата на ужас и страх. . . Това са вече първите книги на Минков, т. нар. „диаболични разкази", събрани в „Синята хризантема" (1922), „Часовник" (1924) и „Огнената птица" (1927) — все още незрели и твърде подражателни творби, в които човекът е изведен някъде извън конкретната историческа действителност, в неопределено време и пространство, и е представен като някакво безпомощно същество, оставено на произвола на свръхестественото, залутано сред един свят непонятен и страшен. Сред една навяваща безнадеждност мистична атмосфера, създавана от странни образи и фантастични събития, рядко и съвсем плахо се промъква свежият хумор на автора. Но затова пък вече определено се оформя една друга характерна черта на неговия талант — оригиналната, изключително гъвкава изобретателност, заета засега само с неблагодарната задача да зашеметява читателя с ужаса на необяснимото. Все пак в идейно-емоционалната атмосфера на някои от тези разкази се долавя това, което, макар и затрупано в началото от предвзети идеи, е основното в отношението на Минков към света — любовта към човека, искрената болка за неговата нерадостна съдба.

Именно този хуманизъм е здравата нишка, която извежда писателя от забъркания лабиринт на „диаболизма", за да изобрази не призрачните, а действителните ужаси на живота, и на безсилния трепет пред тайнственото да противопостави действителния протест против всичко, което потиска и осакатява човека. Но — може би защото този процес съвпада и до голяма степен се покрива със съзряването на автора като художник — в неговото идейно-творческо развитие няма точно обозначен повратен пункт, не очертава остър завой. Той постепенно изживява старите си настроения, незабелязано и някак си изотвътре преобразява творческия си метод. На прехода към зрялото му творчество стоят сборниците „Игра на сенките" (1928) и „Къщата при последния фенер" (1930), обединяващи разкази с твърде различна идейна характеристика и художествена стойност.

И тук писателят продължава да изразява това, което го вълнува чрез иреалното, свръхестественото. Но мистичната атмосфера е значително разведрена от реалистичните битови подробности, с които се рисуват „свръхестествените" прояви. „У, бясна, невидяла се" — мъчи се вещицата да усмири слязлата на гробището месечина, и в съзнанието на читателя тайнственото се засланя на образа на обикновена селска бабичка, укротяваща разиграло се тяло. Самият дявол престава да бъде така страшен, когато започва да раздира „кожуха си" по кръстовете. Принизено до битовото, свръхестественото започва да изглежда не толкова страшно, колкото комично. На сцената отново излиза непринуденият хумор на автора и старият тайнствен и унил тон се

заменя със спокойна ирония. Така Минков стига до шеговития разказ „Ужасът“, където непонятното е вече само забавно и смешно.

В този нов, бодър тон е направена и окончателната равносметка със света на кошмарите и ужаса — изящният разказ „Къщата при последния фенер“ (напомнящ някои ситуации от „Кентервилското привидение“ на Оскар Уайлд), където, преди да се сбогува завинаги със света на тайнствените видения, в отплата за прежния трепет, Минков весело се изсмива над тях.

Всичко това е, тъй да се каже, предисторията на Св. Минков като писател. Сатиричният патос на неговото зряло творчество е твърде далеч от идейно-емоционалната атмосфера на първите му разкази и по-късно той дори не обича да си спомня за тези свои „младежки грехове“. Но чертите на един художествен стил — особено при такъв ярък и оригинален писател като Св. Минков — не се създават и не изчезват изведнъж. Те са по-дълготрайни и по-гъвкави от идейния поглед на автора и притежават способността своеобразно да се трансформират, следвайки извивките на неговия идейно-творчески развой. Оформяването на характерните художествени похвати на Св. Минков започва още в неговите първи, отрезени по-късно от автора си книги и в стиловия облик на неговото зряло творчество завинаги остават зафиксирани следите на изминатия от писателя творчески път.

Не става въпрос само за изящния слог на автора, преминал една изтънчена романтична школа, нито само за такива явни спомени от „диаболистичното“ му минало като обикнатите сравнения с призрак, видение и сянка и подробното запознаване с „окултните“ понятия и терминология, които влизат дори в сюжетната канава на произведенията му (разказа „Защо останах без двойник“). Става въпрос преди всичко за такива централни моменти от творческия облик на писателя като вкуса към необичайното и странното, пренебрежението към външното правдоподобие, условния характер на човешките образи, художественото изображение на живота във формата на фантастични приумици. Зрелият Минков остава верен на оная свободна игра на въображението, от която бива увлечен още при първите си творчески стъпки. Но докато в първите му книги фантастичният елемент се диктува от ирелния абстрактен характер на съдържанието, от основната художествена идея за някаква друга, свръхземна действителност, по-късно той използува свободния полет на фантазията, за да разкрива по-ярко скритата същност на нещата. Фантастиката в разказите му се откъсва от първоначалните си философски корени и става само една художествена условност, удобен творчески похват, чрез който се изобразяват по-изпъкнало реални жизнени отношения.

Началото на този процес можем да видим още в разказа „Полунощна история“ (от сборника „Игра на сенките“), където загадъчната карнавална дреха — заедно със своята проповед: „Ние сме сенки и нашият живот е игра на сенките“ — съвършено изобледнява и се загубва сред реалните жизнени типове, които израстват зад оживелите стари дрехи. А в разказа „Сламеният човек“ (от сборника „Къщата при последния фенер“) чудотворното оживяване на сламеното казармено чучело и вече лишено от какъвто и да е мистичен дъх и съвсем явно представлява само един сатиричен похват, една остроумна подигравка с духа и порядките на старата царска казарма.

По страниците на „Игра на сенките“ и „Къщата при последния фенер“ въобще може да се наблюдава как характерните за Св. Минков творчески похвати постепенно и дори незабележимо на пръв поглед губят връзката си с неговите „диаболистични“ увлечения и се превръщат в гъвкаво оръжие на

-атирата. В тези две книги вече се очертават, повече или по-малко оформени, всички онзи основни моменти, които са характерни за творческия израз на зрелия Минков — оригинални, необичайни сюжети, условна фантастичност на събития и образи, използуване в тъканта на разказа материал от областта на естествените науки, своеобразни разговори с читателя, неочаквано разширяване на картината чрез сполучлив намек, тънка ирония, остроумна находчивост. Разказът „Американското яйце" направо отваря вратите към един от най-значителните дялове в зрялото творчество на автора — произведенията с американска тематика. А „Сламеният човек" (озаглавен по-късно „Сламеният фелдфебел") без всякакви уговорки се нарежда между най-хубавите му творби. Тези два разказа, към които трябва да прибавим и показателния за естетическите позиции на писателя литературен фейлетон „Разказ с витамини", ни дават право да кажем, че от „Къщата при последния фенер" Минков излиза с оформена вече в общи линии творческа физиономия.

Но нейните ярки черти слагат своя отпечатък върху развитието на българската литература едва с книгите „Автомати" (1932) и „Дамата с рентгеновите очи" (1934).

Някога Ботев прати своя герой в небесните селения, за да нарисува поярко земните отношения, Кирков впрегна зоологическия свят да илюстрира политическите нрави, а Смирненски изобличи безчестието на буржоата, като отиде на гости на своя умен и тъжен дявол. . . Но за автора на „Автомати" и „Дамата с рентгеновите очи" фантастичният елемент е нещо повече от един обикновен творчески похват — той влиза в същността на неговото белетристично мислене. Увлечен от техническите постижения на човешкия разум и заедно с това ужасен от грубото утилитаризиране и стандартизиране на духовния живот на съвременния човек, със своите „невероятни разкази" той създаде една нова, съвременна приказка — фантастична и същевременно рационалистична, като чудесата на новия век.

Гротескно условните образи на Св. Минков са рожба на една оригинална творческа инвенция, която съединява тънката наблюдателност и острия анализ с ярката игра на въображението. По маниера на Карел Чапек в основата на неговите сюжети най-често се вграждат някакви остроумно използувани научни хипотези или научнофантастични утопии. Но това не е научна фантастика в истинския смисъл на тази дума — твърде пародийно изобразява Св. Минков постиженията на бъдещето.

Специални рентгенови капки придават на очите на героинята свойството да виждат през материята, присаждането на маймунски жлези връща на двама старци изгубената младост, незаконно свързалите се влюбени се превръщат в гърмящ газ, американските фабрики масово произвеждат стандартни хора-автомати и т. н. — въображението на автора използува всички области на науката, за да изплете една фантастична сюжетна канава, върху която извезва с едри бодове реалистични наблюдения върху живота и хората.

Получават се чудноватите очертания на една гротеска с твърде силно внушение. Заради силата и якостта на това внушение авторът не се колебае да наруши нормалния ход на нещата, да развие противоречията им до невъзможност, да пренебрегне обикновената житейска логика. Пречупени през неговото творческо въображение, образите и картините от човешкия живот приемат най-необичаен, силно преувеличен и заострен вид, а строгата последователност в развитието на действието се заменя от внезапни скокове в не-

очаквана посока. Научнофантастичният елемент, похватите на приказката, странните приумици на едно изобретателно въображение — всичко, което може да придаде на идейното внушение по-голяма яркост, се впряга в помощ на сатиричната идея. Авторът изпълва причудливите линии на тази условна фантастика с реалистичната плът на характерни детайли и по този начин ѝ придава една хумористична правдоподобност.

Характерна черта на неговия гротесков стил е хумористичното съседство на съвършеното пренебрегване на логиката с подробното реалистично обосноваване. В художествените изображения на Св. Минков реалното и фантастичното не само се редуват, те са и художествено зависими едно от друго — реалното е средство за изграждане на фантастичното, а фантастичното е средство за разкриване на реалното. Той поставя своите герои в най-невероятна обстановка, пак по неговата воля с тях могат да се случат най-необикновени, дори фантастични неща, но на всичко те реагират като обикновени хора от реалния свят. Т. е. фактите от живота им могат да бъдат невероятни и фантастични, но самите те като психологически и обществени типове са вярно отражение на една конкретна историческа действителност.

Големият запас от наблюдения върху живота и хората дава възможност на писателя точно и убедително да предвиди какво би се случило, как биха действували неговите съвременници, ако не беше възможно да се осъществи дадена научна хипотеза или мечта и изобщо ако в живота можеха да стават чудеса. Поставен в такива необичайни сюжетни условия, жизненият материал много по-ярко разкрива своята същност. Тук важи същото, което знаем от живота — при сблъскване с изключителни обстоятелства най-вярно проличава истинският характер на човека, необикновената обстановка или осветление винаги подчертават някоя нова страна в познатите от по-рано предмети. Под светлината на изключителното и невероятното в разказите на Св. Минков ярко изпъкват характерни черти на неговата съвременност. Нейните форми са заострени до парадоксалност, линиите ѝ — изтеглени до нелепост, но във външния хумор на невероятните положения е разкрита вътрешната несъстоятелност на нещата.

При това Св. Минков умее да види проблемите на епохата и в перспектива. По времето, когато в българската сатира още не бяха загубили актуалност проблемите на нашето закъсняло развитие, многоликите образи на байганьовщината, той изобрази в първата си зряла книга една заплаха, породена от най-висшето развитие на капиталистическата цивилизация — обезличаването на човека и деградацията на неговия духовен живот в техницизираното общество на стандарта. Неговият изкуствено създаден човек — робот от излезлия в началото на 30-те години разказ „Човекът, който дойде от Америка“ — е един образ, който широко навлезе в литературата едва на фона на последните достижения на кибернетиката. Световната литература вече познаваше „кошмара на Карел Чапек“, но в българската литература проблемите на века на капиталистическата техника бяха внесени за пръв път от Св. Минков.

Преувеличението, съзнателното заостряне до краен предел чудатото смесване на реалните постижения на науката с фантастични утопии, остроумната и находчива намеса на автора — всичко това създава оная чисто минковска атмосфера, която внушава чувството на протест против стандартизирането на човешкия живот, лишен от чара на неповторимото. „Водородният господин и кислородното момиче“, „Маймунска младост“, „Лунатин! Лунатин! Лунатин!. . .“ — още с тези оригинални и интригуващи заглавия са-

тирикът грабва вниманието на читателя и като го понася по причудливите и изненадващи завои на действието, нито за миг не му позволява да се отклони. Увлечен от лекия забавен тон на разказа, читателят неусетно попада сред един ярък и шумен свят, от който са смъкнати всички тайнствени, смекчаващи линиите була. Вместо тях дръзко се врязва в очите крещящият блясък на неоновите реклами, които с търговско безсрамие прославят онова, което предлага техницизираната капиталистическа действителност в замяна на отнетата от човешкия живот красота. Тук и младостта може да се купи под формата на маймунски жлези, и любовта може да се подложи на химически анализ, и романтизмът може да се вмъкне в желатинови пилюли и да се продава в аптеките наред със самобръсначките и специалитетите против мазоли. Човешките прояви и романтиката на човешкия живот са опростени и подведени под законите на химията, физиката, техниката. Самият човек в тия условия е до такава степен принизен, че става възможно да бъде произвеждан фабрично. Перото на остроумния сатирик довежда до нелепост — именно за да изпъкне по-ярко — истината за античовешкия студено утилитарен дух на капиталистическата цивилизация, за деградацията на лишената от хуманистичен патос наука.

Наистина външно острието на сатирата се насочва като че ли против науката изобщо, против нейното широко навлизане в човешкия бит. Но в края на краищата се оказва, че ударът, насочен уж срещу нея, е засегнал в същност нещо, което стои по-дълбоко и от което в последна сметка зависят и съдбата на човека, и съдбата на науката. Не случайно действието на подобни разкази по един или друг начин Минков винаги свързва със САЩ — „вълшебното царство на машините, където една жива свиня се превръща за 9 минути в 3 адвокатски чанти, в 6 четки за дрехи и 15 кутийки за маникюрни принадлежности".

С високото развитие на техниката, с нервния темп на живота, с яркостта на противоречията си Америка въобще неотразимо привлича погледа на Св. Минков и се превръща в произведенията му в един голям символ. „Нали писателят е изразител на всякакви обществени въпроси и в такъв случай има пълна свобода да говори за тях дори тогава, когато с тоя въпрос е свързано някакво събитие, станало, да кажем, на Марс или на Нептун" — защищава той в един „разговор" с читателя своето право да взема жизнен материал оттам, отдето му е най-удобно, да обръща поглед към оная действителност, в която дадена проблема е най-рязко изпъкнала. Така именно, търсейки най-резките и силни линии, той се спира на САЩ — страната, дето капитализмът достига най-високото си развитие и дето най-ярко се проявяват пороците на неговата цивилизация. „Във всички тези разкази — обяснява той по-късно произведенията си за страната, в която в действителност никога не е стъпвал— аз вземам САЩ като най-типична капиталистическа страна, като символ и квинтесенция на буржоазната действителност."

Но характерният гротесков стил на Минков не е свързан само с американската тематика. В написания в съавторство с К. Константинов пародиен „роман-гротеска" „Сърцето в картонената кутия" (1933) фабулата, изградена върху фантастичното изчезване на едно сърце на поет, е разтворена в реалистични картини от българския литературен бит, към който с особено удоволствие се насочва ироничното остроумие на двамата автори. А в сборника разкази „Дамата с рентгеновите очи" сюжетите от българската действителност са осъществени художествено със същата оригинална изобрета-

телност, със същото смесване на реалното и фантастичното, със същата остроумна открита намеса на автора. Тук той обаче вече по-ясно поставя обществените проблеми, като разширява кръга им с нови теми.

Зад „отчаяния бръмбаролог" цар Кактус I тогавашният читател лесно можеше да открие образа на Борис III, въпреки че цензурата бе заличила първоначалното му название Бодил III. Не бяха далече и прототиповете на неговите хитроумни министри, които се загрижват за безработицата едва когато тя взема такива огромни размери, че и самите те рискуват да останат без работа... „Това се случи в Лампадефория" — твърди авторът, но читателят разбираше — това се случва в България, или по-право: това някои биха искали да се случи в България. Защото историята на безразборните лампадефорци, превърнали се доброволно в овце за безкрайно умиление на своите управници, е явна подигравка с мечтата на буржоазната монархия да превърне народа в покорно стадо („Това се случи в Лампадефория").

С презрителна насмешка над т. нар. „висше общество" е нахвърлян гротесковият образ на Мими Тромпеева — дъщерята на богатия индустриалец, създадената в козметичния кабинет красавица с рентгенови очи, която с простодушна откровеност разкрива в дневника си умствената празнота, моралната тъпота и лъжекултурност на своята класа („Дамата с рентгеновите очи"). Сатиричният рисунък на тези образи е целенасочен и ясен. Авторът ги рисува с откровената тенденциозност на фейлетонист. Особена релефност на идейното съдържание придава условната фантастика на централните сюжетни случки. „Някои от хората, които срещам, и то предимно от хайлайфа, нямат никакъв мозък в главите си... Кой знае може би хората от висшето общество разсъждават и мислят с някои други части на тялото си" — констатира Мими Тромпеева. Явно е, че авторът е капнал „рентгенови" капки в очите й само заради сатиричното въздействие на това буквално осъществяване на употребяваните в преносен смисъл изрази.

По този начин дори ония теми и образи от българската обществена действителност, които като че ли бяха вече изчерпани от критическия реализъм преди войните, в творческия свят на Светослав Минков придобиха свежестта на художественото откритие.

Тези разкази са преки сатирични характеристики на антинародната политика на монарха и правителството, на меркантилния морал на буржоазията, на празния живот на висшето общество. Характеристики, духовито оформени в преднамерено наивен тон, сякаш авторът сам не чувствува цялата изобличителна сила на казаното. Негов творчески стимул са гневът и възмущението, но обикновено те са така дълбоко скрити, че не се проявяват дори при съвсем прякото изобличение, което се облича в спокойната форма на иронично доброжелателство. Силата на Светослав Минков се крие, на първо място, в пряката авторова реч. Остроумна и находчива, тя притежава красотата на изкусно отшлифована вещ, като същевременно създава илюзията, че авторът стига до сатиричния ефект съвсем непринудено, без да го търси.

Характерна за езика на Минков е формата на непосредствена беседа. Наред с жизнените явления, които описва, авторът държи в своя зрителен фокус и читателя, за когото пише. Следи израза на лицето му, отгатва мислите, въпросите и възраженията му, обяснява му, спори с него. Води дори въображаеми разговори върху темата и идеята на произведението, създава понякога своеобразната илюзия, че ни е въвел в творческата си лаборатория и действува пред нас. Разбира се, в действителност тези негови действия са също така

преднамерени и обмислени, както и действията на героите му. Самият той стои в същност зад кулисите и оттам дърпа конците, с които управлява героите си, в това число и героя-автор с неговата режисирана непринуденост и управлявана откровеност.

С постоянната си пряка намеса в разказа сатирикът получава още една възможност да подчертае или да разшири идейния му замисъл. Той умее да удари и открито, и от засада. Насочвайки изобличителната сила на сатирата си към определен обект, подобно на Стаматов мимоходим пуска стрели и в други посоки. Остроумната намеса на автора с неговите духовити подхвърляния и намеци, прекрасни сатирични характеристики и умело използване на богатите възможности на езика създава една своеобразна художествена атмосфера, по която веднага познаваме перото на Светослав Минков. Именно в тази убедителна атмосфера, както и в оригиналното осъществяване на идейния замисъл в увлекателна фабула се крие и силата на неговите „невероятни разкази"-гротески. Човешките образи, включени в тяхното действие, нямат самостоятелно значение. Тези картонени кукли с открито афиширани етикети са само условни фигури, необходими, за да се разгърне действието, което заедно с вплетените в него авторови характеристики носи идеята на разказа.

Самото развитие на действието е резултат не от сблъскването на определени характери, чиито постъпки могат да се предвидят. При разказите на Св. Минков никога не можеш да отгатнеш какъв ще бъде краят, никога не знаеш докъде ще те доведе авторът. Защото той следва не логиката на събитията, а логиката на идеята. Човешки характери в белетристичен смисъл тук в същност няма. Те не са и търсени от автора. Неговата сатира съвсем явно, съвсем неприкрито, даже малко по фейлетонен начин се насочва към обществените явления — и това определя характера на сатиричните му образи. Те се възприемат не толкова като конкретни лица, колкото като илюстрация на известни явления: тъпата жестокост на буржоазната военщина („Сламеният фелдфебел"), антихуманният расистки характер на буржоазната наука („Новият Робинзон"), антинародната политика на монархическите правителства („Това се случи в Лампадефория") и т. н.

Очертани с два-три смели щриха, тези образи прекрасно въплъщават известни типични черти, ярко манифестират морала и психиката на известни обществени слоеве, но диференцирани характеристики като личности нямат. Те се изграждат в специфичен на сатирата маниер — изясняват се само в определена посока, само от една страна. В това отношение разказите на Минков се доближават до т. нар. проблемен фейлетон. Подобно на него в тях образите имат явно подчертан широко обобщителен характер и илюстративна роля, а идеята се внушава не само от тях, а и от откритата намеса на автора. При това много често не идеята произтича от естествените връзки между нещата, а обратното: връзките между нещата се определят от нея. Този публицистичен момент не намалява художествената стойност на неговите разкази — той само им придава своеобразен фейлетонен колорит.

Впрочем „Филантропична история" и „Жената в златния ковчег" са вече опити да се създаде разказ в строго реалистичен стил. В тях липсва фантастиката, така характерна за другите работи от сборниците „Автомати" и „Дамата с рентгеновите очи". Наистина във „Филантропична история" все още срещаме твърде заострени линии и преувеличения, но те все пак не излизат извън границите на реалното. В малко по-друг план и с повече белетристичност са изградени и главните герои. Часовникарят от „Жената в

златния ковчег“ и особено работникът на „Филантропична история“, това са хора, които по самото си положение в обществото са осъдени на нещастия или на сив и тягостен живот. Тяхната нерадостна съдба разкрива недъзите на една действителност, сред която са осъдени да живеят хиляди подобни на тях човешки същества. Във връзка с това се променя и тонът на повествованието — сега той е стоплен от съчувствие, пропит с болка. Хуморът започва да се чувствува като „смях през сълзи“.

Не смях, а потиснатост оставя в сърцето разказът за малката трагикомедия, разиграла се неочаквано в панаирската палата („Жената в златния ковчег“). Не толкова смешно, колкото тъжно е това смъкване на панаирджийските драперии на красивата измислица, зад която се озъбва една грозна и жалка действителност. Бедните хорица са дошли тук помамени от жаждата да внесат в своя скучен сив живот нещо необикновено, нещо красиво. Но нахълтването на живата действителност грубо разпръсква чара на илюзията, събужда вълшебната красавица, „приспана“ от магиите на Далай Лама, и я превръща в обикновена жена, облечена в мръсна зелена рокля.

Тъкмо защото го боли за нерадостната съдба на хората в това безчовечно общество, авторът съзнателно се стреми да разбива илюзиите, които ги приспиват, да разкрива лъжите, които им пречат да видят истината. Не винаги те са така прозирни, както панаирджийската измама. Но колкото по-добре са завоалирани, толкова по-безпощадно ги разголва перото на сатирика. Не случайно една от любимите му теми стана фалшът на буржоазната благотворителност.

„Филантропия! Благотворителност! Колко души шарлатани покриват своите мръсни дела чрез тия благозвучни думи. . .“ — възкликна някога революционерът Ботев. С гордото презрение на пролетарий подигра парфюмираната „борба с туберкулозата“ певецът на „Жълтата гостенка“ — Смирненски. Подхвана и по свой начин развиваше тази тема и хуманистът-демократ Светослав Минков. В „Дамата с рентгеновите очи“ той саркастично отбелязва между заслугите на „маестро Чезарио Галфоне“ изнамерения от него и намерил широко приложение сред хайлайфа „серум от патешки мозък за опресняване умствените способности на ония жени, които се занимават с благотворителни чайове, благотворителни коктейли, благотворителни пазари“ и. . . „благотворително кокетство“. Но най-безпощаден в сатиричния рисунък на филантропичното лицемерие на капиталистическото общество е прекрасният му разказ „Филантропична история“ — художествен израз на един дълго набиран гняв, който не се задържа в рамките на белетристичната постройка, а избива непрекъснато и в пряка публицистична изява.

Това е разказ за безсрамието на „благодетелното човечество“, което „преследва нещастниците със своето лицемерно съчувствие до последния миг на живота им и най-сетне ги умъртвява с нечувано благоприличие“. Търсенето на особено резки форми и противоречия отново е отвело автора към живота в Америка. Сатиричната идея се носи и от самата фабула — тъжната история на бедния полски емигрант, смазан от бездушния капиталистически свят — и от преките авторови характеристики на тази страна на рекордните скорости и филантропични куриози, където само човекът „стои по-долу от амебата“ и никой не се грижи за него, защото не е нито куче, което умее „да носи бастун в устата си“, нито бацил, който може да бъде „разглеждан под микроскоп“. Ярко се открояват образът на големия капиталистически град — Градът с главно „Г“: възприет като едно огромно враждебно на човека цяло.

Ето Тадеуш Валдек, изхвърлен от фабриката, се озовава на улицата: „Високите бетонени здания го гледаха безучастно с безбройните мъртви очи на празните си прозорци, пред нозете му се разтягаше безкраен асфалтен друм, изпъстрен с ромбовидните шарки на универсалната автомобилна гума Гудрич. Елегантни жени в пъстри копринени рокли се люлееха бавно върху крехките токчета на обущата си, коронясали гримираните си устни с рекламната усмивка на кинозвезди. Гологлави фермери от Тексас, Калифорния и Южна Каролина крачеха с гъливеровски стъпки и вдишваха дълбоко бензиновия въздух на шумящия град. Едно невидимо сърце туптеше като страхотна стоманена машина, отмерваше с тътен могъшите си удари и разливаше по артериите на града черната кръв на неизменния стандартен живот. Беше лято, но лято без чучулиги, без цветя и без пасторалните багри на сенокоса. Самото небе тежеше като покрив на лаборатория, а слънцето грееше с диатермичната усмивка на кварцова лампа."

Тази потискаща картина в студени бои — едновременно раздвижена и мъртва — не само предава вярно психологическото състояние на отчаяния герой и с това се свързва с хода на действието, но същевременно придобива и самостоятелно значение като един внушителен художествен образ — присъда над живота в големия капиталистически град. С демонстративния подбор на епитети, сравнения и образи от областта на студеното, изкуственото, техническото авторът дава да почувствуваме неговия враждебен на човека дух, внушава сравнението с някаква огромна бездушна машина, потиснала истинския живот.

Разказът „Филантропична история", основан върху един трагикомичен епизод и предаващ реалните жизнени отношения в подчертано карикатурен план — не излиза напълно извън рамките на своеобразния гротесков стил на „Автомати" и „Дамата с рентгеновите очи". Но заедно с „Жената в златния ковчег" той бележи някои тенденции на прехода към строго реалистичния стил на „Разкази в таралежова кожа".

Това е следващата книга на Светослав Минков, обединяваща разкази, писани през 1935—1936 г. В нея авторът от нова страна пристъпва към основната тема на своето творчество — съдбата на съвременния градски човек. Той напуска яркия свят, дето изпъкнало, в едри линии се поставят големите обществени и нравствени проблеми, за да навлезе в баналното сиво всекидневие, дето те се разтварят в дребните житейски факти. На българска земя, в обикновена градска обстановка, той се среща с обикновени хора с обикновена съдба и обикновени грижи и радости. Вместо със свободния размах на едно артистично въображение техният свят е пресъздаден с един спокоен и обстоятелен битов рисунък. И това дава богати възможности да се разгърне тънката наблюдателност на автора, остро му чувство за характерен детайл. Изчезват фантастиката, търсенето на куриоза, гротескната преувеличеност. Вместо в резките линии на невероятното и изключителното сега художествената идея се вплъщава във формата на най-обикновеното, най-често срещаното в дадена среда.

Но това не означава връщане към традиционния описателен реализъм. И в спокойните форми на битовото правдоподобие белетристичните постройки на Св. Минков си остават своеобразно условни. Въпреки битово-реалистичната си плът създаваните от него образи все така имат предназначението само да маркират стойностите в нерешените уравнения на човешкия живот.

В „Разкази в таралежова кожа" въпросите на човешкия живот се решават върху материал от бита на дребната градска буржоазия — обременена от грижи, потънала в безплоден канцеларски труд, жалка в собствените си мечти, трогателна в напразния си стремеж към радост и щастие. Навлизайки в нейния живот, Минков нахвърля колоритни портрети на герои от ония социални категории, които тя е породила — от вечно безпаричния дребен чиновник до запасното полковниче с двата ордена за храброст и двеста хиляди в банката. Сред една ярко възсъздадена битова обстановка той ни води и на сватба, и на раждане, въвежда ни и в чиновническата канцелария, и в купето на пътническия влак, но навсякъде се интересува не от отделните случаи, а от общите положения. Подобно на Стаматов за него е важно да обрисува нравите на известна обществена среда, а не да създаде характери.

Конкретните обстоятелства и лица тук се изграждат с подчертано „повторими" детайли. Чрез самия маниер, по който води разказа, авторът често открито изтъква тяхната условно илюстративна роля. Неговите герои не се възприемат като пълнокръвни човешки характери със самостоятелен художествен живот. Твърде подчертан е техният обобщителен смисъл, тяхната задача направо да представляват дадена обществена категория. Писателят сам изтъква тяхната широко събирателна същност, демонстративно разкрива колко условни са конкретните белези, от които изгражда художественото им битие. Колкото и ярки и живи да са някои от тях, всички те са не толкова отделни индивидуалности, колкото фрагменти от общата тъжно-иронична картина на нравите.

Докато в разказите от „Автомати" и „Дамата с рентгеновите очи" идейният замисъл се носи преди всичко от самата фабула, тук Минков не търси интересни, фрапантни събития, някъде, както в „След девет месеца" или „Във влака", въобще не може да се говори за фабула, а другаде, както в „Алхимия на любовта", въпреки че съществува известен ред от събития, те са така обикновени и всекидневни, че сами по себе си трудно биха могли да заинтересуват някого, ако безцветната канава на фабулата не бе извезана от майсторска ръка.

Сивият ужас на всекидневието — това е основният патос на „Разкази в таралежова кожа". В тях няма нищо, което да излиза извън рамките на това всекидневие. С героите не се случва нищо необикновено, нищо що-годе значително. Те спят, ядат, ходят на гости, женят се и раждат деца, вълнуват се от въпроса, какъв да бъде цветът на юрганите от чеиза и кого да поканят на сватбата, спорят как да кръстят детето, карат се относно покупката на спалня и за наема. . . и т. н. Авторът не ги извежда извън тяхната естествена обстановка — квартирата, канцеларията, понякога пътническото купе. Затворени в тесния кръг на своите лични интереси, те живеят далече от големия свят на социалните сблъсъци, на идейните спорове и борби, на научните постижения. Шумът на обществения живот едвам се отеква в техния мъничък свят. Отеква се кухо и изродено: в тъпия разказ на генерала за „новата тактика" на комунистите, във възмутената констатация на полковничето, че днешните учители „все на анархизъм ги избива", в откровеното признание на Буби, че може да стане и главен писар, ако само „правителството не падне от власт".

Но това, че само между другото е споменато за такива типични черти на обществения живот, не значи, че от погледа на сатирика е изчезнала обществената действителност. Наистина нейните проблеми вече не излизат на повърхността — ясно и рязко, по фейлетонен начин формулирани. Но тя се чувствува като неприкрита основа, върху която израстват отношенията

между хората, техните понятия, възгледи, психика. Самото развитие на действието разкрива как и формите на бита, и съзнанието на хората се определят от обществените отношения, сред които те живеят.

Още преди да се появи на света, детето е вече вплетено в тези отношения чрез плановете на бащата да го кръстят на богатия вуйчо — по същите съображения, по които на времето е настоявал да си вземат богати кумове („След девет месеца").

Чиста и искрена, в известен смисъл общочовешка е любовта между Беба и Буби („Алхимия на любовта"), но и тя не може да остане независима от средата, сред която се развива. Да си спомним първите недоразумения между влюбените, когато Беба започва да намеква за женитба, после момента на върховно „домопритежателско откровение" и изобщо целия разговор между Буби и бъдещия му тъст, разправиите между Беба и баща ѝ за исканата от нея спалня, съображенията, по които за кум се избира началникът на отделение — „ангел-хранител" в чиновническата кариера на Буби, и накрая тежкия конфликт между младото и старото семейство Омайникови по въпроса за наема. Щом се стигне до житейското „легализиране" на любовта, и в нея започват да се преплитат обикновените, привични за средата, в която живеят двамата герои, материални съображения, практични сметки — те все повече опошляват чистото чувство, докато накрая и съвсем го погубват.

Така изобразявайки бита, морала, разбиранията на известни среди в тясната област на семейните отношения, авторът разкрива тяхната зависимост от характера на обществения строй, върху който те се градят. От самите отношения между хората в „Алхимия на любовта" вее духът на обществото, основано върху силата на парите. С всяко действие на героите Минков ни подготвя да приемем като свой дадения накрая извод: „Дявол да го вземе, заплетено нещо са това човешките отношения! И всичко все около парата се върти — и любовта, и омразата, и рождението, и смъртта. Търкаля се тая пуста пара като черен ангел по земята, коронясва и сваля царе, обявява войни и революции, прави хората християни и антихристи, създава науки и религии, промъква се коварно в съвестта и я разколебава, стъпва дори върху сърцата на влюбените и изсмуква до капчица любовта им." Така зад нравствената проблема изпъква обществената. Тя се подчертава от намесата на самия автор, чиято образна мисъл облича в художествена форма и широкото публицистично обобщение.

Това е нещо твърде характерно за разказите на Светослав Минков, които често представляват своеобразни мозайки от белетристични изображения и фейлетонно-публицистично оформени разсъждения на автора. И именно това ги доближава до жанра на фейлетона въпреки несъмнената им белетристична стойност. В тях идеите са скрити не само в художествено-образната тъкан, но излизат и като самостоятелна сила, която покорява читателя с изящната си стилно-езикова форма. Защото — там, където Минков е верен на себе си — неговото голямо езиково майсторство превръща и публицистичните елементи в художествени.

В „Разкази в таралежова кожа" писателят се интересува не толкова от самите носители на общественото зло, колкото от жертвите на социалната действителност. Негови основни герои тук са обикновените хора, които идват така тържествено в тоя свят („След девет месеца"), а прекарват живота си така безсмислено и сиво. Това не са борци, нито дори протестиращи гласове. Това са прости хорица, които живеят в строгите рамки на съществуващото

общество, без дори да мислят за възможността да ги разрушат. Те се приспособяват към съществуващия ред, мъчат се сред него да намерят място за своите дребни човешки радости. Те даже са повече или по-малко покварени, отровени от въздуха, който дишат. Видяхме как вечните материални сметки опошляват и простата радост на родителите, които очакват дете, и чистата любов на младите, които се готвят да свържат живота си. И все пак това не са самодоволните господари на капиталистическия свят — това са обикновените щастливи и нещастни хора, осъдени да водят едно безлично и жалко съществуване, някъде на средата между доброто и злото. Това определя и новия тон на автора — едновременно насмешлив и съчувствен.

Тук Св. Минков обича да подчертава, че се отнася към героите си като към близки, „свои" хора. На много места даже съзнателно слага знак на равенство между себе си, тях и читателя, някъде явно се приспособява към стила и езика им. Но, разбира се, това са само своеобразни художествени похвати. Истинският език на автора е твърде далеч от езика на неговите герои, както и гледището му съвсем не се покрива с тяхното. Затова той си и позволява да говори с такъв печално ироничен тон за техния живот, докато самите те явно не смятат участта си нито за толкова тъжна, нито за толкова жалка. Сред грижите и несгодите те намират и своите радости, изживяват своя дял от щастие и са убедени, че животът им тече напълно нормално. Единствен авторът разбира и оплаква безсмислието и сивата скука на тоя живот. И в горчивината на тона му звучи дълбока обида за човека.

Но колкото по-нагоре по обществената стълбица поглежда, толкова по-категоричен и студен става неговият поглед и тъжно ироничната усмивка преминава в открито сатирично отношение. Сърцето на сатирика е изцяло на страната на малкия беззащитен човек, чиято безрадостна участ се е оглеждала в „нещастния ден" на незначителния архив от общината — „трудолюбив като мравчица, кротък като овчица, тънък като свещица. С една дума, човек от народа със златно сърце и с винаги празна кесия" („Кучешка история"). Острието на сатирата се насочва не към него, а някъде зад него — към онези обществени отношения, които му пречат да живее разумно и щастливо. В „Разкази в таралежова кожа" чисто сатиричните образи явно отстъпват на втори план. Хуманизмът, който по-рано беше само дълбоката основа, върху която се раждаше острият протест против всичко противоречащо на човешката същност, сега все повече излиза на повърхността и обратното — истинският обект на сатирата се скрива все по-дълбоко.

И несъмнено именно това променя стиловия й облик. Защото там, където Минков поставя обществената проблема открито и се насочва направо към основните носители на социалното зло, перото му отново започва да рисува с остри линии на гротескната преувеличеност.

В това ни убеждава и печатаният по същото време (1936) „Магичен разказ за Соята", в който картината на фашизиращата се буржоазна държава е нарисувана с гротескно карикатурни образи, с ярки и смели щрихи, с преплитане на реалното и фантастичното. Тонът на автора е подигравателно сарказтичен. Похватите на баснята преминават в публицистично изобличение с помощта на гротескното окарикатуряване. „Вземете за пример така наречените държавни мъже и политици. Можете ли да ми посочите поне един от тях, който не страда от манията за величие и не се смята за богопомазан спасител на отечеството си?" — говори одухотворената от писателя соя и сатиричното острие открито се насочва към маниашките претенции на буржоазно-

фашистките политици, духовито представени като конферансиета-шарлатани пред палатката на трагикомичния цирк „Държава".

Тази повече или по-малко открита антифашистка насоченост, характерна за развитието на нашия критически реализъм през последните десетилетия на буржоазното господство, сближава творчеството на Св. Минков с пролетарската литература, с която по начало го сродяват редица теми и образи. Когато през 1936 г. човечеството затаява дъх пред епичната битка на испанските революционери, присмехулният сатирик изведнъж излиза от „таралежовата кожа" на своите хумористични разкази и показва, че и за него в този момент Испания е „участ и съдба". Вълнуващата публицистична хроника „Мадрид гори" (1936) ни отвежда, струва ми се, към едно от най-съкровените кътчета в съзнанието на автора — кървавия спомен за загиналия през 1925 г. негов брат-комунист. Посветена на героичната съпротива на испанския народ срещу настъпващия фашизъм, тя излиза вече извън кръга на чисто сатиричните жанрове. В този оригинален летопис, построен изцяло върху документални съобщения на телеграфните агенции, сатирично-изобличителното начало е съпроводено от възторга и преклонението пред „милионите простосмъртни хора, които. . . бранят упорито един град, като символ на великите идеи на човечността". Основното в книгата е утвърждаващият патос, в прекрасния лирично написан епилог звучи вяра в неминуемата победа на прогресивните сили:

„Ще минат години от това тъмно време, в което живеем.

Мадрид ще бъде реставриран и из неговите улици ще закипи отново живот. Отново мадридчани ще заиграят мадриленя под бързото тракане на кастанетите и отново в музея дел Прадо ще се съберат великите сенки на Веласкец, Тициан, Рафаел и Рубенс.

И когато любопитни американци нахълтат като стадо в тоя град-светилище, за да видят със собствените си очи мястото, дето са ставаля някогашните отчаяни сражения, някой водач ще им посочи на Източния площад или на площада на Кортесите, близо до статуята на Сервантес, един нов гигантски паметник.

Мнозина ще насочат към паметника своите кодакови апарати, но малцина ще разберат, че има нещо по-силно от гранитната маса насреща им: духът и волята на цял един народ, проливал кръвта си за изграждането на този паметник."

Този исторически обоснован оптимизъм, с който прозвучава гласът на Св. Минков в момента, когато над света надвисваше черната сянка на фашистката опасност, придава на неговия творчески облик черти, които надхвърлят границите на критическия реализъм и подготвят бъдещото развитие на автора към откритата комунистическа идейност на съвременната ни литература.

Без да бъдат изявени направо, прогресивните обществени идеи на епохата могат да се открият и в излезлия през 1938 г. пътепис на Минков „Другата Америка". Те се долавят в идейната проницателност на авторовия поглед, в чувствителността му към социалните и националните неправди. Искрено уважение към хората и народите и критично-изобличително отношение към всичко, което пречи на тяхното щастие — това е основното в идейно-емоционалната характеристика на „Другата Америка".

Особено хубаво е написана главата за Дакар. Сред поетичното описание на тайнствената африканска нощ, сред екзотичните форми на един непознат

бит израства унизителната картина на живота в една заробена от колониализма страна, чиито жители са превърнати в слуги, просяци и в най-добрия случай — своеобразни музейни експонати за международния туризъм. Очертава се с почти белетристична плътност и сборният образ на слезлия от меките кресла на първа класа турист, който пътува с километри по слънчевия пек, за да види със собствените си очи „негри в диво състояние" и да отнесе със себе си няколко снимки за семейния албум и някоя купена от туземците гривна, на която по-късно ще открие предателския надпис: Made in Czechoslovakia.

Той е уж симпатичен в своята пътешественическа страст, този задъхан от любопитство турист. Но неговото добродушно лице се свива в кисела гримаса, щом като споменаването за местни комунисти му припомни „един забравен кошмар". Отвратителен в своето безсърдечно охолство, той добива образа на оная обкичена с панделки възрастна дама, която „демонстрира най-непринудено добродетелния си характер", като се забавлява с младите сенегалци, готови да се гмурнат в морето за една подхвърлена монета. Противен в своето тъпо самодоволство, той говори с гласа на оня европеец, който удивено възкликва на интелигентната реч на водача си: „Уж негър, пък говори като бял!". „Богопомазаният представител на благородната бяла раса е предполагал навярно, че чернокожите люде водят началото си не като него от маймуната, а от крокодила или от кенгуруто" — не се съдържа сатирикът у Минков.

За разлика от своите преситени спътници у чернокожите жители на Дакар той вижда не „туземците", а хората. Любува се на нехайния „аристократизъм" на техния бавен вървеж, открива стройните им тела под мръсните дрипи, оценява античната грация, с която сенегалките носят на раменете си делвите с вода. Не скрива дребните измами, с които измъкват франкове от жадните за сувенири пътешественици, но бърза да прибави: „Негърът лъже, за да си купи хляб, белият спекулант или банкер върши същото, за да украси гаража си с нов автомобил или за да си построи къща с оранжерия. Разликата е само в степента на така наречените „нужди" и в стойността на получените от измамата блага."

Наистина авторът не навлиза по-дълбоко в живота на страните, които посещава. През тях той преминава все пак само като турист, слязъл от палубата на луксозния презокеански параход. Но за разлика от класическия образ на туриста-англичанин, вперил благоговейно очи в гранита на паметниците, Минков се интересува не от мъртвите постройки на миналото, а от пулса на живата действителност. Както у всеки пътник, погледът му понякога се плъзга по повърхността, увлича се от живописните дребни прояви на живота. Прави обаче и по-широките обобщения на художника. А изостреното му гражданско чувство на сатирик реагира навсякъде, където се сблъсква с фалша на лицемерната буржоазна демокрация, с жестокото иго на колониализма, с унизителната расова дискриминация — протестира срещу всяка гавра с човека и неговите права.

Въплътеното в образи положително начало, ясно видяната конкретна историческа перспектива остават заключени в страниците на „Мадрид гори". В малкото на брой разкази, писани между 1936 и 1944 г., писателят се връща към идейно-емоционалната атмосфера, жизнения материал и горчивия тон на „Разкази в таралежова кожа".

Същите социални пластове, същите герои — сродници и братя на познатите вече образи... Но като художествени построения „Разказ за една бегония", „Асфалт" и „Дим" (по-късно „Наследници") носят и нещо ново. Белетристичните изображения губят своя подчертано „илюстративен" характер, героите придобиват по-голяма конкретност и повече изобразителна плът, изчезват постоянната открита намеса на автора, публицистичните обобщения, вплетени в художествената тъкан. Сега се разчита само на нейната сила, идеята се внушава по чисто белетристичен път.

Но верен на себе си, и тук Св. Минков продължава да търси не индивидуалната съдба, а явлението, не характера, а типа. Показателно е, че героите на тези разкази в същност нямат имена. Те съществуват като по-общи човешки категории: наемателят и хазайката, двойката пенсионирани учители, генералската вдовица, руснакът-емигрант. Както в „Разкази в таралежова кожа", авторът изгражда тяхното художествено битие с подчертано типични, „повторими" детайли. Не случайно ги характеризира предимно чрез облеклото, което носят, и вещите, които ги заобикалят, т. е. именно чрез онова, което демонстрира тяхната принадлежност към една или друга човешка категория.

Облеклото на героите на Св. Минков обикновено е по-важно, отколкото техните физически черти, които не винаги отбелязва. В „Разказ за една бегония" указанието „петдесетгодишен човек с плешива глава и безцветни очи" се възприема по-скоро като живописен детайл. Много по-голямо значение за портрета на героя имат неговата смачкана вратовръзка, избеляла шапка и износени дрехи. Тръстиковият бастун, панамената шапка и бялата пикена жилетка под изтъркания жакет са единственото, което придава конкретни очертания на едрата фигура на стария богаташ от „Наследници". А когато казваме, че виждаме „като живи" двойката провинциални учители от „Асфалт" (вървят по оживения слънчев булевард, той с пардесю на рамо, тя с чадърче в ръка, или тъгуват самотно край проскубания препариран сокол и пълния с бурканчета сладко стар шкаф), ние си представяме техния физически портрет в същност само въз основа на вещите, с които героите са неразривно свързани и които възприемаме като част от тяхната психологическа характеристика. И няма нищо чудно, че в един от по-късните разкази на автора героят ще бъде и изцяло заместен от неговата дреха („Генерални шинел").

Този интерес към вещите е извънредно характерен за Светослав Минков. Той умее да почувствува душата на материалния свят, да огледа в него духа на времето и социално-психологическия облик на хората. В разказите му ни обгръща атмосферата на едно общество, в което вещите са заслонили своя създател човека. В „Наследници" образът на стария богаташ се запечатва в съзнанието преди всичко чрез изразителното изображение на неговата мрачна старомодна къща. В „Разказ за една бегония" героят е само една безлична сянка и в същност не самият той, а само вещите от неговата сиромашка покъщнина пускат в наетата стая „невидимите коренчета на един нов живот".

Художествените функции на предметната обстановка тук не се изчерпват с нейния живописен смисъл. Тя има и своя скрит символичен подтекст. Тъжната стайна бегония зад прашното стъкло на прозореца е много повече от един битов детайл — тя е и една голяма метафора, която задълбочава художествения смисъл на разказа.

Независимо дали се касае за хората или за предметите и конкретната изобразителна плът на тези разкази, винаги се чувствува и нещо по-широко, по-обобщително. И именно в това е силата на художественото им внушение.

С подчертана художествена яснота те дове„дат до нас уголемената, оголена и абсолютизирана истина за студеното отчуждение между хората, за жалката трагикомедия на техните отношения, за потискащата празнота и безсмислие на живота им. Авторът оплаква тъжната самота на човека и същевременно презира неговото жалко себелюбие. Иронията му е по-скоро трагична, отколкото весела. Погледът му е така безпощадно проницателен, че би изглеждал почти жесток, ако в него нямаше и толкова скрита тъга. Дълбока обида за човека, смазан, принизен и обезличен от тежестта на едно бездушно общество — това е стимулът и основният патос на тъжно ироничната сатира на Светослав Минков.

По форма, по стилна особеност неговото творчество се отличава от утвърдени преди Първата световна война традиции на българския критически реализъм, но по сатиричната си същност и хуманистичен патос представляват тяхно продължение и доразвитие. А с антифашистката насоченост на някои от произведенията си и особено с борческия характер на „Мадрид гори" неговият автор прехвърли мостове, които свързваха традициите на критическия реализъм с революционната социалистическо-реалистическа литература. И това определи насоката на неговия творчески развой след 9. IX. 1944 г.

Сатирик с чувствителна гражданска съвест и безпощадно перо, носещ в сърцето си идеала за едни по-съвършени форми на обществен и личен живот, още в първите дни след Деветосептемврийската революция Св. Минков постави своето перо в служба на новата социалистическа култура. Още в първия брой на новооснования в. „Литературен фронт" се появи неговото сатирично есе „Хора в пашкули", където в антисоциалния образ на еснафа, омотан като какавида в пашкула на личното си спокойствие, сатирикът изобрази антипода на своя идеал за гражданин и човек.

Живият интерес към всичко, което става по света, страстната гражданска заинтересованост от хода на световната история, острата чувствителност към състоянието на обществената атмосфера — това са били винаги едни от най-характерните черти на Св. Минков. Неговите произведения след Девети септември са органично продължение и доразвитие на тенденции, заложени в дотогавашното му творчество. И затова наред с чисто новите си книги, като „Колет от Америка" (1950), „Империя на глада" (1952), „Бракоразводно сражение" (1960) и „Патент САС" (1963), той неведнъж преиздава и своите стари творби, които в новото си литературно обкръжение не само не загубиха, но в известен смисъл и обогатиха своята въздействена сила, изяснявайки сатиричната си идея и придобивайки в някои случаи и нови идейни нюанси. Характерни в това отношение са книгите му „Отвъд океана" (1954) и „Паноптикум Лайхенвалд" (1966), в които така органично са слени разкази и фейлетони, писани в разстояние на повече от три десетилетия.

Новата обществено-политическа атмосфера даде нови стимули на ясно изразения публицистичен нерв в творческия облик на Св. Минков. За известно време основни за творчеството му станаха фейлетонно-публицистичните елементи. Особено често погледът на сатирика бе привлечен от външнополитическите събития, които винаги са заемали голямо място в съзнанието му. Продължи се линията на американската тематика в произведенията му. Но ако през 30-те години „далечната земя на чудесата" вълнуваше автора на „Автомати" най-вече с проблемите за обезличаването и стандартизацията на човека, сега тя разтревожи писателската му съвест преди всичко като една постоянна

заплаха за световния мир. Обществено-политическата атмосфера на следвоенна Америка стана основна тема в творчеството на Минков.

Преплитайки похватите на белетристиката с преките изобличения на политическия памфлет, той разкрива жестокостта на расовата дискриминация, която лишава от елементарни граждански и човешки права чернокожите жители на Съединените щати, подиграва лицемерното благонравие, което се грижи за животните, а забравя човека, но най-често осмива военната психоза и паническия страх от нарастващите сили на комунизма („Негърско щастие", „Човекът Бил и котката Кет", „Сънят на генерал Дудъл", „Патент САС", „Червените покойници" и др.). Понякога на работите му не достига емоционална дълбочина и художествен поглед, но в най-добрите от тях сатиричните краски притежават яркост и изобличителна сила.

Св. Минков познава силата на смеха. Той се прекланя пред него като пред една от най-волните и най-човешки прояви на човека, отъждествява го с прогреса и свободата. Никой „декрет за смеха и неговата правилна употреба", никой тирански вик: „Кой смее да се смее!", никое мрачно „Министерство на смеха" не могат да оковат задълго волния човешки смях, който не случайно в ушите на диктатора звучи „някак си съвсем комунистически". Нищо чудно, че краткото вестникарско съобщение за странната „епидемия от смях", избухнала в едно африканско село, поражда у автора щастливото хрумване за алегоричния разказ „Чудният смях в Рамония". Тази тема е особено близка до сърцето на сатирика.

За съжаление под влияние на редица фактори от литературния ни живот по време на култа към личността в самата си творческа практика от последните десетилетия Св. Минков като че ли загуби вяра в непринудената сила на смеха и в непосредното въздействие на художественообразното внушение. И все по-често започна да ги заменя с преки изобличения и изводи. А страхът да не би да остане недоразбрана обществено-политическата тенденция задръсти оригиналния му и изящен език с вестникарски шаблони.

Това се отрази и върху най-крупното му произведение от този период — посветената на Япония книга „Империя на глада". Най-хубава тук е централната глава „Токио, 1943", където границите между художествена публицистика и белетристика почти се заличават. С истинска белетристична плътност се налагат образите на изтъкания от церемония и предразсъдъци „среден японец", нещастните куклени гейши от чайния дом, самодоволното немско семейство, въплътило тъпото безчовечие на нацизма. Типът на средния японски гражданин, условно наречен Ямазаки сан, е изграден в характерния за Минков стил като един широко събирателен образ, в който всеки детайл представлява някаква масово разпространена, не неповторима, а именно повторима черта. В неговата нисичка, церемонно усмихната фигура авторът е събрал като във фокус чертите на официалното японско общество. Художествената плътност на тази основна за книгата глава навярно се дължи между другото и на факта, че тя отразява непосредствените впечатления на писателя от пребиваването му в Токио през 1943 г. В страниците, които ни запознават с живота на следвоенна Япония, той преминава към чисто публицистичния стил на политически памфлет.

Същия публицистично-фейлетонен характер имат и повечето от произведенията на Св. Минков, посветени на социалистическата действителност. В това намери израз стремежът на сатирика да се свърже най-непосредствено със задачите на времето, да бъде злободневен и войнствуващ в творчеството

си. Но, безспорно, най-хубавите му работи са там, където фейлетонистът и белетристът се допълват като две различни преображения на художника. Той умее да намери интересния анекдот, да осмисли забавния случай („Колет от Америка", „Случай в родителен падеж"). С характерния си интерес към света на вещите съумява да покаже социалните дислокации на революционизираната действителност чрез съдбата на една стара дреха („Генерални шинел"). С присъщото си изобретателно въображение прави интересен опит да пресъзда нелепостта на някои болезнени явления от времето на култа към личността, съчетавайки условната фантастика с достоверния рисунък на характерни детайли („Човекът с опашка)". Но там, където по една или друга причина отслабва ироничната стихия или се сковават образното въображение и критично остроумие на автора за сметка на твърде прякото изобличение, яркостта на неговия творчески стил видимо избледнява. Голяма част от работите му, посветени на жалкото озлобление и смешни политически надежди на т. нар. „бивши хора" или на бюрократизма и канцеларите и самозабравянето на различни местни „губернаторчета", имат само преходно значение на сатирична журналистика.

И сега любими герои на Минков продължават да бъдат обикновените хора, потънали в сивите пластове на всекидневието. Истинско тържество на темата за малкия човек е прекрасният му разказ „Орден". В добродушно ироничното и същевременно тъжно повествование за наивната и смешна мечта на кроткия труженик бай Петко се оглежда образът на ония незабележими с нищо прости хорица от народната маса, чиито портрети не украсяват страниците на вестника, на чиито гърди няма да блесне никога светлинката на ордена, но върху чийто труд и безмълвна преданост се градят великите дела на историята. Художественият поглед на автора тук е все така аналитично проницателен и хумористично-критичен, но много по-топъл. Стилът му продължава да бъде остроумно ироничен, но в тона му се прокрадва и много тъга. Със сложна сплав от тъга и ирония и с удивително верни линии и характерни подробности е изграден и трагично-сатиричният разказ „В сивото ежедневие".

Кротката физиономия на вечния квартален Дядо Мраз — наивно-добродушният бивш архивар бай Петко Хамсиев, когото единствено смъртта награждава с печалния бял орден на вечния покой — и невзрачната фигура на литературния труженик Иван Детелинов, на когото съдбата милостиво подхвърля една жалко тържествена юбилейна вечер, заедно с тъжните силуети на двамата пенсионирани учители от „Асфалт" и бледата сянка на безименния наемател от „Разказ за една бегония" — разкриват онова, което някои наричат „второ лице" на сатирика. И те безспорно се нареждат между най-хубавото, което е излязло изпод тънкото, умно и весело-тъжно перо на Св. Минков. Отрицанието и утвърждението, съчувствието и насмешката, трагизмът и хуморът тук се смесват в сложна художествена сплав, но открито избива на повърхността струята на оная любов към човека, онова съчувствие и болка за него, които са скритият стимул на цялото творчество на автора. Разбира се, наивно би било да тълкуваме подобни разкази в прекалено сантиментален план. Но те безспорно прибавят към елегантния блясък и интелектуално изящество в острия профил на сатирика линиите на една благородна чеховска мекота.

*

Художествените преображения на Светослав Минков са богати на нюанси, но в основните си линии той си остава навсякъде един и същ — интелектуален, публицистичен и ироничен, безпощаден и все пак снизходителен, скептик и същевременно хуманист. Неговият проницателен поглед открито сочи истината, неговата уверена ръка направо води към необходимия извод. Но позата на гневен изобличител не е чужда. Смехът — това е неговата писателска позиция, неговото гражданско оръжие, неговата форма на художествена изява. Той умее да се подиграва със злото, да се възмущава и да се гневи чрез смеха. Все едно дали тъжно горчив или презрително безпощаден, по правило хуморът на Св. Минков е силен, точен и изящен. Негова стихия е иронията — псевдонаивната маска и тънката пародия, явната алюзия и откритата подигравка, ясната алегория и прозирният подтекст. Израз на този ироничен художествен поглед са и остроумните сюжетни ситуации, и карикатурно очертаните образи, и, на първо място, самият език на сатирика — този прецизно шлифован, образен и искрящ от остроумие език, който е една от най-силните страни на неговия талант. Отличителна черта на авторската му интонация са изящната лекота и остроумие. Едно тънко, понякога малко интелигентско остроумие, чиято сила е в оригиналното виждане, в неочакваните съпоставки, в находчивостта.

Същото изящество отличава и неговите детски приказки с техния лирично-ироничен андерсеновски тон. Между приказното творчество на Св. Минков за деца и неговата сатира за възрастни съществува едно изненадващо стилово единство. Творби като „Месечко" от „Захарното момиче" и „Джуджето Тинтирин" от последния сатиричен сборник на писателя „Паноптикум Лайхенвалд" спокойно биха могли да влязат в една и съща книга. По форма и двете са еднакво приказки, по същност и двете могат да бъдат напълно разбрани само от възрастни. Приказките на Св. Минков — независимо от това, дали използуват аксесоара на старата романтична приказка или одухотворяват предметите от съвременния градски бит — са една твърде ясна проекция на реални жизнени отношения, имат своя прозирен реалистичен подтекст. От друга страна, неговите сатирични произведения твърде фантастично изострят очертанията на реалния живот и го изпълват с чудесата на една нова приказност.

Весел и едновременно тъжен, язвителен и съчувствуващ, правдив дори и в измислицата, в нашата литература Св. Минков остава като един от най-ярките представители на българската сатира — хуморист, който се смее над злото, и хуманист, който тъгува чрез смеха. Още през 30-те години той въведе в изпълнената със свежа непосредственост българска белетристика артистичното пренебрежение към законите на битовото правдоподобие, карнавалната игра на въображението, ярките внушения на гротеската. И разкри пред нея възможности, които поде и доразви една от стиловите насоки в съвременната ни литература. Творчеството му не притежава силния национален дъх и широката всенародна достъпност на сътвореното от неговите предшественици, но затова пък то внесе в българската сатира една по-голяма интелектуална изтънченост, обогати и модернизира нейната тематика и изразни средства, сроди я с научнофантастичната условност и с интелектуалните тревоги на новия техницизиран век.

Авторът на „Автомати“, „Мадрид гори“, „Паноптикум Лайхенвалд“ изцяло живееше с актуалните, дори злободневни проблеми на съвременността. За чувствителната му гражданска съвест беше близко всичко, което ставаше по планетата. Усетът му за съвременност обемаше и тревожната отговорност за бъдещето. Оригиналните му художествени търсения са неотделими от неговата чувствителност към „трескавата действителност на новия век“. Артистичната игра на въображението у него се съчетава с подчертана идейна яснота. Литературното му дело е един от високите образци на гражданска съвест и художническа взискателност, на уважение към благородната обществена мисия на сатирата и изящната сила на художественото слово.

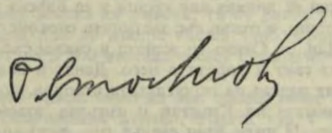
## РАЧО СТОЯНОВ

Роден на 7 октомври 1883 г. в семейството на занаятчия, Рачо Стоянов прекарва детските си години в Дряново, където се носи революционният дух на Априлската епопея и е жив още споменът за героизма на Попхаритоновите и Бачокировите въстаници, отстоявали девет дни набезите на турците в Дряновския манастир, и още е жив споменът за руските войски, превърнали градчето в болница през 1877—1878 г. . . .

След завършване на прогимназиалното си образование той се записва ученик в Габровската гимназия. Там учат много негови съграждани и редица будни младежи от всички краища на страната. Между 1897—1903 г. в гимназията развива дейност марксически кръжок под председателството на Стефан Манов. Основното му ядро е съставено от ученици-дряновци, като Йордан Рашенов, Петър Стоянов, Иван Руневски, Никола Бойчинов, Димитър Гаврилов, Ганьо Тодоров, както и някои ученици от околните села. В този кръжок дейно участвува и Рачо Стоянов.

През втората половина на 1902 г. марксическият кръжок в Априловската гимназия почти се разпада, понеже много от членовете му напускат Габрово — едни завършили вече средното си образование, а други, какъвто е и Рачо Стоянов, поради изостряне на отношенията с училищните власти. Препасал горкиевската рубашка с червен шнур, официалното облекло на учениците-кръжочници, прегърнал идеите на социализма, с няколко книжки в торбичката си Рачо Стоянов се озовава в Русе, но крайдунавският град го среща със студенина и безразличие. Горещият август бавно и мъчително отминава. В кооперативната гостилница „Съгласие“ всеки обяд и вечеря се събират одрипани и изгладнели безработни. Сред тях са Рачо Стоянов и познайникът му от Габровската гимназия Сотир Бранков. Сега двамата споделят една и съща съдба — спят под открито небе, търсят връзка с русенските работници, четат сп. „Ново време“. . . Като загубва и последната надежда да се уреди нещо, Рачо Стоянов се отправя за Варна, където е назначен за чиновник при касовия пристав. Тук той престоява близо две години. Варненският период е важен момент в живота му: връзка с провинциални пътуващи театри, актьор в работническия театър, срещи с Георги Бакалов, Страшимир Кринчев и Димитър Полянов; запознаване с Васил Коларов, Гаврил Георгиев, Еньо Марковски, с варненските социалисти и прекарване на повечето от времето в техния клуб . . . Във Варна Рачо Стоянов се среща и с първия куриер на Ленинovата „Искра“ у нас — Иван Загубански, а от едно писмо на Загубански личи, че е имал възможност да прегледа и редица броеве от вестника. В книжарницата на Георги Бакалов пък прочита цялата превеждана и разпространявана тогава





*Рачо Стоянов*

марксическа литература, руските класици и особено Горки. Под негово влияние написва първия си разказ „Човекът", печатан в книжка 7 (1904) на редактираното от Константин Величков списание „Летописи", с псевдоним Рафаил Миленков. Въпреки влиянието на Максим Горки, което се долавя в сюжетното развитие на разказа, „Човекът" прави силно впечатление на литературните среди, а Антон Страшимиров пише възторжена статия в три последователни броя на в. „Ден". Първият печатан разказ на Рачо Стоянов е знак,

че се е появило ново име в българската литература с оригинално виждане и свежо перо. От Варна начеващият белетрист е извикан в София и назначен за коректор във в. „Ден". Един след друг се появяват разказите „Спасителят", „Тиха душа", „На готово", „От празни мисли", „Малката робиня", „Първите лястовици". . .

Разказите „Човекът", „Слънчоглед", „На полето", „Недоволният", „Малката робиня" се доближават много до стихотворенията в проза. Богатото образно мислене, изразителната и силна, на места изненадваща метафора, сочният език и пластичният тон ги прави своеобразни лирични късове. Постоянното авторово присъствие, което откриваме зад стилизирания и опростен персонаж, им придава специфична атмосфера, а ритмиката на речта определя Рачо Стоянов в истинския смисъл на думата поет.

В друга група разкази („Самота", „Хаджи Димко", „Хлъзгава стръмнина", „Покрай пропастта", „Тиха душа") е характерен повествователният елемент. Рачо Стоянов се изявява като задълбочен наблюдател. Той надниква в гънките на човешката душа и разкрива нейните съществени черти на фона на социалната действителност и в бунт срещу тази действителност, проявен според нагласата и психологията на личността. Героите са бедняци, понесли предопределената си съдба, която понякога ги довежда до фатални постъпки. В „Поетът и неговата другарка" е характерен разобличителният тон, съчувствието към съдбата на хората, бунт срещу социалното неравноправие: „На другия ден, скърбящи и мълчаливи, се запътиха към огромното жилище на Живота — мрачна сграда, цяла от влажни камъни и студено желязо, прилична на черква и затвор. . .

Пияната сянка отвори пред тях грамадни врати и те се намериха в огромна зала, стените на която не се виждаха, загубени негде в безкрая. . . Един оглушителен шум от тракане на желязо и злато, една ужасна олелия от охкания и смехове накараха поета да настръхне и запуши уши. . ."

Героите на Рачо Стоянов повече преживяват, отколкото действуват. Писателят ги следи плътно или разговаря от тяхно име. Авторовото присъствие разкрива възможност и за психологически рисунък и саморазкриване, което ги прави земни и дълбоко човешки. Затова с такава поразителна сила влияе „Самота" — едно от най-хубавите произведения. На фона на душевната разнебитеност на Кръстан се долавя как крещи и се блъска в четирите стени на стаята гласът на протеста, а отвън със застинало спокойствие стоят дърветата и нетрепкащите звезди. . . Отива си жената и сякаш със смъртта ѝ престава да съществува целият свят и хората в него. Денят и нощта се превръщат в кошмар и скърцащият разказ на полуглухата старица, дошла да го утешава, само засилва самотността на Кръстан и изпълва атмосферата с още по-голяма тягост и болка. И нито един светъл тон, нито един проблясващ лъч, нито една надежда. Всичко е толкова безсмислено в живота и бъдещето е само тъмно очакване. . .

Докосвайки се до съдбата на обикновения малък човек, Рачо Стоянов изгражда образа пестеливо и синтезирано — върху постъпка или желание. Широкото белетризиране и портретизиране в този начален етап от неговото развитие го довежда до ретроспекция и схематизъм („Хаджи Димко"). Колко малко е необходимо на ученика Йонко („Тиха душа"), за да бъде щастлив. Той живее сам без майка и баща, незабележим, забравен дори от сестра си. В неговите слаби и болнави гърди се въздига копнеж по една любов, по радостен миг, по тих разговор с момиче и това завладява цялото му съзнание

и битие, превръща се в лична драма, която не може с никого да сподели. Малко преди да угасне, той разбира, че нищо не го е свързвало с хората и между него и тях стои пространството на отчуждението. И отново онази празна и страшна самотност, както при Кръстан, но тук тя звучи по-силно и разтърсващо, защото е докоснала душата на млад човек и е убила в него най-чистите пориви, превърнала е мечтите му в сухи и неосъществени блянове, любовта — в болка и страдание, надеждата — в далечен мираж. . .

Темата за социалната революция в ранната белетристика на Рачо Стоянов е продиктувана от идеите на социализма, по които се увлича в младежките си години. Чувствува се поетиката на Димитър Полянов, магията на руската „босяшка школа" и на първо място влиянието на Максим Горки с разказите „Старицата Изергил", „Песен за сокола", „Песен за Буревестника", с хуманизма на драмата „На дъното". Горки и неговата драма разкриват пред Рачо Стоянов нов свят и нов метод на творческо пресъздаване, които го завладяват и под влияние на които се формира и развива като творец.

Разказът „Първите лястовици" е обобщение и възхвала на ония, които първи възприемат и популяризират тези идеи сред пролетариата. Както в повечето разкази, търси се драматизмът на героя, преживяването, произтичащо от сблъсъка с порядките в обществено-политическия живот или с разбирането на отделната социална класа. Еволюцията на темата се интерпретира в „Спасителят". Написан като легенда, една от обичаните форми на Рачо Стоянов, той е ярък образ на революционния бунт на работника, който се възправя срещу вековния си господар. За пръв път стъпките на тия хора са горди „под палещите лъчи на утринното слънце". Градът тръпне. Започва „спасителна борба". Същата тема, художествено извисена и обобщена, ще срещнем по-късно и в поезията на Христо Смирненски и преди всичко в стихотворението „Работникът".

Рачо Стоянов се вля в редиците на първите наши писатели, които превърнаха съдбата на работника в творческо съпричастие, вдъхнаха му литературна плът и кръв и го поставиха редом със селянина-герой. Може би в този смисъл е най-силен и въздействуващ разказът „Малката робиня". Огромна фабрична зала, тежки лостове, зъбци и ремъци, скърцащ и заглушителен шум, и на този студен и страшен фон — болнавият детски образ на малката робиня! Впримчена в желязната клетка на живота, тя от ранна утрин до късна вечер стои с „угаснал поглед", за да изкара къшей хляб. Гражданската съвест на Рачо Стоянов се бунтува и той въстава срещу буржоазно-капиталистическата действителност:

„Бедно дете, което вижда само на сън онова, което другите преживяват всекичасно, малка, безпомощна птичко, скрита тук в завет и подслон — какво ти носи животът, с какво ще надари той твоята душа и какво има да отнеме от тебе, сирота?

Ние треперим и плачем за тебе, малка робиньо. . . Малка кукличке, слабо детенце, ние треперим и плачем за твоята съдба. . .

Кой знае какви изненади ще ти донесе бъдещето?"

В края на 1909 г. Рачо Стоянов издава своя първи сборник „Разкази".[1] В сборника са поместени 12 разказа, повечето от които се печатат за пръв път, като „Хаджи Димко", „Недоволният", „Хлъзгава стръмнина", „Малкият гамен". Те също носят социален заряд. Прави впечатление, че Рачо Стоянов

[1] Рачо Стоянов. Разкази. Издание на търговското представителство А. Христов. С., 1909. 178 с.

изоставя два от най-характерните си разкази — „Първите лястовици“ и „Спасителят“. Причината трябва да се търси в отдалечаването му от идеите на социализма. Много по-късно, през 30-те години, той отново се връща към тях в ръкописните си повести „Вичо Доганов“ (недовършена) и „Вълчидол“.

Сборникът „Разкази“ се посреща радушно от критиката. Няколкото рецензии, които излизат, отбелязват, че се е появил надежден и талантлив писател в българската литературна нива, от когото се очаква много:

„. . . Тая сбирка внася нещо ново в българската литература и това ново е физиономията на един разказвач, който прекрасно минава в своите разкази без действителността: защото той е преди всичко поет-лирик. . .“[1]

„Гледайте зората, братя, зората, която може да ви погали тъй тихичко, тъй тихичко и нежно. . .

Аз искам да ви кажа за разказите на Рачо Стоянов, които са зората на един хубав ден.“[2]

„Привършвам, като се надявам, че той (Рачо Стоянов — б. м.) ще положи всичката грижа и труд не само за да не угаснат тези искри, но от тях огън да създаде и с това му предвещаваме блискаво бъдеще.“[3]

С белетристичния си сборник Рачо Стоянов продължава реалистичната традиция в българската литература и това го сближава с най-известните и прогресивни писатели на епохата.

Като коректор във в. „Ден“ Рачо Стоянов печата редица фейлетони на злободневни теми, подписвани с псевдонима Сатин. И ако в първите разкази се открояват някои модернистични увлечения, от които той не остава незасегнат, то в тия фейлетони „личи вече промяната в младия журналист-литератор: скъсване с неясните символистични концепции, здрава реалистична стъпка, език — прост, естествен и сочен. . .“[4]. В тези „злободневни късове“ той се доближава плътно до житейските проблеми, бичува ред буржоазни порядки, които дразнят неговия трезв поглед, проявява се като етична и нравствена личност — качества, които ще го съпътствуват до последните дни на живота му.

*

В София Рачо Стоянов се сближава с Иван Ст. Андрейчин и Димитър Подвързачов, с Людмил Стоянов и Гео Милев, а сетне и с по-младите Асен Разцветников и Никола Фурнаджиев. Срещите в кафене „Спленидид“ (ъгъла на „Триадица“ и „Сердика“), продължителното приятелство с Николай Лилиев, средата, атмосферата, интересите — всичко това дава възможност на скромния и работлив литературен труженик да си изгради верен усет и здрав естетически критерий, да се превърне в ценител на хубавата поезия.

Когато се споменава за поетическото наследство на Рачо Стоянов, посочва се, че „в печата се е появило само едно“ стихотворение („Сенки“).[5] В действителност обаче те са повече. Тези стихотворения заедно с още няколко непечатани се доближават до хубавите образци от оная поезия, създадена под влияние на социалистическото движение в края на XIX и началото на XX в.

[1] Асен Младенов. Разкази от Рачо Стоянов . . . — Демократически преглед, VIII, 1910, кн. 1, 119—120.

[2] Martus. Разкази. Рачо Стоянов. — Балканска трибуна, I, бр. 65, 4 ноем. 1909, с 1.

[3] Любомир Буйнов. Разкази от Рачо Стоянов. — Час, I, бр. 228, 24 ноем. 1909, с. 3.

[4] Константин Константинов. Предговор към Избрани произведения от Рачо Стоянов. С., 1961. с. 6.

[5] Рачо Стоянов. Сенки. — Из нов път, I, 1907, кн. 4, с. 257—258.

Идеите на социализма привличат не само интелигенцията, но дават отпечатък и върху литературния живот и критическия поглед на твореца.

Рачо Стоянов започва със стихове още като ученик в габровската Априловска гимназия и продължава да пише до зряла възраст. В неговия архив се намират ръкописи с различна датировка — от 1902 до 1934 г., както и някои машинописни преработки от по-късен период. Запазени са също и поемите „Дойчин Поленински", „Горчинин Вълко", част от „В царството на невинните" (сатира първа), подписана с псевдонима Радивой Горчанин, а и сам Рачо Стоянов дава сведение за поема, посветена на двата резбовани тавана в Даскаловата къща (Трявна), идеята на която ляга по-късно в основата на драмата „Майстори". Има и две пиеси в стихове — „Престолът или царица Мария Търновска" и „Симеон".

Рачо Стоянов изпитва духовна нужда от самовглъбяване, саморазкриване и самопризнание, от постоянно общуване със света. Неговата самотност (той никога не е имал семейство) си прилича с тази на Николай Лилиев. „. . . И аз като тебе — пише му Лилиев — не съм смогнал да разреша нито паричната, нито — което е най-страшното — душевната криза (разр. м.)." Това общуване се осъществява чрез поезията. Тя е неговата неотклонна спътница в живота — с нея заспива и осъмва, с нея споделя от юношеските години до трудните дни на възрастта, когато все по-бавно болнавите и ревматични крака придвижват натежалото тяло и все по-дълго и дълго го задържат в скромната стая на Лозенец.

Творческият процес при Рачо Стоянов е лек и бърз. Мисълта му тече гладко и равномерно. Зачерква само отделни думи, рядко изречение и почти никога пасаж. Втората обработка не се отличава от първата. Това се отнася не само за прозата — то до голяма степен е валидно и за поезията му. Той рядко се връща към написаното вече стихотворение, затова стигналите до нас ръкописи в повечето случаи са сурови и необработени. Може би всичко идва да потвърди мисълта, че поезията е онова присъствие, без което Рачо Стоянов не може, онова словесно откровение, което остава стаено в прашните и изсивели от времето папки.

Самокритиката, отъждествена с разума, ето простата истина, която винаги е стояла пред Рачо Стоянов като предупреждение. „Душа без самокритика е изкривена душа" — пише в дневника си той на 10 април 1912 г. и продължава: „. . . Тя иде (самокритиката — б. м.) сама по себе си, разрушава гнилото и остарялото, проветрява душата, обистря разума, освежава чувствата и след нейното разрушително минаване небето се избистря като след буря. Самокритиката е един озонатор. . . Тежко му, който я няма или у когото тя е с една ръка. В такива случаи тя чисти само едни кътчета на душата, тия, в които се намират съжденията ни за външния свят. И то — само някои. Но оставя непокътната тая зловреда трева — самомнението, докато тя се разплоди дотолкова, че не оставя място за чистава. Ето ти готов маниак тогава, посмешище за умните, невменяем в тълпата, поет за простаците. . ."[1]

Приведеният цитат от дневника на Рачо Стоянов може да обясни редица моменти от неговия творчески процес, от неговата взискателност, защото „в изкуството — според думите му — човек трябва да е или много, или нищо"[2].

Поезията на Рачо Стоянов, както и неговата проза, носи елементите и атмосферата на социалната действителност. В първото стихотворение от

[1] Страници от дневника на Рачо Стоянов. — Септември, XXVI, 1973, кн. 12, с. 169.
[2] Пак там, с. 164.

цикъла „Сенки“ лиричните герои са работник и работничка. На фона на събуждащия се ден, пронизителната свирка и фабричния дим започва техният убийствен труд, който отравя не само живота, но и любовта им, намесва се в интимните им преживявания:

Иди и ти — и тебе шев те чака...
Денят отравя нашата любов:
целувките ний даваме си в мрака,
изкупени с безкраен труд суров.

С верен усет, със способността да наблюдава Рачо Стоянов хваща симптомите на капиталистическата вълна, която се разлива по изнуреното лице на България. В „този мизерен свят“ човек губи дори собственото Аз! Затова той моли за „крила“, „безсмъртно вдъхновение“ — неща, необходими за интелигенцията от тези години. Рачо Стоянов разчита на идейното израстване на нравствената личност, на онова индивидуално съзряване, което ще я понесе „в поднебни висини“. Не е трудно да доловим стремежа към бъдното, символистично изразен във финала на второто стихотворение. Човешкият бунт е намерил поетическо обобщение в приближаващата буря, в стихията на морската шир и клокочещите вълни, в сгъстените черни облаци. Нито темата, нито образността е нещо ново. Познаваме ги от Горкиевия Буревестник. Но тук, в поезията на Рачо Стоянов, те са в логическа връзка с първия му печатан разказ „Човекът“ и завършват едно индивидуално поетическо обобщение. Последното стихотворение от цикъла разкрива социалната психология на времето и ретроспекцията на борбата — минало, настояще, бъдеще. Доловено е движението, осъзнат е историческият развой на пролетариата, пред когото стои вече неизменният въпрос:

Не иде ли желания расвет?

В стихотворението „На полето“[1] също е потърсено силно и конкретно въздействие. Тук, сред полската шир, далеч „от смрадний град“, момъкът се среща с момичето от детските години. Подухва лек ветрец. Сякаш всичко е все същото: нивите с полюшнатите класове, полъхът, далнината... Но колко много е променен момъкът! Въпросите към него валят един след друг, връзват се в паметта със свистенето на камшик: Защо е мрачен? Защо е тъжен? Защо са тия бръчки? Защо е изгаснал блясъкът в очите му? Въпроси, които в същност са обобщение на социалната действителност.

Рачо Стоянов не е само регистратор, а трибун и глашатай. В тези младежки години за него „няма по-голямо нещо от самопожертвуването за човечеството“, от това да си „водител на работниците“. Може би най-точен изказ на тези разбирания и стремежи е стихотворението „Като войник...“[2]:

Като войник на пост поставен,
обръжен, бодър и готов,
срещу опасности изправен
в повелята на дълг суров,

посрещай всичките нападки
на многобройни врагове

[1] Иван Ст. Андрейчин. — В: Вечеринки и утра. Кн. 3. 1910, 235—237.
[2] Архив Рачо Стоянов. Нар. читалище „Ив. Владков“ — Дряново.

и чужд за пищните наслади
с кои суетност те зове,

разсичай с поглед мрачините,
шум всеки хващай с тънък слух
и хвърляй дръзко в далнините
загадките на своя дух. . .

В „Тежък ден. . .“[1] се стига до кулминационната точка на борбата. Отново въздействието е потърсено чрез природната картина и простотата на израза, в сгъстения и лаконичен рисунък на словото:

Тежък ден навъсен виснe
над посърналия град.
Дъжд ли кани се да плисне
или да заудря град?

Мрачен облак тътне глухо
там над Витоша черней,
неговото черно рухо
сам-там светне и гасней.

Задух. . . скука. . . тъмно. . . прашно. . .
Тръпне всеки притаен. . .
Нещо иде. . . нещо страшно:
може би е съдний ден?

*

Драмата „Майстори“, най-хубавото произведение на Рачо Стоянов, е завършена окончателно през 1922 г. По същото време тя е представена и на първия конкурс за поощрение на родната литература. „Стори ми се — пише Рачо Стоянов, — че от всички опити, които съм правил да напиша драматично произведение, тя има някои качества, които я правят година за сцена. . .“[2] По една или друга причина обаче тя е отхвърлена от журито с мнение, че авторът не е дал на главния герой Живко подходящо и централно място „и не е могъл да му вдъхне сила, вътрешна и външна, която да обрисува с достатъчна релефност едно трагично сблъскване. . .“.

След около четири години с намесата на Димитър Подвързачов Рачо Стоянов дава пиесата на драматурга на Народния театър Николай Лилиев. Лилиев, а сетне и режисьорът Николай О. Масалитинов намират, че тя може да бъде представена при условие, че претърпи известни съкращения. На 15 май 1927 г. артистичният съвет включва „Майстори“ в репертоара на театъра и решава да открие сезона с нея. Наскоро след премиерата (септември 1927 г.) драмата излиза и като отделно издание.[3]

Действието на драмата „Майстори“ ни пренася в малък балкански градец, където строго се почитат обществените нрави, еснафските закони и семей-

[1] Архив Рачо Стоянов. Нар. читалище „Ив. Владков“ — Дряново.
[2] Рачо Стоянов. Митарствата на драмата „Майстори“. Вж. Избрани произведения. С., 1961. с. 293.
[3] Рачо Стоянов. Майстори. Драма в четири действия. С., 1927. 68 с. (II изд. 1928).

ната чест. Националната атмосфера идва не само от битовата обстановка — ниските соби, покритите с губери и шарени възглавници миндерлъци, от украсените с резба тавани, но и от морала и естетическите и нравствени принципи на българското семейство през Възраждането.

Доскоро тихото и спокойно балканско градче, живяло в благополучие и мир, настръхва. Завръща се Живко, когато всички са смятали за умрял. За умрял го е мислила и първата му любов Милкана. Нему тя е дала китка, нему е обещала да чака седем години — така, както се пее в народните песни... Но нарушава клетвата — оженва се за прочутия резбар Найден, някогашен приятел на Живко. През тези седем години Живко също не е стоял. Далеч из атонските манастири изучава изтънко занаята. Той се завръща и някогашната свада между него и Найден възпламва отново. Патриархално спокойният живот в резбарското и златарско градче излиза от руслото си. Разгарят се страсти, разбуждат се спомени — всичко се сменя с кинематографическа бързина. Сюжетното развитие наподобява изпъната тетива, която вибрира от докосването на всяка дума. Тази вибрация расте не с дни, а с минути, сетне се превръща в изострен звук, докато накрая вече застрашително започва да буботи, изпълвайки цялата атмосфера. Стига се кулминационният момент, когато дори отделен поглед или незначителен жест подсилват действието и нито еснафските закони и мъдри напътствия на старите майстори, нито родителските придумки могат да променят нещата. Драматизмът в „Майстори" е продиктуван от съдбата на героите, от тяхното преживяване, разтърсващо из основи личността им, от стремежа да поправят непоправимото, да възстановят равновесието в отношенията си, и то в епоха и общество, което дълбоко почита и пази нравите и обичаите си. „Драма, в която няма борба за нещо, против някого, против някои, губи първия си характерен белег" — бележи в дневника си Рачо Стоянов. Верен на този принцип, той изгражда „Майстори" в остра конфликтност, която е характерна за всяко отделно действие.

Движението е предимно в областта на чувствата и преживяванията. Любовта е онази сила, която е направила Живко мъж и майстор, защото тя е извор на вяра и надежда за щастие: „Ти не ме любиш вече... Ала любовта, що ти вдъхна в гърдите ми, направи от мене мъж и майстор..." — изповядва той пред Милкана. Споменът за първата им среща е бил жив в гърдите му през несретните седем години, вдъхвал е в сърцето му ония живителни струи, които го правят не само майстор, но и творец, стремящ се да разчупи старите щампи и канони в изкуството и оживи застиналите гънки на дървото... В основата стои дълбоко жизнено преживяване, породено от силата на любовта. Творчеството се ражда от богатата душевност на българката. Тя опложда с любовта на сърцето си ръцете и пръстите, които моделират ореха и липата, карат дървото да се подчинява и го превръщат под острието на резеца в чудновати форми: дъхав планински здравец, тежки житни класове, едри слънчогледови пити, кехлибарени гроздове и птици, разтворили като пред полет криле...

Не физическата сила и грубото въздействие на парите и богатството на чорбаджийския дом, както обикновено става в живота, а талантът и волята трябва да разрешат спора. Ще спечели творецът-новатор. Всичко това само по себе си ще е присъда над старото и отживялото, възхвала на истинското изкуство, което се твори, макар и под смиреното озарение на мистичните фрески, сред религиозния и аскетичен канон. Затова със смъртта на Милкана,

тая, която ражда вдъхновението и вълнува до болка сърцето, изчезва и то. Разбира го Живко, защото го носи в себе си и тъкмо нему Милкана влива сили и подклажда таланта. А последните му думи звучат и като предупреждение, и като тежко проклятие над Найденовата постъпка:

„Клетнико! Какво направи ти?! За тебе беше дошла тя тука! Мъртва, мъртва. . . Като крилат ангел, изрязан от майсторска ръка. Сега нашият облог е свършен — и двамата ние загинахме като майстори. . . В нея живееше и с нея погина нашето майсторство."

Губейки правото и почитта на съгражданите си като пръв майстор, Найден се страхува, че ще загуби също любовта и уважението на жената, която обича. Излязъл веднъж от душевното си равновесие, измъчван от съмнения и ревност, отчаян, той се озлобява към целия свят и най-вече към Милкана. Слуховете, пускани от него, че тя е цената на техния облог, са плод на творческото му безсилие и безпомощност: „. . .И ме принуди на облог — тебе да спечели, с майсторство да те спечели, защото ти си цената на нашия облог. . ." Затова и в нейната смърт се крие трагичната развръзка на съревнованието между Найден, който няма сили да прозре истината и защити щастието и любовта си, и Живко, който иска да докаже, че ги заслужава повече. Според него истинският мъж трябва да намери сили в себе си и се пребори с противника си в честно състезание, да убие него, ако истински обича Милкана, а не да вдига нож над нея! Тайно в душата си Живко се радва на семейните раздори, събудили в него надежда, че не всичко е изгубено. Това му дава сили да работи, прави ръката му по-сръчна, окото по-вярно и същевременно отбелязва пътя на новото в един занаят.

В името на вътрешния творчески живот Живко е готов да остави Милкана, да се лиши от щастие и в своеобразен бунт срещу средата и изостаналостта в изкуството се обрича на самоволно страдание. Отчужден от тази среда, която нито го разбира, нито му дава възможност за изява, той забягва далеч от родния край и в продължение на седем години не само се подлага на самоизгнание, но поставя в трудно изпитание и Милкана. Неговото връщане изостря и разкрива всички противоречия в един занаят, на който Живко гледа с очите на художник и творец. Той идва сякаш не толкова заради Милкана, колкото да изрази още по-ярко и по-категорично превъзходството си над Найден, а чрез него и над цялата остаряла школа. За него като че ли няма толкова голямо значение дали ще спечели Милкана. Той е способен с артистичната си и волна душа на творец и скиталец отново да замине, след като е свършил онова, към което се е стремил и подготвял толкова дълго, след като произнесе категоричната си присъда! Милкана, нейният дом, майсторите, градецът — нищо не е в състояние да го възпре!

Живко е тип на амбицията и действието, на непреклонността и волята, на стремежа и необузданата вътрешна и външна стихия, Найден — на малодушието и безволието, на слабостта и болезнената ревност. Но и двамата преживяват дълбоко и всяка дума и постъпка е резултат на драматична борба, резултат на вътрешно изстрадване.

В заможния дом животът на Найден е бил винаги спокоен и осигурен. Като майстор също израства и се оформя в семейна среда, в своеобразната атмосфера на бащината работилница с дъха на орехови и липови дъски. Неговата прекалена самоувереност в началото му попречва да прецени реално нещата, с което се подлага на унищожаващо изпитание! Той не притежава вътрешен огън и инвенция, затова разочарованието в любовта и семей-

ният конфликт са достатъчни да го извадят от релсите на нормалния живот, да го направят меланхолен, слаб, неспособен и, разбира се, да го насочат към най-лекия начин на изстрадване — пиянството! Загубил веднъж равновесие, Найден се блъска между творческото безсилие и любовта. Спомените от първата среща с Милкана, от първите разменени погледи и първата китка са безвъзвратно отминало щастие, което още повече подсилва и задълбочава психологическите му терзания. От него те се пренасят у Милкана, после в семейството, в градеца, а след убийството — и върху най-големия му враг — Живко.

Милкана носи всичко в сърцето и душата си. На нея се пада тежката участ да запази семейната чест и семейното огнище, да погаси някогашните си чувства, да спаси Найден и да вдъхнови и окрили Живко. Тя се превръща в сложен психологически и многопланов образ, вътрешно драматичен и дълбоко страдащ. На пръв поглед като че ли тя стои встрани от онова, което става и се върши. Това е само привидно. Нейната изострена чувствителност не само хваща всички тревожни симптоми и звукове, но предчувствува и страшната трагедия, която приближава. Още в началото на първо действие, разбрала за връщането на Живко, Милкана моли Найден да замине с поленците, дошли да го викат да им изреже темплото на черквата:

„Замини, Найдене, не отлагай работата на поленците. . ." — предупреждава тя, а малко след това добавя: „Тежко ми е на сърцето, Найдене. Страх ме е, че ако не заминеш, може да дойде край на нашето щастие. Ще ми се да съм далеч от тук, заедно с тебе, край тебе. . ."

Разбира се, Найден не обръща внимание на това предупреждение, нито предотвратява идването на Живко в дома му. При тези обстоятелства Милкана не може да стори нищо повече в рамките на християнския морал и етика и остава дълбоко да изживява всяка дума, реплика и постъпка на околните. Почувствувала трагическата си вина от дадената дума да чака седем години, тя се блъска като затворена птица, без да може да сподели с някого. Думите на Живко в края на първо действие, които само тя разбира, плющят като камшици: „. . . Затова ми е мъка сега, че като си идех, тъй както желаех да се върна, идех си прочут, богат, насред път злодеи ми ограбиха най-милото. С каква любов бях избирал аз тези дарове!. . . Да не видят добро ония, които ме ограбиха — първата им любов да ги остави, да ги захвърли и другиго да залюби, за другиго да се ожени. . . (разр. м.)."

Нейната, само на пръв поглед, пасивност изведнъж в края на драмата се превръща в отчаян опит да възстанови нарушеното семейно равновесие и душевната катастрофа на Найден, да успокои разбунения градец, а най-сетне и себе си да запази — предприема рискованата постъпка да отиде при Живко и го моли доброволно да замине. Вече всякаква предпазливост, недомлъвки и недоизказани думи са излишни и Милкана разкрива всичко, за което в драмата толкова неща стават и толкова съдби се променят: „Дадох ти дума. . . китка ти дадох, клех се седем години да те чакам. . . И чаках те. . . Дълго те чаках. Не вярвах, че си умрял. . . Ала години минаха, ти не се връщаше. Аз се примирих. . . превих глава. . ."

В драмата всички обвинения са отправени към Милкана: Найден — че тя е дала китка на Живко и се е клела да го чака седем години, Живко — че не го е дочакала и е предпочела чорбаджийския дом, изпълнен с благополучие и почит, Найденовите родители и еснафа — че заради нея всичко се обръща с главата надолу. . . Фаталният край идва сякаш да усмири страсти, да пре-

късне творческа амбиция, да накара всички да почувствуват своята вина и останат с една дълбока болка до края на земното си съществуване. Смъртта на Милкана прозвучава като проклятие и присъда над нрави и общество, като болка по неосъщественото щастие, което дълго е витаело около нея и около другите, силно и въздействуващо като дърveните фрески в сумрака на черквите... Тя умира с препълнено от доброта сърце, неразбрана, а в крайна сметка и обругана.

Стилизираният образ на Милкана носи подчертан ренесансов дух с копнеж по лично щастие. Тук, в драмата, тя постъпва така, както би постъпила всяка жена от Възраждането — да запази семейството и името си. Но това не пречи на Рачо Стоянов да надникне в ония гънки на човешката душа, дето се таи бунтът. Неговата, другата Милкана се възправя не само срещу обидите, но и срещу всичко, което иска да я задуши и обезличи като човек и личност: „Но не затягай въжето, с което си ме превързал до себе си, за да не ме удушиш" — извиква дръзко в лицето на Найден тя. „Пасивното мъченичество" е продиктувано от епохата. Косвено или пряко Милкана движи цялата драма— тя е началото и краят, вдъхновението и изкупителната жертва. Симпатиите на Рачо Стоянов са на нейна страна. Чрез образа ѝ, изграден стилизирано с богата вътрешна вглъбеност и пластика, се стига до сложно психологическо преживяване, до ярко извисен интуитивен мир.

Резбарският еснаф и неговото сдружение имат важно място в „Майстори". По подобие на хора от старогръцките класически драми той носи зрелия разсъдък, правните функции и е изразител на общественото мнение. В случая резбарското сдружение като обществена форма на създаване има чисто български облик, придобит в резултат на продължително икономическо и социално формиране. Еснафът следи за отношенията между майсторите, въвежда и отменя законите. Добри, в лицето на когото Рачо Стоянов представя тази трезва мисъл, след сбиването на Найден с Живко, заявява: „Майстори, стига! Лошо сте се захванали. Може вие отдавна да се карате и да се гоните. Но занаята като намесите, ще ви кажа: стига (разр. м.)! Ние тук сме еснаф, ние пазим закона. А законът казва: не може майстор на майстора купувачите да подмамва. Казва още законът: между майсторите трябва да има братски сговор и благонравие, както в манастир. А когато се появи, не дай, боже, някакво недоразумение между майсторите, общо събрание отсъжда де е правото. Под тоя справедлив закон живеем ние и всеки трябва да му се подчинява" (с. 248).

Ако се върнем към началото на драмата, ще видим, че еснафът е негодувал и отправял обвинения срещу майстор Тихол, затова, че Живко е забягнал; отнася се с уважение към Живко, когато пристига, признава го веднага за майстор и от уважение към него и занаята отива да го поздрави с „добре дошъл". Проучил отлично тези взаимоотношения, Рачо Стоянов вниква дълбоко в психиката на резбарите и разкрива вярно и точно характерологията им. Фактът, че те се съгласяват да променят традицията и определят първенството между Найден и Живко чрез състезание, говори вече за един нов, ренесансов елемент в техните разбирания и разсъждения:

„... И като се събра еснафа, решихме да се хванат двамата на облог (разр. м.) и да изработят по нещо, а еснафа и народа да види и да прецени кой от тях е по-голям майстор..." (с. 252).

По-нататък, когато отношенията между Найден и Живко се изострят повече и Найден загубва вяра в себе си и работата, еснафът не остава в ролята

само на наблюдател, но разбрал сторената грешка, прави опит да развали облога и възвърне самочувствието на Найден. С тази трудна задача се заема сам майстор Добри.

Новаторството е основна тема в драмата „Майстори“ и се носи от централния образ Живко. Формулирането на тази идея като майсторство ще доведе до отдалечаване от авторовата концепция и до една елементарна трактовка. Защото преди всичко Живко излиза из рамките на всички канони и търси нов начин на творческо извисяване. Този вътрешен новаторски огън го кара да забегне и да прекара седем години далеч от любимата и родния край. Любовта му към Милкана е само повод да се върне прочут и богат майстор. Към всичко го е подбудило онова вътрешно чувство, оня усет, залегнал дълбоко в сърцето още от рождението. Той се стреми да разчупи старите канони, да внесе нов живот във фреските, като им вдъхне топлината и огъня на сърцето си. За него Найден е „чирак“ и „занаятчия“, защото дълбае, както са дълбали и преди него, и той само повтаря една добре заучена техника.

Новаторството е движещата, „определяща конфликта и поведението на героите“ тема. В случая любовта не е сантиментално преживяване, връщане на Живко към отминали спомени, а творчески потенциал, който лежи в основата на всяко изкуство. Този нов и съществен елемент отличава драмата от обикновеното битово преживяване и я сродява с много по-възвишен нравствено-етичен принцип.

Творческото начало, обветрено с романтиката на времето, разкрива и непреклонния дух на българина-възрожденец. Класическият триъгълник — двама мъже, между които стои една жена — е само форма, която не може да ограничи както духа, така и новите елементи, които напират в човека и се явяват израз на епохата, етап в пробуждането и духовното развитие на българската нация.

„Майстори“ засяга времето на икономическия, политическия и културния подем през първата половина на XIX в. Този възрожденски дух е доловен вярно и пресъздаден с поетичен усет и мярка. Рачо Стоянов разкрива онези нравствено-етични черти, които е съхранил народът и към които винаги се е стремял. Всичко това е изваяно в неповторими образи, вдъхновено, със силата на простото народно слово, дето се крие толкова очарование, пластика, музика и красота!

„Майстори“ не е битова драма. По идеи, по дух и по съдържание тя е нова драма. Всички клиширани определения от рода на битова и любовна не само стесняват нейните рамки, но я принизяват и като философско-творческо произведение със своеобразна проблематика. Едно драматическо произведение дали е битово или не, не се определя от обстановката, а от проблемите, които са поставени и които трябва да се разрешат. А проблемите в драмата „Майстори“ са общочовешки, валидни за всички времена и всяка нравствена личност. Самият факт, че въпросът за изкуството стои в основата, определя и нейния характер. Тя е психологическа драма, изградена върху богати фолклорни наблюдения, без да се изпада в сантименталии романтични преживявания. Може би, когато говорим за взаимодействие между фолклор и литература и за художествено интерпретиране на нашето народно богатство в личното творчество, ще трябва да поставим на едно от първите места и пиесата на Рачо Стоянов „Майстори“. Тя е в пълния смисъл на думата драматична поема. И Рачо Стоянов преднамерено е търсил простотата на народната реч, своеобразния словоред и ритмиката на слога.

„Майстори“ е явление в българската литература след Първата световна война и изобщо в българската литература: ново мислене, ново виждане, ново вникване в душевността на човека, в проблема за неговата същност, за мястото му в живота, за творческото начало в изкуството. Тя сякаш идва да заговори отново за човека, за доброто след страшната трагедия на войните. Връща ни в епохата на Възраждането, но поставя за разрешаване съвременни проблеми, извисява се над българската драматургия, за да внесе ново измерение с един своеобразен „европеизъм“ — неща, които винаги и при всички случаи трябва да се имат пред вид! „Майстори“ е произведение, което трудно се съпоставя с други наши драматически творби. И все пак, ако се търсят някакви общи белези, те са по отношение на психологизма — във „В полите на Витоша“ и „Когато гръм удари. . .“ на Пейо К. Яворов, в „Зидари“ на Петко Ю. Тодоров и „Албена“ на Йордан Йовков, а от европейската драматургия в „Хернани“ на Виктор Юго и „Proverbes“ на Алфред де Мюсе, в драмите на Юхан Стриндберг и на цялата руска реалистична школа начело с новаторската драматургия на Антон П. Чехов и Максим Горки.

*

Естествено е да се мисли, че след изключителния сценичен успех на „Майстори“, както и след двете издания, Рачо Стоянов ще побърза да предложи на читателите някои от ръкописите си. Но и сега високата самокритичност го предпазва от изкушението на славата.[1] Едва в края на 1936 г. като кн. 10 на Библ. „Завети“ излиза повестта „Майка Магдалина“[2], за която е награден от Българската академия на науките (1937).

Повестта „Майка Магдалина“ (1936) е сериозно творческо завоевание. Някогашният белетристичен успех, който предвещава литературната критика на Рачо Стоянов след излизането на сборника „Разкази“, се сбъдва. Тези безспорни качества обаче остават в сянката на „Майстори“. Пренебрегва се една повест с белези „на съвършено художествено произведение“, което по силата на въздействие не отстъпва на най-хубавите прозаични творби, появили се през 30-те години. Тя ни покорява с простотата на фабулата, с житейската зрелост на писателя и с умението му да наблюдава „с окото на голям художник и човек“. И тук Рачо Стоянов изпъква като психолог, стремейки се да докосне съкровени моменти от живота на обикновените хора. В атмосферата на душния градски живот, където всеки опит за лично щастие се превръща в дълбока трагедия, те изглеждат още по-самотни и отчуждени един от друг.

Началото на повестта е твърде обикновено и делнично, за да се разкрие по-нататък дълбокото проникновение в богатата и сложна душевност на главната героиня, около която е концентриран цял кръг от житейски проблеми. От библейския сюжет е останало само името като символ на голямата и всеотдайна любов. Сложната и мъчителна драма на Магдалина показва трудния път на майката, нравствено извисен чрез отричането от лично щастие, чрез страданието и саможертвата в името на децата. В съдбата на Магдалина Данова на пръв поглед няма нищо необикновено. След смъртта на мъжа си трябва да отгледа и възпита трите си дъщери Вяра, Надежда и Люба. Тя повтаря дълга на всяка майка и отговорността пред децата. В името на

[1] Тук нямаме пред вид дадената за мнение на Николай О. Масалитинов ръкописна драма „Ратай“.

[2] Рачо Стоянов. Майка Магдалина. Повест. С., 1936.

него ще мине през горчилото на много страдания, за да познае радостта, в която се оглежда неизменно животът. Тя е не само майка, но и жена, която също има нужда от нежност и обич, от ласка и топли думи. В някои моменти жената побеждава майката. Тези минутни увлечения й дават „една нетрайна радост и една нетрайна и пуста надежда“, които умират със смъртта на този, който ги е пробудил. Силно е това трепетно чувство, това женствено начало, което разпъва на кръст сърцето й и което се бори с майчината обич. Болестта на Люба е тежко изпитание и проверка. Побелялата за една нощ коса на Магдалина е детайл с акцентуващ смисъл. Макар и външна, промяната има метафоричен подтекст — Магдалина трябва да бъде друга с товара на майчиния си дълг, който ще носи до смъртта със съзнанието, че няма и не може да има право на лично щастие и името на децата. Дъщерите на Магдалина — Вяра, Надежда и Люба — също носят символичен подтекст с имената си и налагат три различни пътя, минаващи през бунта на оформящата се независима личност: Вяра — с неосъществените си актьорски амбиции, Надежда — с еснафската си пресметливост и стремеж към материално благополучие, Люба — с нежната си и слаба покорност. Но тук сякаш егоизмът на младостта и пренебрежението към майката идват да засилят още повече благородството и силата на направената майчина жертва.

Рачо Стоянов абсолютизира мисията на жената, която не може да бъде друга и не може да има свой собствен живот. Тази концепция се вижда и от символичното заглавие на повестта. „Магдалина се усмихваше с мъдрата усмивка на разбиращ човек, който има работа с неразумни. Нека се отнасят така с нея, нека дори я унижават. Ето, че и тям е орисана същата съдба и те вече започват да навлизат в трънливия път на майката (разр. м.). Така е нареден светът: едни да се жертвуват заради други, а тия други да се жертвуват за трети и така до безкрайност.“ Тази философия оправдава страданието, чрез което се раждат истината и доброто. В нея няма нищо от християнския апокалипсис — тя е светоусещане и хуманизъм за утвърждаване на живота и неговия творец — майката!

За да бъде психологическа повест „Майка Магдалина“, допринася вътрешният живот на героинята — цяла бездна от чувства и преживявания, над която се надвесва сърцето й. Потискащата и убиваща атмосфера на чиновническия свят не може да я превърне в карикатурно подобие на колежката й Тина Богданова, защото има минало, гордост и дълг, на които трябва да остане вярна. Гротескният образ на Тина Богданова, физически и духовно уродлив, развенчава религиозните увлечения на Рачо Стоянов и очертава съдбата на малкия човек, смазан и осакатен от бедността на живота, прекаран между четирите стени на канцеларията, затворен в тясната и неугледна квартира. „Горката Тина Богданова, грозна, понякога дори страшна, тя умееше да мълчи като няма. Никога не вземаше участие в клюките, винаги бе наведена над своя тефтер. Съдбата бе я хванала още от детинство и беше дъвкала и още продължаваше да дъвче нейния нещастен живот. Мъжът й бе в лудницата, двете й деца бяха недъгави. Дали и тя самата бе нормална?“ Тази социална жертва е първият допир на Магдалина с несправедливостта на света, който „не се ръководеше от никакъв морал и не искаше да знае за никаква нравственост“. Тя й внушава много истини за нещастните и беззащитните, за лошите, безсъвестните и безнравствените, които управляват и които се разпореждат с другите, както намерят за добре. Това разклаща нейната увереност в правдата. Откритията на Магдалина Данова, сблъсъкът с низостта и подлостта на




*Факсимиле от първото издание на повестта „Майка Магдалина" — 1936 г.*

хората разкриват фалша и лицемерието на цялата буржоазна машина. Но Рачо Стоянов и тук преследва нравствена цел — в покварата на света той търси изгубените нравствени ценности, в егоизма и злото — благородството. Над този чудовищен свят с цялата му дребнавост и низост се издига любовта на майката, която не познава нищо скверно, недостойно и пошло. Нейният първичен инстинкт се превръща във верен усет, в осъзнато равновесие. Тази майчина любов прозвучава и като предупреждение, и като осветяване, и като тъжен акорд, и като възвръщане към доброто начало на човека и човечеството. Тъй от една лична драма повестта „Майка Магдалина" за-

звучава с обобщение и вярно проникновение в гънките на многостранния живот.

„Майка Магдалина“ е творба, в която социалният елемент е изместен от личния, но без да се понижава неговото обществено звучене. Националният колорит е заключен в рамките на бита и атмосферата, но страданието, прозрението и нравственият подвиг имат обществени измерения. Хуманизмът на Рачо Стоянов и философията му за потребността от пожертвователност разчупват битовите рамки. „Майка Магдалина“ не е само разказ за една майка, в живота на която няма нищо друго и нищо по-силно и значимо от любовта към децата, но и повест за поезията и прозата на живота, с неговата вяра и любов, с неговите радости и страдания, с цялата му сложност и неповторимост. В този нравствено-етичен план краят на повестта е истинско тържество на авторовата идея, той е удивление и преклонение, своеобразен химн на жената, на нейния хуманизъм, който обагря всяка страница и насища с вътрешна светлина делничната простота на един образ, изпълнен със саможертва. Последните думи на Магдалина Данова са равносметка на извървяното, тъжен отчет и предупреждаваща истина, но дори и тогава тя намира сили да прости:

„И когато Вяра, най-буйната от всички, си скубеше косите и викаше: „Мамо, мамо, кажи ни нещо, продумай ни“ — Магдалина отвори очи, погледна всички и промълви едва чуто:

— Добре, добре... всичко беше добре...

Това бяха последните ѝ думи.“

*

Драмата „Майстори“ и повестта „Майка Магдалина“ утвърждават името на Рачо Стоянов и определят неговото място в развитието на нашата литература редом с най-талантливите и изявени писатели от първата половина на века ни. Те внасят една своеобразна простота и психологизъм, в които се крие тяхната сила, очарование и красота. А Милкана и Магдалина Данова се нареждат в галерията на прекрасните женски образи, изваяни от перото на българските творци.

## СТ. Л. КОСТОВ

Всички, които са общували с него, разказват, че е бил много тих и благ човек. Но в творчеството му често го виждаме негодуващ и гневен.

Стефан Костов е роден в София на 30 март 1879 г. Неговият баща Лазар Костов е виден воевода от Банско, взел дейно участие в освободителните борби на Македония. В живота на Ст. Л. Костов няма бурни моменти и драматични събития. Съвсем скромна е неговата биография. Но ако биографът вникне във вътрешния образ на писателя, ще намери богат материал за духовния му портрет.

Стефан Костов завършва славянска филология в Софийския университет. Той с интерес слуша лекциите на нашите изтъкнати учени Беньо Цонев, Милетич, Иван Шишманов. Като студент, а и една година след завършването се занимава с журналистика. През 1903 г. става учител в София във Втора мъжка гимназия. През 1906 г. е изпратен на специализация във Виена. Там слуша лекции при видните слависти Ягич, Вондрак и Решетар, а също и при К. Иречек. Но тези лекции не го задоволяват. „Както и да е, споделя той с проф. Шишманов, сега съм пак студент и в скоро време ще Ви изпратя официално в Министерството удостоверение за това. Записах да слушам старобългарска литература 2 ч. при г. Ягича, старочешка литература 2 ч. при г. Вондрака, сърбохърватска литература през XVIII в. 2 ч. при г. Решетара и етика при г. Йодл. Засега поне лекциите по литература никак не ме привличат, защото ми се виждат много елементарни по съдържание и защото не намирам в тях въобще туй, което аз търся. Стори ми се, че те третират въпроси поскоро из областта на слав. палеография: пред мен се изброяват паметници, техни редакции, източници, преводи, остроумни догадки за дати и епохи, когато са създадени — това наистина прави донякъде впечатление на дълбока ученост. Ала що се отнася до това да се обясни съдържанието на някое произведение, като се излиза от жизнени, социални условия, среда, време и т. н. — от всичко туй и помен няма, или съвсем малко се зачеква. . . може би аз греша, ала все ми се струва, че докато слав. литература стои все тъй изолирана на филологическа почва, няма май много да напредне. Пò ми приляга да се занимавам вкъщи и аз повечето тъй правя. Сега чета по сърбохърватските работи — история, литература, етнография, фолклор. Уча се да говоря немски, ходя на театър, посещавам музеите."[1]

Ст. Л. Костов получава солидна филологическа подготовка. Той съобщава на проф. Шишманов, че започва да разбира унгарски, че усилено се за-

[1] Писмо от 7. XII. 1906. Фонд Ив. Шишманов при Архивния отдел на БАН.

нимава с турски и новогръцки.[1] Младият славист особено се увлича от етнографията на славяните, която проучва на широка сравнителна основа.

Когато говорим за Ст. Л. Костов, ние винаги си представяме комедиографа, а забравяме учения, който остави богата продукция в областта на етнографията. В нея личи висока култура и задълбоченост. С увлечение се четат неговите изследвания „Култът на Германа у българите", „Прелици", „Македонски убруси и сокан", „Изображението на св. Георги в българския народен накит", „Белодрешковци в Северозападна България", „Стари къщи в Банско" и др. През 1909 г. Костов е назначен за уредник на Етнографския музей. Той обогатява неговата сбирка с ценни материали. На младини с тояжка в ръка писателят скита от село на село, с километри извървява пеш, за да проучва духовната и материалната култура на народа. В тези обиколки той трупа впечатления и за своето художествено творчество.

Години наред Костов е уредник на музея. В това време стават директори най-случайни лица, съвсем неподготвени за тази длъжност. „У Костов нямаше никакъв кариеризъм — разказва неговият колега Хр. Вакарелски. Никога не съм го чул да протестира, или поне да намекне, че се чувствува онеправдан, загдето той е събирал материали, уреждал е музея, а други го изместват. Винаги разказваше за разни смешни положения, които тези директори са създавали."[2]

През 1923 г. Ст. Л. Костов е включен в Артистичния съвет на Народния театър. През 1926 г. е председател на Артистичния съвет, а на следната година за няколко месеца става директор на театъра. През 1924 г. заради заслугите му към етнографията Костов е назначен за директор на Етнографския музей.

Всички служители в музея говорят с голяма обич и уважение за своя шеф. „Беше крайно справедлив и честен — си спомня Вакарелски, — голям добряк. И последната си пара ще ви даде, ако му я поискате."

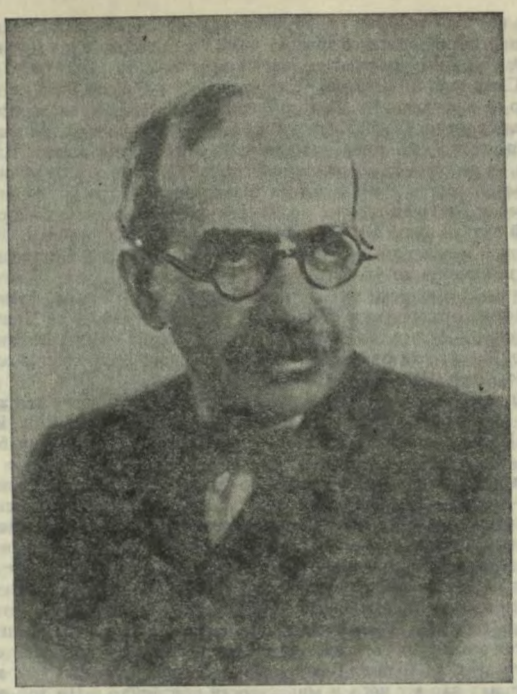
Така са запомнили човека Костов и близките му. „Той беше най-добрият човек, който съм срещал, рядко предан приятел" — с тези думи започна спомените си за него Вл. Василев.[3] Всички, които са общували с Костов, разказват колко духовит и интересен събеседник е бил. Писателят е пълен антипод на своите сатирични герои. И затова е толкова непримирим към техните пороци, затова е така чувствителен към обществените недъзи. Литературните успехи го радват, но той никога не се надценява и главозамайва. „Не познавам между писателите по-скромен от него" — пише Вл. Василев.[4] „Когато се заговореше за неговите работи — разказва съпругата на Костов, — така намръщено свиваше вежди, че на мене ми ставаше неудобно. А като исках да прибера и подредя негови писма и ръкописи, той ми се подиграваше: „Дора, ти беше умен човек, какво взе да те избива на големановщина!"[5]

Ст. Л. Костов никога не се сърди на тези, които го отричат, дори когато е убеден, че критиката е несправедлива. „Така са мислили, така са писали — казва той на жена си. — Издигни се над тези неща!"

„На репетиция на „Големанов" — си спомня Лилиев, — след второто действие една артистка каза: „Скучно!". Костов чу това и нищо не възрази,

---

[1] Писмо от 3. I. 1907. Фонд Ив. Шишманов при Архивния отдел на БАН.
[2] По устни сведения на Хр. Вакарелски.
[3] По устни сведения на Вл. Василев.
[4] Владимир Василев. Ст. Л. Костов — приятелят. — Златорог, XX, 1939, с. 354.
[5] По устни сведения на Дора Костова.



*Ст. Л. Костов*

нито промени отношението си към нея."[1] (По това време той е директор на театъра.)

Писателят изпитва дълбоко отвращение към партизанщината. „Какви са алчни за власт, какви мизерии си правят един на друг" — възмущава се той пред жена си. Но Костов дружи с някои буржоазни политически дейци,

[1] По устни сведения на Н. Лилиев.

водачи на партии, разпитва ги, научава чрез тях много неща от задкулисния живот на партиите. Веднъж се връща у дома чак призори. Жена му е в страшна тревога. А той идва усмихнат и още от вратата й казва: „Много материал събрах!“ След това й обяснява, че се срещнали с Григор Василев и отишли в кафенето на журналистите. Григор Василев му разказвал за ежбите в Демократическата партия. Ст. Л. Костов така се увлякъл, че не усетил кога минала нощта. Писателят има живо чувство към обществения живот. Вл. Василев си спомня, че редовно е следял вестниците, интересувал се е от политическите събития, много остро е реагирал на безобразията.

С литературното си творчество Костов се занимава само след работното време. Той винаги пише в музея, защото вкъщи няма дори бюро. Необикновено отзивчив към другите, готов на всекиго да помогне, Костов никога не се грижи за личните си удобства.

Той е човек с широки интереси, свободно говори немски, френски и английски, познава славянските езици. Негови любими автори са Чехов, Гогол, Вазов, Молиер, Нушич. Видният наш комедиограф е критичен към своето творчество. Вакарелски си спомня, че той най-много е харесвал „Големанов“, а никак не ценял „Чл. 223“ и „Морската болест“.

Стефан Костов не съчинителствува. Всичките му герои имат живи прототипове. „Пишеше винаги по конкретни поводи — си спомня Владимир Василев. Пресъздаваше в комедиите си истории, които му бяха разказвани.“

Кръстьо Сарафов твърди пред Тачо Танев, че живият прототип на Големанов е казанлъшкият производител и търговец на розово масло Тодор Шипков, лидер на партия, при когото големият артист, разучавайки ролята на Големанов, е гостувал, за да го наблюдава отблизо, да вникне в неговата психика, да усвои маниерите му.[1] Несъмнено писателят творчески е комбинирал черти и от други хора, свободно е изградил сюжета, като се е опирал на конкретни случаи. „Зародишът на Големанов — изповядва авторът — е една царска табакера. Това беше преди Балканската война. Един народен представител имаше от царя златна табакера. Царските подаръци се ценяха много, като знак на голямо благоволение. И този щастливец си въобразяваше, че високайшият дар му носи и министерски портфейл... Но той никога не стана министър, защото шефът на партията се противопостави. Аз се залових здраво о царската табакера да изкарам една комедия. Сюжетът се сложи в главата ми и колкото повече мислех по него, толкова по-ясно изпъкваше фигурата на Големанов — това име му дадох още тогава. Но превратна е съдбата на книжните герои. И Големанов с течение на времето претърпя своите превращения. От кротък и добър човечец стана хитър и лукав скъперник. А „точката“, която през голямата война всех от устата на един наш главен секретар и турих в устата на Големанов, го направи по-смел и по-натрапчив. От целия сюжет за царската табакера пък останаха само две думи в комедията, които Големанов казва в края на второто действие.“[2]

Тези изявления дават ясна представа за сложния творчески процес, за неуморните търсения на автора.

В „Златната мина“, „Скакалци“ и „Вражалец“ Костов използува истински случки. Самият той е участвувал в някаква компания за разра-

[1] Тачо Танев. Четири момента от живота на Кр. Сарафов. — Народна култура, бр. 32, 1957.

[2] Български писатели за литературата и литературния труд. С., 1964, с. 421.

ботване на златна мина и е изгубил доста пари. А негов приятел затънал в дългове.[1]

Ст. Л. Костов прави опити в драматургията още като ученик. Но първата му завършена комедия — „Мъжемразка", е написана към 1910 г. През 1912 г. я представя в Народния театър под заглавие „Андрофоба". Тя е включена в репертоара на театъра през 1914 г. Рецензенти на комедията са Велико Йорданов и Стилиян Чилингиров. Тяхната оценка е положителна. Обаче Яворов, който по това време е артистичен секретар на театъра, посочва редица композиционни слабости, изтъква, че „тенденциите на автора изпъкват твърде грубо поради неголемите художествени достойнства на произведението". Комедията се приема, но с условие Костов да работи върху нея, като уважи бележките на протокола.[2] И след поправките Яворов остава на мнение, че пиесата е незадоволителна. Първото сблъскване с театъра е много обезсърчително. Почти цялата критика посреща комедията враждебно. Въпреки това авторът не се отчайва. Очаква го обаче нов провал. В края на 1920 г. заедно с редица български драми Артистичният съвет при Народния театър обсъжда комедията „Министър Големанов". Рецензентът Боян Пенев оценява всички като много слаби и ги отхвърля. Но за комедията на Костов отбелязва: „Министър Големанов" ми направи общо впечатление на един търпим опит. Такава, каквато е, аз не мога да я препоръчам за сцената на Народния театър, разбира се. Тя е изцяло една бледна работа, с незначително действие и далеко недостатъчен комизъм. Хумористичният дар на автора е съвсем малък, затова твърде нарядко в тая комедия ще ви направи впечатление нещо комично. У нея има обаче една сравнителна естественост и гладкост в диалога. Изтъкват се, някъде доста интересно, недъзи на нашия общ политически живот. Но за жалост, именно „изтъкнати" от наблюдател, а не пресътворени от художник. Нека се изповядам все пак, че като настоявам пред артистичния комитет за отхвърлянето на тия четири пиеси, малко ми е съвестно за „Министър Големанов", защото Народният театър има в репертоара си няколко български пиеси, които съвсем не отстъпват на тази комедия по литературни и сценични несъвършенства."[3]

За жалост не се е запазила тази първа редакция на творбата. И Вл. Василев си спомня, че тя е била много сурова. Може би изискванията на Боян Пенев са прекалено високи, но той сочи слабости, които откриваме в редица комедии на Ст. Л. Костов. По всичко личи, че „Големанов" е преработена и е стигнала до нас в много по-съвършен вид, отколкото е била в началото. За първи път комедията е играна в Народния театър през 1927 г., поставена от Н. О. Масалитинов. Успехът ѝ е огромен. Ролята на Големанов се изпълнява от Кръстьо Сарафов. Тя е едно от големите постижения на артиста. Сарафов създава ярък, незабравим сатиричен образ. „Присъствувах на репетициите на „Големанов" — разказва артистът Никола Балабанов. — Кръстьо Сарафов така улови ролята, че на някои репетиции сам почваше да твори, да дооформя образа. Всички негови хрумвания Костов с радост вписа в комедията."[4]

---

[1] По сведения на Дора Костова и Христо Вакарелски. Вж. и Хр. Бръзицов. Един час при Ст. Л. Костов. — Литературен глас бр. 33, 1929.

[2] Вж. протокол № 43 от 26 май 1912 г. и протокол № 65 от 29 авг. 1912 г. Пазят се в Народния театър.

[3] Протокол № 157 от 6 дек. 1920 г.

[4] По устни сведения на Никола Балабанов.



*Сцена от пиесата „Големанов"*

„Големанов" е отпечатана през 1928 г. След тази комедия Костов написва „Златната мина", публикувана в сп. „Българска мисъл" през 1926 г. По случай хилядагодишнината от царуването на Симеон през 1929 г. излиза историческата драма „В зори" („Симеон"), с която авторът спечелва обявения от Министерството на просветата конкурс. Драмата е играна същата година в Народния театър. През 1929 г. писателят предлага в Народния театър и пиесата „Тя и двамата", играна през 1930 г. През 1929 г. излиза и комедията „Морската болест". През 1931 г. Костов печата комедиите „Новото пристанище" и „Скакалци", през 1933 г. — „Вражалец", представена същата година в Народния театър. През 1938 г. излиза „Комедия без име" от Ст. Л. Костов и Ал. Божинов, която веднага се поставя в Народния театър. В своята книга „Минали дни" Ал. Божинов твърди, че докато Костов пишел комедията, той отивал всяка вечер при него, изслушвал написаните пасажи и правел някои бележки по тях. В това се е изразило цялото му участие. „. . . аз моля литературните историци да се отнесат с пълно доверие към това, което казвам — в „Комедия без име" не съм написал нито ред" (с. 236). И Хр. Вакарелски си спомня, че Ст. Л. Костов сам е написал комедията, но поради крайната си честност сложил името на Божинов, защото го заангажирал. Действително „Комедия без име" носи характерните особености на стила на Костов.

Той е автор и на редица разкази. Най-сполучливите от тях е събрал в книгата „Царска сватба" (1936). Ст. Л. Костов написва няколко едноактни пиеси: „Държавните липи", „Патичета", „Женско царство", „От много ум" и др. Той драматизира за куклен театър народната приказка „Главчо и царската дъщеря". Костов превежда „Укротяване на опърничавата" от Шекспир, „Общинското дете", „Божествена комедия" и „Опечалена фамилия" от Нушич, „Писмото на Макропулос" от Карел Чапек и др.

Външно безразличен към творчеството си, Костов в същност е работел със силно чувство за отговорност. Неговото ръкописно наследство говори за непрекъснат стремеж към усъвършенстване. „Симеон" има пет ръкописни редакции, от които първите две са написани в проза. Пази се ръкописен вариант на „Новото пристанище", озаглавен „Без пристанище", в който развръзката е съвсем друга. Големи разлики съществуват и между ръкописа и печатния текст на „Тя и двамата". В последния вариант писателят е вложил в репликите на Драганов много по-изобличителни мисли за войната. Навсякъде в по-късните редакции Костов е опростявал фразите, уточнявал е езика, сбивал е репликите.[1]

„Той много живееше със своите работи, вълнуваше се, променяше до последния момент, съвещаваше се с приятелите си, вслушваше се в тяхното мнение" — разказва Н. Балабанов.[2]

Ст. Л. Костов умира на 27 септември 1939 г. „Със своя хубав дар той високо издигна българската драма, създаде живи и ярки образи, които подпомогнаха българския артист в неговото творчество. В сърцата ни вечно ще живее паметта на незабравимия Костов, който със своята блага душа, със своя мек характер и с чистото си сърце вселяваше мир и спокойствие в душите на всички" — казва Николай Лилиев в надгробното си слово.

*

Комедийната традиция в нашата литература не е богата. Но още първите й създатели — Добри Войников и Теодоси Икономов, са схващали голямата възпитателна роля на комедията и не са я превърнали в самоцелно средство за развличане и разсмиване. Вазов достойно продължи тяхната традиция. В своите комедии той талантливо разкри някои от дълбоките рани на нашата действителност след Освобождението. Ст. Л. Костов насочи своя сатиричен огън към безогледния кариеризъм на буржоазните партизани, към човешката алчност, властолюбие и пошлост. Той вярно изобрази обществените нрави у нас през 20-те и 30-те години на нашия век. Тематичният кръг на неговите комедии не е голям, върти се около няколко главни оси. В „Големанов", „Новото пристанище", „Комедия без име" писателят смело вдига демагогските завеси на политическия живот и ни го представя в цялата му бруталност. За героите на тези комедии членуването в някоя партия е само ключ за постигане на изгодна кариера, на лично благополучие.

„Знайте,никоя партия не е гладувала на власт, и нашата няма да гладува" — заявява Лапарски в „Комедия без име". Когато неговата партия се проваля, той по настояване на жена си отива угоднически да поздрави новата власт. Депутатът Буков в „Новото пристанище" трябва на всяка цена да намери работа на своите избиратели, за да получи и при следващите избори техните гласове. И не се спира пред нищо. „Как да не може, как да не може! — казва той на директора на железниците. — Вие сте чудни хора! . . . Много просто. . . уволнявате сегашния и назначавате моя човек. . . Той е наш човек, честен и почтен. . . Това ще го направите — още днес да се поднесе заповед на министъра!"

Когато Лапарски в „Комедия без име" става депутат, настанява на работа всичките си роднини. Неговите съпартизани не го оставят на мира, на-

[1] Вж. фонд Ст. Л. Костов при Архивния отдел на БАН.
[2] По устни сведения на Никола Балабанов.

стояват му за големи служби, въпреки че нямат образование. Петмезов иска да стане началник. „Ценз за безпартийните службогонци, които цял живот засядат на държавната трапеза. Какъв ценз за нас, политици и общественици, които, докато сме на власт само, ще заемем някоя служба, колкото да си починем и съберем сили за нова опозиция. . .“

За да закрепят властта си, да си осигурят привърженици, депутати и министри по най-произволен начин назначават своите съпартизани, създават излишни служби. Безсъвестно се ограбват държавни средства. Министър Кочев в „Новото пристанище“ назначава едно протеже на Буков с думите: „Никаква работа. . . Само в края на месеца едно малко безпокойство за заплатата.“ Користолюбието на Костовите герои стига до цинизъм, до безсрамие. „Толкоз време сме на власт, а аз още нищо. . . дребни работици тук таме само. . . Затова ли се предадох на политика?“ — тюхка се Горилков пред Големанов. Тези хищници за богатства и власт дори не намират за нужно да скриват своята безпринципност. Когато Големанов загубва вяра, че ще стане министър, в яростта си заявява: „И иначе не отговарям за последствията . . . издъно ще раздрусам партията. . . цепя се, ей! А колко ще повлека подире си?“

С особена непримиримост авторът жигосва демагогията, безпринципността на политическите шарлатани. Най-остра е неговата ирония, когато описва безсрамните опити на Лапарски и Големанов да се представят за идеалисти, жертва на своя патриотизъм. За да си осигури министерски пост, Лапарски веднага се присламчва към новата власт, отива да подлизурствува пред нея, като намира йезуитско оправдание: „Но каквото и да кажа, каквото и да направя, вий сте ми свидетели, че всичко е пак за доброто на народа. Той ме ритна, но аз ще ида пак при него, макар и по друг път, макар най-после и по пътя на новата власт.“

Големанов и Лапарски са готови на всякакви унижения, за да се доберат до министерското кресло. В сатиричните герои на Костов живее бруталната, хищна душа на бай Ганьо.

Дивата страст за печалби е разобличена в комедиите „Златната мина“ и „Вражалец“. Хаджиев е така заслепен от мисълта, че откритата руда е златна и ще му донесе милиони, та безразсъдно влага в това предприятие всичките си средства. Алчните селяни във „Вражалец“, за да забогатеят, са готови да станат фалшификатори. В „Скакалци“ Костов заклеймява продажните чиновници, които срещу високи подкупи си затварят очите пред нередностите, безсъвестно изпълняват служебния си дълг. Парните котли и траверсите във фабриката на Проданов трябва да бъдат бракувани. Но подкупен от щедрите гощавки на фабриканта и от голямата сума, която той пъха в джоба му, инспекторът ги приема, без да ги погледне. Героите в комедиите „Морската болест“ и „Чл. 223“ най-безсрамно търгуват с човешката чест, с установените морални норми. Тези комедии са слаби като художествени творби. Наивно, неубедително е замислена интригата в „Чл. 223“. Но и от двете се разнася задушаващото зловоние на един духовно разложен свят, в който няма никакъв свеж полъх. Василкова в „Морската болест“ по предварително подготвен план с мъжа й поканва една нощ увлечения в нея богаташ Гендов. Мъжът й се явява с пистолет в ръка и заявява на Гендов, че ако той не му плати един милион за неговата накърнена семейна чест, моментално ще го убие. Започват вулгарни пазарлъци, в които нищожеството на героите е разобличено безпощадно. Гунчеви в „Чл. 223“ са готови и в съда да доказват, че дъщеря им

е опозорена, да преувеличават фактите, само и само да принудят Бубаров да им плати голямо обезщетение.

Ст. Л. Костов изнесе на сцената пошлостта, порока, безобразните политически нрави, за да ги заклейми и изобличи. В иронията, с която авторът описва тази уродлива действителност, се чувствува болката на жестоко наранен човек.

Нашият комедиограф се вълнува и от въпроса за равноправието на жената, на който посвещава първата си комедия — „Мъжемразка". Но към него проявява консервативно отношение. Той е убеден, че жените никак не са дорасли за обществена дейност и че тяхното единствено призвание е семейството. При учредяване дружеството на равноправите в малкия градец те едва не се сбиват коя от тях да бъде председателка, като всяка се позовава на титлата на мъжа си. А идеоложката на движението — Андрофоба — е олицетворение на подлост и лицемерие. Като същински Тартюф тя използува заслепението на Елена, настанява се в къщата ѝ, внушава ѝ да скъса със семейството си, за да стане независим човек. А самата Андрофоба без никакви скрупули е готова да отнеме съпруга на Елена. Оказва се, че ентусиазираната равноправка е разведена и така разгорещено проповядва своите идеи, за да разваля семейното щастие и на другите. Писателят изопачено схваща равноправието на жената като отрицание на брака, на семейния морал. При обрисовката на Андрофоба, както при заплитането и разплитането на комедийния възел, осезателно се чувствува влиянието на Тартюф. Само че Костов твърде изкуствено движи действието. А Андрофоба далеч не е такъв ярък сатиричен тип като героя на Молиер. Проблемата за равноправието на жената Костов поставя и в едноактната комедия „Женско царство", в която разработва сюжета на една народна приказка. Тук писателят е още по-краен. Той представя участието на жените в обществения живот като някаква противоприродна мания. И в художественото отношение тази комедия е несполучлив опит.

Сроден на Андрофоба е учителят от едноименната комедия, чийто ръкопис наскоро бе открит. Тя е играна през 1921 г. в театъра на П. К. Стойчев. Писателят несъмнено е имал пред вид Петър Дънов. За нас неговото учение е неприемливо. Но справедливостта изисква да отбележим, че Дънов е бил нравствен човек. Костов обаче е безпощаден към личността на теософа, защото е убеден, че увлечението по неговите мистични теории е обществено вредно. Живият прототип в комедията е силно деформиран в сатиричен образ. И той като лицемерната феминистка заблуждава много наивници, които го боготворят и щедро го угощават. А в същност е мошеник и развратник без никакви скрупули. С фалшиви евангелски фрази Учителят проповядва своите аморални схващания против съпружеската вярност, за свободната любов. Отнел е жената на един от последователите си, която е зарязала децата си и навсякъде го следва, безсрамно ухажва Вера, въпреки че е гост на съпруга ѝ. Проявите на сатиричния герой будят отвращение, докрай разрушават илюзията за неговата светост и свръхестествени дарби. Отблъскват със своята налудничавост и последователките на Учителя — Мирска и Свракова. Макар и слаба в художествено отношение, комедията е интересна като енергичен отпор срещу мистицизма и лицемерието.

Сатиричният герой по начало е с бедна и уродлива душевност. При неговото сътворяване писателят трябва да изгаря не от любов, а от благороден гняв. Сатиричното изображение е изключително трудно, то има своя специфика. Най-характерното за сатиричния образ е неговото деформиране, окари-

катуряване. В тона на автора трябва да звучат силни иронични и саркастични ноти. Колкото и първични да са стремежите на сатиричните герои, те са свързани със своеобразни изживявания. Но бедната душевност ограничава психологическата характеристика. Все пак този особен „вътрешен живот" големите сатирици умеят да предадат с психологическо вникване. При драматургията своеобразната психологическа характеристика на сатиричния герой е още по-ограничена от самото естество на жанра. Там не може да се използува авторската реч. Само монологът и диалогът-изповед играят ролята на пряка психологическа характеристика. В сатиричната драматургия най-често психологическата характеристика е косвена. Тя се постига чрез действието, репликите и авторските ремарки. От майсторството на сатирика зависи дали окарикатуреният образ ще бъде ярък и убедителен, дали ще има в него живот. Най-сполучливите сатирични герои на Костов са изобразени чрез техните постъпки и съждения, в които ясно прозира духовната им нищета. Костов е много лаконичен в авторските ремарки, рядко дава указания за външността на героите, за облеклото им. Андрофоба, Учителят, Манчо постепенно се саморазобличават. Зрителят подозира техния фалш и безчестие, но от последните им постъпки те вече напълно се разкриват, докато Големанов и Хаджиев още в началото проявяват своите най-характерни пороци. Преди да се яви на сцената Големанов, авторът, както Молиер, го представя през погледа на другите герои. От разговора между Любомир и Вена разбираме, че той е скъперник. А Владимиров и Криводренски прибавят към тази характеристика нови черти. Те изтъкват, че Големанов е и некъдърник, който се стреми към голяма политическа кариера. Комичното самолюбие на героя е подсказано и от обстановката в кабинета му — там той е поставил собствения си бюст. Още от първия жест на Големанов проличава тази му черта. Той нарежда да извикат жена му и децата му, та да чуят и те хвалебствения адрес. В самото начало на комедията сатиричният герой проявява и своето невероятно самочувствие. Смъртта на министър Ангелов за него е боже наказание заради това, че покойникът му е отнел министерския пост. „Той прави каквото прави, аз простих, забравих, но господ види се не е забравил. . . О-о, той не забравя и не прощава!" С много естествени реплики, които будят горчив смях, авторът все повече заостря тази черта на Големанов. „И аз си мисля — тоз не бива, онзи не иде — . . . някой по-такъв от мене не виждам. . . Пак аз си оставам, кой каквото ще да казва." „Е, добре, един Големанов стои високо над тези неколцина. . . Той може би стои по-високо и от вас!. . . Де сега да не отварям уста. . ." — разсъждава сатиричният герой, когато премисля кой би могъл да го измести. Големанов е смешен и жалък в своето самодоволство, в предварителното опиянение от властта. В интонацията на речта, в нейното неспокойно движение, в резките й преходи авторът с психологическо вникване е предал вълненията на своя герой, комичния му възторг от себе си: „Хубаво е да си министър, дявол да го вземе! Власт. . . чест. . . слава. . . Министър Големанов! (. . .) Най-високото стъпало, на върха, по-нагоре — небе! Големството ни е в кръвта. . . и името ни такова. Кой не знае Големановци? Дядо ми. . . баща ми. . . аз — все на първо място! Ах, защо не са живи да видят най-малкия Големанов министър! (. . .) Страшно съм доволен от себе си, Енчо!"

Репликите в „Големанов" са образец на комедийно майсторство. През цялото време героят е в страшна нервна възбуда. В същност динамиката на комедията произлиза не от някакви интересни сюжетни комбинации, а от

вътрешното напрежение на героя, от неговото трескаво състояние, което наелектризирва атмосферата и се предава и на зрителя. Големанов е ту уверен, че единствено на него ще дадат високия пост, ту разтревожен, че друг ще му го отнеме. Тогава става яростен от злоба. Бруталният му език, неравната, нервна интонация вярно отразяват душевното състояние на героя, болезнената жажда за власт, плоскодушието му. И в тези реплики Големанов цинично се саморазкрива: „Не, ще заведат онази черна мупуна. . . кривокракия в двореца, че той за пред очите на цар ли е? . . . Аз не съм бил достоен. . . Да ме прощават те мене!. . .“ „Един Чавдаров — голтак, вчера нямаше какво да яде, крещи само по митингите, какви заслуги? Никакви. . . Не, тъй партия не се води. Тук хората пари харчат, време губят, спокойствие жертвуват, туй се казва богатства за благото на народа залагат — не, те настрана! Ха-а, това вече не се търпи, това е политически скандал, какъвто никъде по света няма. . .“ Нервното напрежение на героя, неговата активност и разпоредителност са отразени и в движението на речта, в интонационните градации, в кратките, внезапно сменящи се разнородни синтактични части. В същност комедията увлича и интригува зрителя главно чрез тези изключително живи, напрегнати и неспокойни реплики на Големанов, които представляват задълбочена психологическа характеристика на сатиричния герой. Авторът напълно се е превъплътил в тази чужда на неговата природа първична и нищожна душа. Те са заредени с горчив, пронизващ хумор. Големанов кипи от енергия, от жажда за власт: „Такъв съм си аз — дай ми да разпореждам, да заповядвам, да управлявам. . .“ Той не се спира пред нищо, когато гони целта си. Дори глухата баба на жена му, която е изпъдил от къщи, трябва да бъде доведена и използувана за изборната борба, защото е близка на шефката. Големанов е цинично откровен, но той може да лицемери, да демагогствува, с високопарни фрази да прикрива своите егоистични амбиции. Особено важен за характеристиката на сатиричния герой е телефонният разговор, който води с шефката. Големанов за разлика от бай Ганьо, когато интересите му изискват, умее да бъде и внимателен, благовъзпитан, и хитро да се преструва. След като зрителят е видял с каква радост той посреща новината за смъртта на министър Ангелов, горчиво се смее на неговите лицемерни реакции в разговора му с шефката: „. . . Извинете, че ви безпокоя. . . Как сте? Приятно ми е. . . Ний сме добре, благодаря. . . Ето какво. . . помните ли, бях ви обещал розово масло от нашия град. . . Как, мислите, че съм забравил? Може ли такова нещо?. . . Не, нищо не зная, още не съм излизал. . . Какво? Какво говорите, за бога? Ах, ужасно! Но как е възможно — вчера жив и здрав между нас, а днес?. . . Каква загуба! . . . Ами шефът?. . . Довечера ли? Г-жа Ангелова знае ли?. . . Веднага, не трябва да я оставяме сама. . . веднага ще пратя жена си. . .“ Костов чрез изявите на героя разгръща многостранно неговата вътрешна същност. Циничната откровеност на Големанов е съчетана с безсрамно демагогствуване. Когато е принуден да обещае дъщеря си на стария и грозен Чавдаров, за да си осигури министерското кресло, безогледният властогонец с трагичен жест заявява: „Един Големанов за народа си е давал жертви и пак ще дава. . . Няма какво, тежка е съдбата на държавниците и на царете. . . те не принадлежат на себе си. . .“ Изобщо той обича да играе на идеализъм, на пожертвователност. „Народът ме е избрал да го управлявам, пък той каквото ще да прави с мене.“ Авторът много непосредствено изобразява типични черти на кариериста, на политическия шарлатанин. Големанов е безсъвестен и себичен. Той разиграва Владимиров и Крио-

дренски, използува ги, а не благоволява да отдели и пет минути, за да изслуша адреса. Когато Горилков го моли да му даде подходящ пост, Големанов дори не го и чува, всецяло е погълнат от собствените си грижи за власт. Но към шефката той е съвсем друг — внимателен, раболепен, чуди се как да й угоди. Чрез репликите си и отношението си към другите действуващи лица Големанов разкрива детайлно своя характер. Вниманието на автора е съсредоточено върху главния сатиричен герой. Останалите лица са епизодични. Костов особено е заострил смешното самочувствие на Големанов. То нараства до невероятност в последното действие. След като зрителят е видял през какви унижения и хитрувания е минал, за да стане министър, след като фактически още не е получил заповед за назначение, много комично звучат неговите „изявления" в отговора на адреса: „Вашият адрес тъй дълбоко ме трогна, че не намирам думи да кажа нещо повече за себе си от това, което каза целокупният български народ, като ме постави на най-високо място да ръководя съдбините му." Комизмът и изобличителният патос стигат своята кулминация, когато вместо очакваното парично дарение Големанов подарява на читалището в родния си градец собствения си портрет. Последните реплики на Големанов при неочаквания провал са връх в комедийното изкуство на Ст. Л. Костов. Мисълта на сатиричния герой е несвързана, разпокъсана, интонацията все повече се повишава, стига до афект. От неуместните въпроси и абсурдните изявления на Големанов разбираме, че той изпада в умопомрачение. Този финал е извънредно сполучлив и логичен. Чрез него нищожеството на героя, неговото патологично властолюбие и тъпо самодоволство са заострени и изобличени докрай. В своята лудост той е особено жалък и смешен. „Как смее... Кой е той... царят искал да говори и с другите партии и той, глупакът, му дал свобода с оставката на кабинета!... Защо му са на царя другите партии?(...) Кой е царят?... Кой е шефът? Как смеят да си играят на оставка, как смеят да ми отнемат министерството, което целокупният народ ми е дал... Как смеят?... Кои са те?...

Чавдаров. Но, бай Големанов.

Големанов. Никакъв бай Големанов... господин министре!... Чуваш ли ти, чувате ли вий?... Господин министре!...

Чавдаров. Но...

Големанов. (силно възбуден). Ти кой си?... Ти какво представляваш от себе си?... Вън, вън оттука!... Вън... всички вън!... Тук аз съм министър... аз съм шеф... аз съм цар... Точка!..."

Големанов е най-яркият сатиричен образ на Ст. Л. Костов. Той е разгърнат с психологически усет, с тънко познаване психиката на властолюбивия и самовлюбен простак. В същото време сатиричният герой разкрива и други страни от своя характер — скъперничество, себичност, подлизурство и демагогство, които са свързани с неговите основни черти. Големановщината у нас е станала нарицателна. След бай Ганьо Големанов е най-живият сатиричен герой в нашата литература.

Лапарски и жена му от „Комедия без име" по своите основни черти са копие на Големанов. И те са болни за власт и пари, брутални и безогледни в своите кариеристични домогвания. Но далеч не са обрисувани така живо и непосредствено, така многостранно, както Големанов. Липсва им индивидуализация. Значителна творческа сполука е образът на Манчо от „Вражалец". Фотографът е най-умният от сатиричните герои на Костов. За да се добере до своята цел, той извършва умели мошенически трикове, действува отдалече. Манчо

е усвоил и езика, и манталитета на циганин, който врачува, за да подготви психологически своите жертви за по-нататъшните си действия. Дори и зрителят не подозира, че под дрипите на вражалеца се крие самият фотограф. Като истински артист той се преструва на ужасен от откриването на калъпа за фалшиви пари, създава у кмета и у попа илюзията, че е изцяло в ръцете им. Манчо упорито отказва да събира големи суми, от никого не приема пари без разписка. Така той спечелва сляпото доверие на селяните и те се надпреварват да влагат повече средства за необходимите материали, та да получат повече пари. Фотографът действува с широк замах. Той щедро раздава пари, които уж са фалшиви, за да увери своите жертви, че никой не може да ги различи от истинските. При характеристиката на Манчо Костов е най-щедър в авторските ремарки. Авторът прибягва до майсторски подбрани външни детайли, които окарикатурват образа и разкриват простотията и суетата му. Той излиза на двора по бели гащи, долу с връзки, бос по чехли. А след това пред Босилка самодоволно разперва с двете си ръце панталоните и важно и пояснява: „Голф!“ Сгоден за Босилка, той усилено ухажва Цвета. Преди заминаването си фотографът е седнал крак върху крак, с каскета на тила, с бели ръкавици в ръка и замрежени очи. Тези ярки детайли показват колко празна е душата му. Манчо е верен тип на обигран мошеник. Много жив сатиричен герой е и поп Стайко. Той е жизнен, първичен и алчен. Същите черти носи и кметът Данко Гарванов. Но те имат свои индивидуални особености. Поп Стайко е по-двуличен и по-страхлив. При неочакваната развръзка той е най-жалък. Смятам, че е пресилено твърдението на някои изследователи на Костов, че чрез двамата селски първенци авторът жестоко е разобличил официалната буржоазна власт. В същност към тях той е до голяма степен снизходителен. Колкото и да са нечестни и сребролюбиви попът и кметът, те не са така страшни, както изпеченият хитрец Манчо, който ловко ги ограбва. Поп Стайко и Данко Гарванов са типични нашенски селяни — хитри, алчни, а в същото време простодушни, наивни и суеверни. Манчо като Хлестаков се увлича в невероятни лъжи, които попът и кметът безрезервно приемат. Поп Стайко се възмущава, че жените вярват на врачки, а самият той веднага се поддава на вражалеца. Кметът в своята простотия и наивност е убеден, че щом вражалецът е от Тракия, непременно всичко ще познае. Той започва сериозно да се тревожи дали ще се сбъднат предсказанията на циганина, защото не е сънувал нито една вълшка. Това суеверие придава на двамата герои силна комична окраска. Тяхната примитивна душевност се чувствува и в езика им, и в някои външни реакции и детайли. Езикът на поп Стайко е майсторски индивидуализиран. Той звучи с комичен проповеднически патос, зад който се крие търговската душа на бакалин. Религиозното благочестие на хората го интересува дотолкова, доколкото ще му донесе доходи. За него това е съвсем естествено, той дори не може да почувствува, че е неприлично да го говори. Жаждата за пари е много по-силна от страха от бога. Без никакви скрупули свещеникът влиза в нечестната игра, тя завладява цялото му съзнание. Религиозният му смут, че е повярвал в гаданията на циганина, много бързо се изпарява. „Май циганин, с циганин! Бесовска работа, нечиста сила! Аз, дето не вярвах на такива суеверия. . . Прости ме господи! (Кръсти се). Избави нас от лукавago!“ Веднага след тази „драматична тирада“ свещеникът е обхванат от трескаво нетърпение час по-скоро да обвърже Манчо с калъпа, който е намерил, за да стане и той съучастник във фалшифицирането на пари. С комично звучаща евангелска фраза поп Стайко увещава Манчо, че неговото

начинание не е греховно. „Измамил ли си, ограбил ли си ближния си?" Костов е изнамерил изразителни детайли, които будят смях, защото са в несъответствие с достолепието на свещеническия сан. Чрез тях той е уловил жалките вълнения на героя. Когато открива стъклото в стаята на Манчо, поп Стайко, както отбелязва авторът, „изхвръква из стаята насред двора". Самите реплики издават голяма радостна възбуда: „Намерих... намерих..." „Видя ли?..." „Пипнах го най-после!..." Когато Манчо щедро раздава от мнимите фалшиви банкноти, писателят в авторска ремарка пояснява първичните изживявания на двамата герои: „И двамата си турят очилата и започват да ги броят с трепереща ръце." А за поп Стайко отбелязва, че потрива парите „в брадата си и ги туря във вътрешния си джоб, после ги потупва през расото". Кметът, когато пресмята, че срещу сто хиляди ще получи половин милион, от възторг мушва попа в корема и самодоволно си трие ръцете. Тези детайли съдържат горчив хумор. Те силно заострят алчността на сатиричните герои. В тях се чувствува горещият изобличителен патос на автора. Само хора с нагласата на бай Ганьо могат да имат такива реакции.

И във „Вражалец", както в „Големанов", диалогът е написан с психологически усет и с чувство за хумор. Тук писателят е имал още по-трудна задача. Той е трябвало да внуши на зрителя, че слуша селяни, които говорят на диалект, като в същото време се предпазва от езиков натурализъм. С чувство за мярка той е вмъкнал изрази и думи, които придават на речта народен колорит. Диалогът е раздвижен, естествен, много вярно отразява психическото състояние на героите, техните емоции.

„Поп Стайко: Той весел, ама мене питаш ли ме? От онзи ден ходя като шантав, една молитва свястна не мога да прочета.

Кметът: Ами аз? Никъде не ме свърта и сè ми е на ума общинската каса — такава ли и аз да си купя или по-голяма?

Поп Стайко (тихо). Че как да не щурее човек, гледай бе, гледай, дявол да ги вземе! (...) Тази сутрин пак размених една стотарка за тия две... тъй за по-голямо уверение."

По-различен е езикът на Манчо. Той е усвоил някои литературни изрази, говори като отракан полуинтелигент. А в репликите на Данко Гарванов се чувствува груба, безцеремонна прямота.

Запомня се и образът на Хаджиев от „Златната мина", който по своята жажда да забогатее много прилича на героите от „Вражалец", но не се слива с тях. Той е възприел известни светски маниери, суетен е, обича разкоша, галантните флиртове. Хаджиев и жена му непосредствено се характеризират чрез своето отношение към Любенов. В тези сцени те са най-жалки. „Мила света Богородичке, развържи му езика!" — се моли Хаджиева, когато младите остават сами в салона и тя с трепет очаква Любенов да направи предложение на дъщеря ѝ. Но само след няколко минути мъжът ѝ я предупреждава, че трябва да бъдат резервирани към доскоро желания кандидат, защото ще станат милионери. Хаджиева веднага се съгласява с него: „Разбира се, разбира се, ние милионери и да дадем Мичето на един учител! О, това не може да бъде, това не може да бъде!" Когато обаче Любенов им казва, че има много имоти, Хаджиев пошепва на дъщеря си да му даде надежда. Женитбата на Мичето трябва да бъде възможната най-изгодна сделка. Още в първите сцени Хаджиев се очертава като празен и нищожен човек. Особено характерна е репликата му: „Наистина, не е де речеш жената на министър, или пък самият министър, но дявол да го вземе, все пак замириса на нещо министерско вкъщи, а?...

И още повече ще замирише. . . още повече, само чакай.“ Хаджиев прави комични усилия да се държи като светски човек. На угощението той е неестествено оживен и екзалтиран, вече се чувствува милионер, въпреки че още не е получил никакво злато. И той като Големанов едва не се побърква предварително от радост. В края на третото действие изживяванията на Хаджиев стигат своята кулминация. Последните реплики са особено комични с приповдигнатия си тон. Страстта на сатиричния герой да забогатее стига до лудост. Хаджиев за разлика от другите сатирични герои на Костов има склонност и към известна сантименталност. Увлечен в Ангелиева, той няма сили да ѝ откаже да откупи нейния дял от мината. Колкото е алчен, толкова е непроницателен. Той не разбира мошеничеството на тази хитра жена. И Хаджиев е изобразен чрез своите живи реплики и жалки действия.

В другите комедии образите са безжизнени, слабо индивидуализирани. Често се повтаря един и същи тип. Няма логическа последователност в образите на Гунчев и Бубаров от „Чл. 223“, на министър Кочев и Малинка от „Новото пристанище“. В „Мъжемразка“, „Учителят“ и „Златната мина“ се явяват и положителни герои — Елена, д-р Квачков, Вера, Мичето, Любенов. Но всички те са бледи и неизяснени.

В комедиите на Ст. Л. Костов няма остри драматични сблъсквания, както у Молиер, нито интригуващи ситуации, както у Нушич. Той не заплита драматични възли, не създава сложни перипетии. Обикновено сюжетните линии са прости. Във всички комедии композицията е разтегната. Писателят допуска излишни сцени и реплики, които нищо не прибавят към характеристиката на героите, нито придвижват действието. Началната сцена в „Скакалци“ — разговорът между слугинята и прислужника — е просто прикачена към комедията. В „Скакалци“ изобщо няма основна сюжетна линия. Много проточено е действието и в „Комедия без име“, и в „Морската болест“. Втората сюжетна линия в „Морската болест“, в която се проявяват Сомов, Сомова и Фросинка, не е споена с първата. Тя само утежнява действието. Характерна слабост за голяма част от комедиите на Костов е липсата на драматично напрежение, на подвижно действие.

В „Големанов“, „Златната мина“, „Вражалец“ и „Комедия без име“ действието се движи от безумната страст на сатиричните герои. Техните постъпки за осъществяване на тази страст образуват сюжета, който е много семпъл. В „Големанов“ напрежението се създава от непредвидената поява и на други кандидати. То особено се състява, когато шефката заявява на вманиачения властогонец, че за да стане министър, той трябва да ожени дъщеря си за Чавдаров. Изпитанието е страшно. Това е най-драматичният момент в комедийното творчество на Костов. Във второто действие развръзката изглежда доведена до своя край. Шефката уверява Големанов, че той ще стане министър на просветата. Провалът в последното действие е съвсем неочакван. Чрез жалките реакции на сатиричния герой той е обезобразен докрай. Във „Вражалец“ най-напрегнато е последното действие. Манчо не се обажда, Босилка и майка ѝ са в голяма тревога, силно са обезпокоени и селяните, които са вложили пари в „кооперацията за фалшиви каймета“. Появата на пристава, намирането на дрехите на вражалеца в сандъка на Манчо рязко пресичат комедийното действие и напълно изясняват мошеничеството на фотографа. С тази развръзка авторът се надсмива над глупостта и суеверието на селските първенци. Тя е справедливо възмездие за тяхната алчност. Краят на „Златната мина“ също е неочакван. Той много заострено подчер-

тава лекомислието, комичното тщеславие на Хаджиеви. Изобщо в трите най-хубави комедии на Костов развръзката крие голяма изобличителна сила. В тях и хуморът на писателя е най-остър. Костов не смайва зрителя с ефектни комични ситуации. В неговите комедии няма забавни грешки и недоразумения, които са толкова характерни за комедиите на Гогол, на Нушич, за „Службогонци" на Вазов. Комичните ситуации на Костов са семпли. Но в „Големанов", „Златната мина" и „Вражалец", те са силни, остроумно замислени. Вярно отбелязва Петър Динеков, че „комедията на Костов е комедия на типовете, а не на положенията"[1].

Комизмът се съдържа в самите образи, в техния манталитет. Комично е несъответствието между високото самочувствие на Големанов и неговото действително нищожество. Проявите на самовлюбеност, в които той губи всяко чувство за мярка, будят горчив смях. Преди още да е подписан указът, Големанов заживява със съзнанието, че е министър. Това обстоятелство създава най-комичната ситуация — прочитането на адреса и отговора на сатиричния герой. Особено негодуващ е смехът на автора във фалшивите, демагогски реплики на Големанов, в които той се представя за жертва на своя идеализъм, за желан избраник на „целокупния народ". В „Златната мина" и „Вражалец" комизмът произлиза от лекомислието и заслепението на сатиричните герои. Преди да са видели резултатите от мината, Хаджиеви заживяват като милионери, сменят всичките си мебели, за да стигнат накрая до пълно разорение. Горчиво се смеем и над резките промени в тяхното отношение към Любенов. Особено остра комедийна ситуация се получава, когато Мичето, уверена, че ще ги зарадва, им съобщава, че е получила толкова желаното предложение, а те го посрещат с възмущение. Поп Стайко и Данко Гарванов са сигурни, че с намереното стъкло държат Манчо в ръцете си. Попът е във възторг от своята досетливост и хитрост. При неочакваният провал на сатиричните герои в „Големанов", „Златната мина" и „Вражалец" тяхната предварителна увереност, че целта е постигната, добива изключителен комизъм, те изпадат в много жалка и смешна ситуация. Така докрай са изобличени тяхната глупост и самозабравяне.

Писателят постига комични ефекти чрез грубия, брутален език на сатиричните герои. Той звучи много естествено, с интонациите на разговорната реч. В най-хубавите комедии вярно предава изживяванията, вътрешното състояние на героите. Но в редица творби езикът е слабо индивидуализиран. На места авторът злоупотребява с диалектизми — в „Скакалци", „Женско царство" и „Патичета".

„Големанов" е най-високото постижение на Ст. Л. Костов. Заедно със „Службогонци" на Вазов и досега тя остава ненадмината в нашата комедийна литература. Костов продължи традицията на Вазовите комедии, която обогати с нови теми. Гражданският патос на писателя, психиката на неговите герои го сближават и с Алеко Константинов. Но Костов няма експанзивния, борчески темперамент на автора на „Бай Ганьо". Неговият гняв е някак смекчен, иронията му не е така пронизваща и погубваща. Ние сме уверени, че героите на Костов са способни да извършат злодеянията на бай Ганьо или на сатиричните герои на Нушич. И все пак не ги виждаме да нанасят побои, да оклеветяват невинни хора, физически да унищожават своите съперници.

[1] Петър Динеков. Скакалци от Ст. Л. Костов. — Литературен глас, III, бр. 110, 1930.

Писателят енергично атакува човешката пошлост и нравствена тъпота, политическите нрави, без да ги доведе до техните най-драстични форми, каквито виждаме във фейлетоните на Алеко и в комедиите на Нушич. И въпреки това и Костов успя достатъчно убедително да разобличи политическите пороци, алчността, духовната нищета.

Съществува явно сродство между нашия комедиограф и Бранислав Нушич. Двамата писатели са съвременници и искрени приятели. Те са в оживена преписка помежду си. Нашата и сръбската действителност от това време си приличат. Ст. Л. Костов не подражава на Нушич, но се влияе, учи се от него. Той превежда някои творби на сръбския писател, пише възторжени статии за него и предговор към „Божествена комедия". Костов тънко улавя художествените достойнства на Нушич. Лапарска в „Комедия без име" много напомня на Живка Попович от „Госпожа министерша". Някои от сатиричните герои на Нушич — Срета, Секулич, Спасое Благоевич, Еротие Пантич, г. Вича — със своето мракобесие и престъпност са по-страшни от сатиричните герои на Костов. Но те си приличат по безогледното домогване до пари и власт, по нравствена тъпота. И в комедиите на Нушич накрая сатиричните герои неочаквано се провалят. Само в „Покойник" злото е всесилно. Там сарказмът е трагичен, смехът почти изчезва. В комедиите на Костов и Нушич циничната откровеност на сатиричните герои изпълнява функцията на своеобразна пряка психологическа характеристика. Те се саморазобличават и разкриват своите уродливи страсти и вълнения чрез брутални си реплики. Този цинизъм на героите у Нушич често стига до абсурдност, деформира образите в гротески. Героите на Нушич не демагогствуват като Големанов, Лапарски, Учителя, Андрофоба. Те се хвалят и гордеят със своите злосторничества. Много характерно за хумора на сръбския сатирик е, че той се гради върху абсурдни ситуации с голям комичен ефект, които нагорещяват сатиричното изобличение до краен предел. В това отношение Нушич стига до виртуозност в „Обикновен човек", „Съмнително лице" и „Д-р". Нушич е несъмнено поголям майстор на комедийната интрига, той е с по-богата творческа изобретателност.[1] През неговите комедии протича силен драматичен ток. Костов не може да създаде динамичния ритъм на сръбския сатирик. Комедиите му, както вече казахме, са с много прост сюжет. Действието няма зигзаги, не е заплетено. То върви по права линия, за да стигне неочаквано до своя завършек. Но в най-хубавите комедии бедната интрига се компенсира от умението на автора да изрази много живо вътрешното напрежение на сатиричните герои, техните жалки вълнения. Костов и Нушич си приличат по гражданска доблест, по непримиримост към безобразното, пошлото в живота, към политическата поквара.

*

Стефан Костов не е само автор на комедии. Неговите драми „Симеон" и „Тя и двамата" разкриват нови черти от творческия му портрет. Той прояви значителни възможности в историческата драма. Писателят възсъздаде един от най-драматичните моменти в нашата история — борбата на консервативните боили начело с княз Владимир срещу новоприетата християнска вяра. Недоумение буди твърдението на някои автори, че драмата е написана от погрешни мирогледни позиции, че според Костов княз Борис въвел християнството, защото то учи на всеопрощение и любов. Дори Любомир Тенев открива

[1] Вж. Боян Ничев. Нушич в България. — Изв. Инст. за лит., кн. VII, с. 296.

„шовинистични екзалтации“[1]. В същност Костов е верен на историческата правда. Борбата за запазване на християнството той правилно тълкува като борба за издигане и укрепване на държавата, за изравняване на българи и славяни. Авторът силно е подчертал патриотичните, държавнически подбуди на Борис и Симеон. Разбира се, той се е съобразявал и с религиозния дух на Средновековието. Борис и Симеон са искрено вярващи, те от сърце са възприели новата религия. Писателят отъждествява Симеон с Черноризец Храбър. Костов вярно е възсъздал психиката на средновековния човек. Авторът творчески се е отнесъл към материала, дал му е плът и кръв. Той е създал женските образи, вплел ги е в един драматичен сюжет. (По сведения на проф. Дуйчев никъде в историческите извори не се споменава за София и Теофана.) Изобщо сведенията за княз Владимир и за свалянето му от престола са твърде оскъдни. За тези събития разказва само немският летописец Регино. Съпругата на Костов и Хр. Вакарелски си спомнят, че писателят постоянно се е консултирал с проф. Мутафчиев. В драмата се сблъскват остри конфликти. Тя е изградена в романтичен стил. Несъмнено Костов се е учил от „Иванко“ и от историческите драми на Вазов. В пълна противоположност на комедийните герои тук авторът е създал героични, възвишени характери, в които е вложил своя висок нравствен идеал. Костов поставя героите пред тежки изпитания, създава богат вътрешен драматизъм. Съпругата на Владимир — Теофана, — за да го спаси от греховете му и да го върне към християнството, въпреки голямата си любов е готова да го отстъпи на София, защото тя единствена има власт над княза. А София, за да запази живота на Симеон, се съгласява да стане жена на Владимир, но след като спасява любимия, веднага забива нож в сърцето си. Страшна драма изживява и Симеон. Той трябва да приеме жертвата на девойката, да я остави в нечистите ръце на брат си, защото неговият живот е необходим на родината. А душата на княз Борис е мъчително разпъната между бащината любов и държавническите интереси. Той е принуден сурово да накаже своя син. В драмата има сцени с голямо напрежение. Централният герой в същност не е Симеон, а Владимир. Дълбоката, рицарска обич на княза към София му придава романтична и трагична окраска. Той напомня хан Гирей от „Бахчисарайски фонтан“. Обаче нравственият прелом на Владимир в края на драмата и неговото искрено покаяние стават без никаква психологическа мотивировка. Не са много ярки образите на Симеон и Борис. Слабо са индивидуализирани София и Теофана. В драмата има неправдоподобни моменти. Недоумение буди фактът, че Симеон отива сам, без войска при брат си и се излага на смъртна опасност. Трудно можем да си обясним защо София и Теофана са поставени в една стая в двореца на Владимир. Сюжетната линия е затрупана с много излишни и дълги реплики. Особено разводнени са началото на драмата и първата сцена на третото действие. Явяват се герои, които никак не са необходими за сюжетното развитие. За отбелязване е, че драмата е написана в стихове, които на места са грапави, но, общо взето, звучат плавно и естествено. Писателят се е пазел от надут, изкуствен патос. „Симеон“ е една почти забравена драма, несправедливо набедена като шовинистична. Тя не отстъпва на историческите драми на Вазов. При внимателно съкращаване на текста и при майсторска постановка

[1] Вж. Камен Зидаров. Затрупаната мина. — Септември, 1959, кн. 3, с. 154—155; Любомир Тенев. По следите на българската драма — Септември, 1948, кн. 3, с. 112; Асен Тодоров. Ст. Л. Костов. С., 1961, с. 80, 123.

положително би имала успех на сцената. Драмата е наситена с патриотичен патос.

В „Тя и двамата“ Костов поставя един от вечно жизнените проблеми — за любовта и семейния дълг. Най-голяма сполука в тази драма е образът на Ана. Тя е чист човек, с богат духовен живот. Нейната сложна вътрешна борба между чувствата и съпружеския дълг е предадена с психологическо вникване, особено в последната сцена. Ана намира в себе си сили да отхвърли любимия и да остане при мъжа и детето си. Не е изяснен обаче образът на Запрянов. Той с идеализъм обича Ана, а докато другите гинат на фронта, спокойно си живее в тила. В любовта си Запрянов е така себичен, че е готов да унищожи съпруга на Ана, мисли само за своето щастие. Няма логика и в образа на Драганов. Писателят изпада в явни противоречия. Докато в началото съпругът се очертава като ограничен, бездушен човек, груб и тираничен, оженил се за Ана по сметка, изведнъж израства в герой, в рицар. Единствено в тази драма Костов изказва енергичен протест срещу войната. Въпреки недостатъците „Тя и двамата“ има място в нашата небогата драматургия поради своя нравствен патос и вълнуваща проблематика.

Заслужават внимание и разказите на Костов. Той черпи своите теми из всекидневния бит на обикновените хора. И в тях, както в комедиите си, авторът взима за прицел тщеславието, еснафщината, пошлостта и мижитурството. „Царската сватба“, „Демонстрация“, „Хигиена на любовта“, „Любовни разноски“, „Любовта на Нисо“ са силни сатирични творби. Ст. Л. Костов добре владее техниката на късия разказ. Той се стреми да композира по подобие на Чехов. И неговите сюжети са крайно опростени. Влиянието на великия руски писател се чувствува и в подбора на темите. То ясно личи в „Хигиена на любовта“, „Любовни разноски“, „Нашият председател“. Ст. Л. Костов обаче далеч не постига ярките, неповторими типове на Чехов, неговите дълбоки обобщения.

Езикът му е жив, стегнат. Писателят проявява усет за композиция. За разлика от комедиите разказите не са утежнени от излишни диалози и герои. Но в някои от тях авторът изпада в незначително, самоцелно фабулиране — „Черната хроника“, „Кооперативен шлагер“, „Любовният апартамент“, „Съзерцание“, „Женитба по обявление“ и др.

Със своето творчество, особено с някои от комедиите си, Ст. Л. Костов оставя незаличима диря в нашата литература. „Големанов“, „Вражалец“ и „Златната мина“ няма да слязат от сцената. Те и досега са измежду най-хубавите в нашата комедиография, а „Големанов“ е най-високият й връх.

# БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА 30-ТЕ ГОДИНИ

Военните и групата „Звено", които извършиха преврата на 19. V. 1934 г., нямаха никаква опора сред обществеността. И това стана причина властта скоро да премине в ръцете на двореца.

Превратът завари комунистическата партия неподготвена. Шаблонното мислене бе така силно вкоренено, че доста време партийното ръководство не можеше да се опомни от изненадалата го промяна. Откри се типичната слабост на един метод на мислене, който жонглира с общи постановки, играе си с политически формули и не използува за анализ конкретно подсказаното от събитията в действителността. Така се създаде значителна пропаст, трудно проходима празнина между постулатите за назряла революционна криза и действителното положение в страната. Упорито поддържаната инерция и след преврата предизвикваше временно сътресение в партията. То трябваше да се изживее с обръщане на кормилото, с нова насока на курса. И промяната, започнала през 1935 г., се наложи през 1936 г., когато начело на партийното ръководство застана Георги Димитров. Той отхвърли великомъдрите фрази на сектантството и насочи цялата дейност съобразно с реалността. Но на партията — субект и ръководител — бе поднесен от историята още един скъпо заплатен урок.

Прогресивната литература изживя едновременно и двете „неудобства": и от реакцията, установена с преврата, и от закъснелостта в мисленето. Ударът, който й нанесе властта на полковниците, бе твърде тежък. Положението в страната бе кризисно. Втората половина на 1934 и цялата 1935 г. бяха време на масови процеси срещу комунисти, на арести и интернирания. Посегна се и на прогресивния печат. Неговите издания спряха. Не беше леко лявата литература да се съобразява с димитровския курс, да преодолява сектантските постулати и да твори, освободена от властта на заучени фрази и ограничени полуистини.

Ако даже с лупа се вгледате в останалия, в непрогресивния литературен печат, едва ли ще откриете следи, които говорят за политическата промяна в страната. В сп. „Златорог" примерно нямаше никакво отражение от изпитанията, на които бяха подложени гражданското съзнание и литературата. Сякаш между литература и културна политика не съществуваха дифузия и обмен. Но не бе така и в лагера на прогресивното творчество. То трябваше да изстрада отново създалата се обстановка. То бе в положение, както преди десет-единадесет години, когато изживя ударите на деветоюнския преврат и на събитията след него.

След началното сътресение се начена широко сплотяване на прогресивната интелигенция. Събираха се силите в защита на културата и литературата. Настъпило бе време за преосмисляне на предишната практика. Борбата за възстановяване на Търновската конституция довеждаше и до отхвърляне на старата елементарна постановка: всеки некомунист е неизбежно наш враг. Насоките на мислене ставаха все по-живи, по-свободни и повече диалектични. Израз на това събиране за единна цел на писатели демократи и комунисти бе в. „Кормило" (1935). Този вестник не излизаше извън генералната класова линия в борбата срещу режима. Но същевременно събираше под своя покрив и елитен кръг писатели и художници некомунисти. В първия брой на вестника имаха думата освен марксисти, но и анархисти, и леви земеделци. Тук бяха Людмил Стоянов и Георги Караславов, Орлин Василев и Александър Жендов, както и Мицо Андонов и Ламар, и най-сетне и Илия Бешков. Това беше едно широко обединяване на левите под общата платформа. Пишеше се освен за литература, но и за изобразително изкуство, и за театър. Александър Жендов отбеляза в първия брой на вестника: „Естествено е старото да се брани срещу пристъпите на новото. Думата ми в случая е за изкуството. В тая законна самоотбрана обаче немалко употреба намират незаконни средства. Клеветата например. Клеветят новото, че не било българско. . ."

В статията „Изложбата" („Скица на едно непретенциозно настроение") Бешков весело осмива откъснатостта от живота и от епохата: „От дума на дума някои картини проговориха и, както става у нас, скромното мълчание се замести с никому ненужен шум. Една разправя като селска учителка за корделата на китарата си и за флирта си на последната учителска конференция, който тя никога няма да си прости. Друга като словоохотлива туристка изрежда върховете, баирите и хижите на родината, възторжена, с миризмата на воля яден лук и сирене. Трета като закъсняла клюкарка, като изтърбушена възглавница с пух изсипва думите на всички критици и школи." Днес е трудно да гадаем по чий адрес бяха отправени тези весели забележки. Но в тях звънят звучно Бешковата рапира, неговият убийствен сарказъм. Той боде остро онова изкуство, което се откъсва от живота, от народа и плува по баналните води на личната сантименталност.

Своята и критична, и взискателна програма спрямо изкуството и литературата вестникът продължи неотстъпно. От неговите страници лъха доблестта на европейската прогресивна мисъл. Особено настойчиво се чува гласът на световната революционна литература. Срещат се образите и се преповтарят актуалните слова на Анри Барбюс и Дос Пасос, на Еренбург и Стефан Цвайг. Ясният стремеж и към широта, и към многоликост се манифестира определено. Нали и нашата прогресивна литература бе излязла за пръв път на световен форум, като обсъждаше въпросите на мира и напредъка. В дописка от писателския конгрес в Париж Людмил Стоянов запознава читателите с Луи Арагон, с Хайнрих Ман и Майкъл Голд, с Жан Ришар Блок, с Андре Малро и Андре Жид. „Майкъл Голд — пише Людмил Стоянов, — автор на преведения у нас роман „Евреи без пари", заявява: националността никога не е била преграда за великите писатели — влиянието на Пушкин, Шилер, Уртсворт и Шели е било международно. Опитът да се вкара литературата в клетката на национализма е отвратително престъпление за човечеството като цяло" (Кормило, бр. 5, 1935). Това бе съзнателна, макар и не открито изразена критика срещу ограничената националистическа платформа на режима на полковниците. Солидарността с международната лява литература

насочва творците и срещу войната и фашизма. Тя ги обвързва в битката срещу изолираността на писателя, срещу гражданската неангажираност. Това бе вече широк и явно плодотворен международен контакт.

Както световният писателски конгрес в Париж бе велик събор през 1935 г. на прогресивната и революционна литературна мисъл, така и в. „Кормило" у нас бе огледало, в което се виждат усилията за обединяване на демократичните културни сили и за намиране пътища на новите идеи. Нашата прогресивна литература бе вече на световен форум — тя участвува с такъв свой представител като Людмил Стоянов на писателския конгрес в Париж. Тя се вълнува от високите цели на международната общност. Тя търси сътрудничество за запазване на културните ценности — и навън, и у нас. Тя с широк кръг свои представители отхвърля противокултурната политика на фашизма и отправя поглед към Съветския съюз и към бъдещето. Българският писател като своя прогресивен световен събрат бие тревога. Защото над прославените огнища на културата „слизат сенките на свечеряването" като предвестници на мрачна средновековна нощ. В интервюто си „При Стефан Цвайг" Людмил Стоянов включва пророческите слова, изречени пред него от големия европейски творец: „Всички тези вождове и диктатори ни предлагат безбройни по количество и качество церове, когато най-ефикасното средство може да се намери в пълното и искрено разбирателство между народите на континента."

Средата на 30-те години е време, когато съветската литература, млада, осенена от голямата идея за обединяване на антифашистките творци, настъпваше към Европа. И тя бе поддържана в борбата с войната и фашизма от големите традиции на европейския хуманизъм. Към общото дело се стремеше и българският писател. Въпросът за мира и войната сблъскваше сега двата свята, двете идеологии: на прогресивното, на хуманното художествено мислене и на реакцията и насилието, леко завоалирани или с най-ярък израз на фашизъм.

Паралелно с в. „Кормило" през 1935 г. излизаше и сп. „Нова литература". То бе редактирано от Георги Бакалов. Завърнал се в България и означил своето присъствие веднага с издаването на сп. „Звезда", той продължи своето боево участие в литературния живот със сп. „Нова литература". В него се превключваха повечето от бившите сътрудници на „РЛФ". В бр. 23—24 на списанието Илия Тодоров (Вл. Топенчаров) отпечатва статията „Поети-граждани". В нея разглежда поезията на участниците в литературния сборник „Брод". Той критикува в тази статия главно Христо Радевски за недостатъчна политическа определеност. По повод на написаното от Тодоров Георги Караславов излезе с отговор във в. „Кормило" (бр. 6, 1935). Така се сложи началото на един голям спор: за художественото качество, от една страна, и за поезията, която трябва да служи на политиката, като бъде „независима от формата" (израз на И. Тодоров), от друга страна. Този спор би бил полезен, ако не придоби твърде остър и личен характер. Спорът ръскъсваше изградения с толкова усилия единен фронт на прогресивните писатели.

А тяхното сплотяване бе голяма придобивка на вестника. Привлечен бе Светослав Минков като сътрудник. В бр. 14 бе отпечатан неговият остро критичен разказ „Това се случи в Лампадефория". Г. Караславов помести и статия за писателя, онасловена „Верен път". В нея четем, че Минков „като че ли се присмива на своите погрешни увлечения, остатъци от духовния упадък на една издъхваща социална категория". И още, че неговото съзерцание е било здраво „и то неминуемо трябваше да го изведе в плодоносната нива

на художествения реализъм". Караславов нарича героите на Минков Гоголеви герои, „само че потиснати не от разложение на отживелите феодални отношения, а от кредитните институти на задълбочената следвоенна криза в една победена държава" (Кормило, бр. 37, 17 юли 1936).

На страниците на „Кормило" се появи и едно интервю с проф. Асен Златаров. То бе изпълнено с надежди за мобилизиране на българската интелигенция в борбата за „възход, благополучие и човешки живот". Това бе обща програма, демократична, считана очевидно перспективна при тогавашните условия. Във вестника сътрудничеха писатели като Ламар, М. Грубешлиева, Г. Белев, М. Вълев (Матвей Босяка). Появи се и разказът на Вл. Полянов „Слънчеви лъчи", в който се описва тъжната драма на безработен, засегнат от калника на профучалата край него лека кола. Събираха се естетически сили за обща атака към съвременността. Един брой бе посветен на Г. П. Стаматов. Людмил Стоянов направи своята изповед за пороците, извлечени от „критическото начало": „Той ме научи да претеглям делата и думите и да правя разлика между нещата как „изглеждат" и как „са" в същност."[1] Г. Караславов отбелязва в статията си „Реалност и сатирик": „Почти цялата ни литература от Освобождението досега с някои изключения и с една мощна и млада реалистична струя в последните няколко години е идеалистическа и описва предимно селото. Опитите да се даде градът оставаха безплодни и фалшиви. Стаматов единствен долови пулса и облика на този многообразен, командващ обществения организъм свят и го направи обект на всичките си разкази."

Бяха поместени и Стаматовите разкази „Отложено самоубийство" и „Скитници-рицари". Това бе наистина голяма дан, поднесена на критическия реализъм и изобщо на спътниците. В „Кормило" бе представен и Чудомир с разкази от книгата му „Не съм от тях". С една похвална настойчивост изплуваха и заемаха свое място в литературата ни незабелязаните довчера от комунистическия печат писатели-реалисти. Това бе оригинален опит и те да видят себе си, да разберат себе си, откроени сред прогресивната атмосфера на живота.

Поврат се забелязва и в оценката на класическото наследство. Препечатано бе отвореното писмо на Гео Милев до Борис Вазов — в него за пръв път ляв автор поднася на читателите висока оценка на Вазовото творчество. Това бе невъзможно не само на страниците на „РЛФ", но и в статиите на Георги Бакалов, който се стараеше вече да коригира предишните си сектантски схващания за народния писател. Положително бе представен Алеко Константинов, а един брой бе посветен изцяло и на Христо Смирненски. Диреха се допирните точки между класическото наследство и пролетарската литература, развенчаваха се старите митове за национализма на нашите демократични писатели.

Вестник „Кормило" не можа да изпълни докрай своето хубаво предназначение. Трудно беше за част от нашите писатели-комунисти да приемат положително „странната" линия на вестника, да се откажат от довчерашни сектантски представи за общонационалната ни литература. Имаше основание и за известна боязън относно смисъла на някои неясни теории за произхода на изкуството, проявили се в „Кормило". Опасна бе тенденцията и за притъпяване на класовата борба, за съзерцателното възприемане на художествената действителност.

---

[1] Людмил Стоянов. Моят литературен наставник. — Кормило, бр. 24, 1936.

Спорът за качеството допринесе да изпъкнат зад пъстрата дреха ръбовете на противоречията, да се разкъсат временните връзки на литературното съжителство. Излезе на преден план проблемата за „подценяването" на съдържанието и за „надценяването" на формата. Постави се въпросът за това, не се ли хвърля мост към чистото, т. е. към безидейното изкуство на „охолниците".

Георги Бакалов излезе в „Мисъл" (редактор Трудин — Сава Гановски) със статия, в която обвини Караславов, че издигал „голата форма за сметка на единството на формата и съдържанието, че надал вик: „Долу идейната наситеност! Високото качество стои над идейната наситеност!" И спорът придоби прекалено остър характер. Страхът от преминаването на писатели като Караславов и Радевски „отвъд" и ненавистта към онези автори, с които се търсеше сътрудничество, предопределиха позицията. Взаимните обвинения нарастваха като лавина с всяка следваща статия. Може би „Кормило" водеше в перспектива до отслабване на революционната традиция. Може би. Ожесточеността на спора обаче бе прекомерна и личното самочувствие прекалено високо. Оттук и обвиненията срещу Караславов и Радевски, че гледат отвисоко на останалите, на по-слабите от тях творци, верни привърженици на партийните идеи.

За раздробяването на литературните сили имаха вина и двете страни, еднакво непримирими в крайностите. В две големи статии — на Ал. Жендов „Георги Бакалов фалшифицира" и на Г. Караславов „Така ли е, Георги Бакалов?" — бе направен опит от страна на „Кормило" да изясни позициите си. Главната мисъл, която преминава през тези статии, гласи, че идейната насоченост не бива да се отрича, но че заедно с това трябва да се държи и за единството на съдържание и форма. Тонът бе обаче крайно неприязнен, явно изпълваше желанието да се уличи Георги Бакалов, че лъже „под носа на читателя". Неприятно е днес да се четат тия взаимни нападки, изпълнени с гняв и със смут.

Като че ли се повтаряше някаква пластара история на лични борби, така характерни в нашия живот. Но станалото през 1924 г. не се повтори напълно сега. Георги Караславов и Христо Радевски имаха по-здрав мироглед, по-солидна партийна и политическа закалка. Те трябваше да плуват известно време между Сцила и Харибда, между страшното „отсам" и страшното „отвъд", без да ги сполети съдбата на някогашните сътрудници на сп. „Нов път".

Нека отбележим, че „Кормило" изигра известна положителна роля и за по-младото поколение творци. Тук сътрудничи Никола Вапцаров. Поместеното във вестника и по-късно включеното в стихосбирката „Моторни песни" подсказва с каква настойчивост е работил този автор. Една съпоставка на стихотворенията му „На Горки" и „Родина", отпечатани в „Кормило", с по-късните им редакции свидетелствува за обогатяване с психологическо и житейско съдържание, за по-голяма изразителност и усложненост на художествената форма.

В „Кормило" сътрудничеха и наченалите в „РЛФ" Павел Вежинов, Челкаш, Арманд Барух. И те се учеха на критичност при обрисуване на действителността. Стремяха се да счупят печатите на тезисността и да открият, незатъмнени от сенчести клони, изворите на живота.

Голям успех на революционната литература през 30-те години бе въвличането в нейната орбита на младото поколение таланти. Това й предвещаваше хубаво бъдеще. Определено наляво бяха още с първите си литературни изяви млади белетристи като П. Вежинов, Ст. Ц. Даскалов, А. Гуляшки и К. Калчев, Челкаш, А. Барух, Ив. Мартинов, рано загиналия Хр. Руменов.

Под влиянието на леви идеи бяха малко или повече освен Никола Ващаров още и поетите Б. Райнов, В. Петров, Ал. Геров, а след тях и Ал. Вутимски.

Тези млади автори идеха да променят старата представа за литературата. У младите прозаици изпъква стремежът към жанрова свежест и към усложнено психологическо тълкуване на човека.

Заслужава да се отбележи, че Г. Бакалов даде път в „Нова литература" на мнозина от тези оригинални таланти. Още във втората книжка се появи разказът „Икономии" на П. Вежинов. В същност това не бе традиционен разказ. Жанрът на творбата бе твърде особен — тя бе сглобена от отделни фрагментарни сцени, в които пулсира животът. Сюжетът не се подчинява тезисно на авторовата преценка. В него се сблъскват разнородни житейски явления, през чиято външност прозират конфликтите и противоречията на обществото. Прозата на Вежинов притежава лиричен ритъм (главно чрез повторителността), богатство на подробностите, добре изявено настроение чрез словото. Някои образи са леко натурализирани, за да подчертаят повече баналното и пагубното в живота.

Младите творци бяха сътрудници освен на „Нова литература" още и на последователно сменялите се вестници, редактирани от Димитър Чавдаров— Челкаш „Младежки преглед", „Съвременник" и „Жар". Явна самобитност при изобразяване на душевни движения личи в ранните разкази на Камен Калчев. Той школува упорито, за да овладее кратката и изразителна дикция, за да изнесе топлото си и развълнувано чувство. Към психологическо разрешаване на сюжетни ситуации се стреми Андрей Гуляшки. В стила му също звучат нови художествени ноти. Гуляшки дири оригинални образи, герои, още невъведени в литературата ни. Той предпочита двупланови сюжетни положения — и онова, което е на сцената, и другото, което е зад кулисите, долавяйки всичко в сложна едновременност. Знак за тези оригинални търсения е хубавият му циклов разказ „Жени".

С нови стилови черти изпъква и ранното творчество на Д. Чавдаров — Челкаш. Той започва умело с изобразяване на младежки изживявания, показва вкус към хубостта на езика. Арманд Барух дири нови жанрови форми и външни, мимични изяви за пулсациите на човешките чувства.

Безспорна прозаична дарба се откроява и в първите разкази на Стоян Даскалов. Появи се нов, вдъхновен певец на разбуненото село с неговите конфликти и неговата душевност.

Тези млади автори напираха и с книгите си. Малки по размер, но оригинални с художествената си тенденция, тези първи книжки вече говореха за несъмнени дарования: „Улица без паваж" (1938) от П. Вежинов, „Дон Кихот от Силвеция" (1936) и „Жени" (1938) от А. Гуляшки, „Пътник от планината" (1938) от К. Калчев, „Фейлетони" (1936) от Д. Чавдаров — Челкаш, „Стока без купувачи" (1937) и „Богородинският пазар" (1938) от Ив. Маринов, „Мъка" (1935) и „Коловоз" (1937) от Ст. Ц. Даскалов. Повечето от тях се обединяваха в литературния кръжок „Христо Смирненски". В домашни квартири до късно се обсъждаха въпроси на художественото майсторство, изследваха се образи, пластично изображение на света, портретни характеристики и най-важното търсеше се как да се разшири стойността на младото изкуство. Кръжокът „Христо Смирненски" допринесе за школуването на художествения глас на повечето млади автори. През него преминаха още Иван Руж, Борис Делчев, Пантелей Зарев и др.

Колкото и да изглежда парадоксално, атмосферата на нашия духовен живот се сътворяваше с участието и на чуждата художествена книга. Поточно — на руската и съветската. Съветската литература носеше в себе си светия и великия образ на съветския човек — и с неговата психологическа сложност, и с неговата съзнателна насоченост към революцията. Чрез нея читателят проникваше в далечен и забранен за опознаване свят. Свят на чудеса. Читателят заживяваше с непознатото, придобиваше временни и пространствени впечатления за неговата многозначност, за психологическото и идейното му съдържание. Жадни за истината младежи, работници, интелигенти, хора от различни съсловия намираха в съветската литература подбудител за размисли. Тя бе съвременният Вергилий, който ги развежда из чистилището и рая. Съветската книга бе извор на сила и вдъхновение даже и когато разкрива без компромис тежки драми от живота.

Трудно е да се изброят заглавия и автори, които са имали предимство. Защото влияеха не само могъщи художници като Шолохов или вдъхновени новатори на израза като Еренбург, но и значително по-слаби автори, носещи в творчеството си по нещо от диханието на съветската действителност. Младата и невероятно жизнена съветска литература бе необхватно разнообразна в мисли, в преживявания, в представи. Тя бе неповторима в своята многозвучност. Затова с успех се ползуваха сред читателите освен великолепни произведения като „Тихият Дон", „Разгром" и „Железният поток", но и творби като „Първата" на А. Богданов, „Необикновените приключения на Хулио Хуренито. . ." на Еренбург, „Шоколад" на А. Т. Родионов. Тези различни книги говореха и за неедноаквия поток на живота, богат и с единната си идейна устременост, и с контрастните си сюжети — ту епични и трагично-величави, ту комични и забавни, родени от сложните драми на действителността. В общия и разнозвучния хор на апотеоза и на героиката намираха своето място и асовете на хумора. Съветският хумор бе даже рядко богат и трудно можеха да се намерят по това време автори в Европа, които да съперничат на Зошченко или на Илф и Петров. Тези писатели воюваха с отрицателното в съветската действителност и на съвсем нови принципи създаваха хумор със световно, с общочовешко значение. Идейните и естетически предпоставки на съветската литература се оказаха неимоверно разнообразни през 20-те и началото на 30-те години и това разширяване жанровия и стиловия й диапазон. В едно интервю, дадено пред Иван П. Янъков през 1935 г. в Прага, Алексей Толстой посочва, че правдивото изобразяване на съветската действителност има и един неприятен съпровод — критиката на отрицателни явления. Но така само и като критикува, съветската литература отразява истинския живот и решава големите проблеми на времето. Тя влиза в контакт със сложната противоречивост на действителността и по обясними поводи воюва с неблагонадеждното, с нетърпимото в нея.

Големи заслуги за пропагандиране на съветската книга у нас имаха някои от нейните апостоли — писатели-преводачи и книжари-разпространители. Това бяха скромни хора на подвига, които сътворяваха чрез книгата общественото съзнание. Не можем да отминем не само парадоксалната по обем работа на преводач като Георги Бакалов, чийто избор обхваща свободно и история, и социология, и художествена литература, но и направеното от такива вдъхновени и добросъвестни преводачи като Хр. Радевски, Г. Караславов, М. Марчевски, Г. Жечев, Л. Стоянов, М. Грубешлиева и т. н. Георги Жечев поднесе на българския читател превода на „Тихият Дон", Радевски и

Караславов — на „18-та година", на „Железният поток", на „Ден втори". Всеки превод е имал свои митарства по издателства и цензура. История на своята жестока битка с полицията е имала всяка значителна книга, както е имала история и на своето въздействие, разгръщала нови хоризонти пред мисловния поглед на читателя.

Докато в началото на 30-те години донесоха в България лъха на революцията автори като Ал. Блок, А. Бели и С. Есенин и само отчасти познатите Демян Бедни и Маяковски, то сега това вършат Шолохов, Толстой, Фадеев, Еренбург, Серафимович, Макаренко, Островски, Гладков. Поради изобразяването на вече установен съветски бит по-силен и по-богат в подробности е сюжетът на тази литература. Тя носи освен героични вдъхновения и реални ситуации, но и идеи за морал и за философия. И това именно освежава и обновява мислите и чувствата на младите български творци и тласка безвъзвратно по пътя на социалистическия реализъм автори като П. Вежинов, К. Калчев, А. Гуляшки, Ив. Мартинов, А. Барух, Ст. Ц. Даскалов.

Тази литература дифузира и в други среди и също влияе в сферата на морала и знанието. Даже такова издателство като „Мозайка", което издаваше главно романи от френската салонна литература, включи в своите поредици два романа на Пантелеймон Романов: „Другарят Киселяков" („Три чифта чорапи") и „Нова скрижал". През 1938 г. издателство „Хемус" пусна „Антология на съвременната руска поезия", подготвена от Хр. Радевски. Тя бе предназначена не само за читателя „отсам", но и за читателя „отвъд". Тази антология бе голям принос за популяризиране у нас на съветската литература. Осветленият в песни път на борбата и живите образи, живите емоции, извикани от строителството, допълваха онази многостранна пропаганда, която вършеше комунистическата партия у нас за новото в Съветския съюз. С оптимистичното си звучене съвременната съветска лирика извършваше чудото на духовното кръщение: тя учеше нашите писатели освен на честно отношение към действителността и на всеотдайно служене на новото, но и на нови песенни мотиви, на разнообразен жанров регистър.

Проникващата у нас съветска литература приучваше на ново отношение към класическото наследство. У нас бе честувана 100-годишнината от смъртта на Пушкин със специален Пушкинов лист.

Заради любовта им към класическото наследство се оказаха обединени автори, които иначе случаят никога не би събрал. Ето например кратката и развълнувана бележка, която Й. Йовков е напечатал в редактирания от Л. Стоянов в. „Брод" по повод смъртта на Горки:

„Винаги близък на своя народ, Горки му остана верен и до последния ден на живота си. Той бе велик художник: чудните незабравими образи на Макар Чудра, Челкаш, Малва, Старуха Изергил живеят у нас със същото очарование, както преди трийсет години, когато за първи път четяхме за тях. И те ще живеят, както делото на писателя, во веки веков."[1]

*

След Първата световна война историята на литературния ни живот сякаш динамично се преповтаряше: щом вълната на революционната борба се издигне нависоко, идва ударът. Така беше през 1923 г. После веднага през 1925 г.

[1] Изказване на Йордан Йовков.— Брод, бр. 1, 8 авг. 1936.

През 1934 г. Заедно с тези сътресения се извършва обогатяването освен на партийния опит, но и на общонационалния естетически процес. През втората половина на 30-те години все по-определено се говореше за гражданското предопределение на писателя, за неговите задължения към народа. Настъпило бе време на сложна духовна дифузия, на проникване на мислите и идеите на левите писатели в общонационалната сфера. Това се чувствуваше особено сред свободно мислещата творческа интелигенция, която честно представяше и духовното самосъзнаване на народа. В „Кормило" сътрудничеха автори, били до вчера „отвъд". Даже писатели като Константин Петканов, чийто консервативен мироглед се е изявявал неведнъж, подлагаха темата за моралногражданската позиция на твореца. Дифузията бе съвсем очевидна дори в специализирано обществено-философско списание като „Философски преглед". Димитър Михалчев изтъкваше на страниците на списанието значението на историческия материализъм, споредше с теоретиците на расизма у нас. В списанието сътрудничеха освен прикрити комунисти като Михаил Димитров, но и открити съмишленици на партията като Иван Хаджийски. Даже в сп. „Златорог" се долавяха следи от дифузията на лявата мисъл и на левичарски изживявания — със сътрудничеството на Б. Райнов, на Ст. Ц. Даскалов, на Н. Марангозов, а по-късно даже и на Ал. Вутимски. Но за разлика от „олевяването" на „Философски преглед" позицията на „Златорог" бе твърдо защищавана. Като идейно-естетически отпор на опасната лява дифузия звучеше тук старата, прастара песен, съчинена от Пенчо Славейков, за гражданския заангажираната литература до Освобождението и за литературата след Освобождението, която се насочвала към свободна изява на художническата индивидуалност. Тази песен се поддържаше от настойчивите гласове на неколцина критици, сякаш не съществуваха нови явления, нямаше нова ситуация, в която творецът бе заангажирана страна. Тази идея за гражданска незаангажираност се поддържаше ту на страниците на „Златорог", ту на страниците на „Българска мисъл". И на двете места упорито се стремяха да не признаят в сферата на естетиката фактите и изискванията на действителността. Както камилската птица, която, изплашена от реалността, скрива главата си в пясъка, така и нашите тълкуватели на художествения процес отбягваха от истините на живота. Само там някъде, в далечното минало, писателят е могъл да отговаря пред народа си и да го води. Имало е време на пълен „синкретизъм" между литературна и обществена дейност. Такъв тип творци са били П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Хр. Ботев и по-малките звезди на предосвобожденското литературно небе. След това нещата са се изменили. Писателят е вече завоевател на своята си духовна област. В нея, в тая област, той е суверенен. Тук не се подчинява на изисквания. Деспециализира се като общественик, за да поддържа спецификата на литературното си дело. Пълновластният господар е духовен избраник, в чиято „светая светих" няма достъп множеството. В неговото духовно битие липсват проблеми на съвестта и проблеми за гражданско-морални задължения. Той е висша категория на духа, унесен във вечни морални и естетически ценности. Той е горд със своята затвореност, със своята изолираност от масата. Аристократическото му високомерие е напълно оправдано. Такъв го виждат все още и Вл. Василев, и неговите сътрудници в сп. „Златорог". Запазваше се все още тенденцията, завещана от миналото, реализмът да прераства до известна степен в естетически формализъм. И това при известен резонанс вече на съвременността и в художественото творчество, и в критическите оценки.

Идеите се бяха утвърдили в течение на десетилетия. Те се поднасяха и сега като рецидив на минали теории, но с високото самочувствие за духовно откривателство. Тенденциозността бе дълбоко завоалирана. Изживяваше се литературно мъченичество, затворено зад четирите стени на работната стая и откъснато от порива и величието на епохата. Затова и размислите за европеизиране на духовния ни живот тук звучаха неубедително. Европеизирането се предполагаше без истински съвременна изява на народностната ни самобитност. Т. е. то се подразбираше почти като подражание на чуждото, като заимствуване на духовни ценности, ставащо откъснато от българската основа. Забравяше се, че и самият европеизъм е конгломерат от духовни приноси на много култури, издигнали се на върха на своето национално саморазвиване. Едва ли е необходимо да се доказва колко ялови бяха тези идеи за извъннационално европеизиране — при все че те продължаваха настойчиво да се натрапват.

Лявата дифузия в общонационалния процес обаче бе достатъчно силна, за да им противостои. Впрочем „Златорог" бе под влиянието на тази дифузия много по-рано. Още с преминаването на четворката Каралийчев, Разцветников, Фурнаджиев и Цанев в „Златорог" в списанието се вля нова критическа струя, нова национална проблемност. Писатели като Фурнаджиев и отчасти Разцветников не можеха да забравят бунтовните „увлечения" на младостта си. „Златорог" откри по-късно страниците си и за Славчо Красински, откъснал се от строя, но със запазено социално чувство в публикуваните в „Златорог" стихове, а този автор мина и на открито реакционна позиция. По-нататък обеднялото откъм сътрудници списание настойчиво търсеше дарования сред левицата. Известно е, че Вл. Василев е канил като сътрудник дори Хр. Радевски — след историята с „Кормило". Така през втората половина на 30-те години се носеха още велелепните стандарти на индивидуализма и на теориите за гражданска незаангажираност и се усещаше ерозирането на традициите от лявата дифузия на левите писатели в общонационалната ни литература.

В „Изкуство и критика" това пролича още по-ясно. Проявяваха се редовно Г. Караславов, Хр. Радевски, О. Василев, П. Вежинов. Във в. „Заря", издаван от частно реакционно издателство, Тодор Павлов с псевдоним Ф. Грозданов напечата най-хубавите си статии. При тази обстановка в делничния бит на всекидневните полемики се обезсилваше традиционната индивидуалистична литературна и философска настройка.

От страниците на десния литературен печат обаче не слизаха твърденията за „нова метафизика" на творческия дух. Това бе канон за буржоазната естетика, макар че този канон нямаше предишната сила. Безкрайно повтаряни, много и много уеднаквени, индивидуалистичните вариации се инфлацираха. Тъкмо тук бе и особеното, противоречивото. От философията, както отчасти и от художественото творчество, се изискваше да бъде орган не само на теоретическия, но и на практическия разум на времето. Настъпила бе динамична епоха и за самата дясна мисъл, предусещаше се възможност да се решават основни въпроси. И това именно налагаше практическото отношение към действителността.

Годината 1937 бе времето, когато избликналият мракобеснически ентусиазъм в Германия прииждаше на вълни и заливаше умовете и в други страни. Възхищаваха се от волунтаризма, от „философията на живота", от тържеството на „пророческия дух". И се преоценяваха дотогавашните културни ценности, искаше се възвръщане към „младостта" на първобитните митове.

всичко това като съпротива на тежнията за зашита на културата от новото варварство на Третия райх. Същевременно можеше да се види и друго — проблясъци на една философска тъга по човека, изоставен и загубен в своя микрокосмос, търсещ изход от него. И българската реакционна философска мисъл се изправяше пред тези сложни явления. И тя сочеше някак си път на човека в съвременността, „освобождаваше" го духовно, възвръщаше му „моралната сила", но по посочения от Запад път. Каква ирония!

Особено ясно проличаваха тези зигзагообразни мирогледи и пропагандни насоки на страниците на в. „Зора". Там се дежуреше по всички важни въпроси на културата. Литературата се привеждаше на плоскостта на историята, като се искаше тя да служи на неразрешени „исторически" цели. Ратуваше се за „войнствено" културно съзнание, за импулси от живота и за борческа настроеност срещу всичко прогресивно и демократично. Оттам вописха настойчиво, че писателят не бива да бъде безучастен наблюдател на събитията, че той трябва да изпълни „грандиозната" си мисия в обществото.

Това бе едно профилирано класово съзнание, изразявано в сферата на културата главно от Йордан Бадев.

Обстановката, създавана от тържествените хорове на победилата реакция в Европа, философският волунтаризъм, идеите за „национална отзивчивост" на писателя не влияеха върху повечето от значителните ни творци. Напротив, тъкмо сега заговориха потаени граждански чувства, появиха се остри обществени реакции. Поезията на някои писатели, като Фурнаджиев и Багряна, придоби нови, особени дълбочини. Това пролича даже и в езика, и в жанровата структура на техните творби. Творчеството им стана обществено-емоционално, изпълнено с размисли, озвучено от тревоги и съмнения, които тъкмо му придават художествена сила.

Никола Фурнаджиев написа някои от най-хубавите си стихотворения. В тях се чува незаглъхнало ехо от миналото, разбудено отново в душата му. Една потрълваща и незаспала гражданска съвест, сепната от страха за нова народна мартирология. Повечето от тези стихотворения бяха публикувани в „Златорог" — като че ли за да манифестират автономността на автора от общата линия на списанието. В „Нощ" поетът рисува пластично и оригинално пустеещия нощен пейзаж на града:

Сред облаци, разкъсани кулиси,
белей луната, сякаш е от гипс —
би казал някой: чудно е изписана,
каква невероятна живопис!

Поетът вижда по-нататък града като застинал паметник. По неговите площади и градини тече „студена, тежка светлина". А душата на поета жадува за промяна, тя очаква да чуе звукове от ставащото. Но никакъв сигнал няма. Немощ лежи в пустотата на града:

В тая нощ, и тук премазан, питам се —
къде сред тая пустота? Не бий
ли с ритъм скрит поне едно събитие,
та в удара му тежък да разкрий
недра града?
Пустеят глухи улици.
И в дъното им като гръм кънти

отмереният ход на патрулите —
тъй безусловен, както мойте дни.

Жестоко е това заключение — изтичат авторовите дни под отмерената стъпка на патрулите. Нараства някакво значително събитие — но какво? Колкото и интимна да бъде мисълта на поета, тя говори за гражданско вълнение, за потаено чувство на бунт, прикрито с условността на образите.

Гражданско чувство напира и в образа на родината, който стои във въображението постоянно — като спомен и надежда. В стихотворението „Сбогом", написано в Цариград, с едри линии на величав, исполински фон е изписан образът на човека, в който бе влюбен Фурнаджиев: образът на селянина, който уж търпеливо, а в същност с бунт в гърдите оре, приведен над нивите на родната земя. Поетът се прощава с родината в дни „сиви, студени, обветрени":

Все си ти — от Родопите глухи до Дунава;
върху черния хълм като птица сама, без крила,
все огромният селянин бавно след плуга пътува,
а под небето — села и стада, лесове и мъгла.

Поетът се прощава с родината и чува нейния вик. Той кънти издълбоко от мрака на Тракия, от студа на Балкана. Тези фонообразни и сетивнопластични реакции носеха в себе си бунта, изказваха най-пряко размисъла на поета за историческото битие на родината. В тях е и немирната игра на неговия неспокоен дух, жаждата му за промени, силното му желание да противостои на това, което е в момента. В друг цикъл „Стихотворения" (печатани през 1938 г.) поетът се вглежда в себе си. През себе си, като в подсъзнателна мора, вижда историята и пътя на интелигента, загубил народа си. Под властта на някакъв дълбок социален инстинкт той се мами от мечтата и надеждата да преодолее своята изолираност, празнотата на своето съществуване. И се самоосъжда:

Понякога, сломен от дните тежки,
като шахист след злополучен мат,
аз диря жадно свойте черни грешки,
на миналото в пъстрия квадрат.

Аз виждам ясно: времето отнима
на миналото блясъка, но бди
понякога то тъй непобедимо,
че в сянката му гаснат мойте дни.

Изживяванията на Багряна нямаха аналогична гражданско-национална подоснова, както изживяванията на Фурнаджиев. Но и в тях напираше тревога, доминираше един критицизъм, едно съзнание за временно отчуждаване от живота и за непобеден копнеж за възвръщане към него. Търсеха се ценности, които не могат да се намерят сред хората във всекидневния живот. Багряна все искаше да стигне до ближния, да обича и да бъде обичана. Това бе копнежът на личността ѝ, която предусеща мъката на самотата, чувствува опасните завои на отчуждението, бои се от тях. Особено типични за тия духовни търсения на Багряна през втората половина на 30-те години е цикълът „Парашут". В стихотворението „Скок" четем:

Света да бъде исках с ангели населен,
да бъдат всички светли, окрилени, млади,
и вечно да се носи пролетен повей...

Но моят чълн крилат се горе там запали.
Стихиен гръм, и дим, и ужас ме обгърна.
И в зиналата бездна скочих като луд.

О, миг единствен. Миг — безкраен, безначален! —
Едничка мисъл — долу, долу да се върна
и ако мра, земя, да мра на твоя скут!

Парашутът става единствената надежда за спасение. Той възвръща на човешката земя, там, където са потрепващите села, където гъмжат площадите, където хората са гладни за обич и утеха, където нахранва пшеничният хляб и упойва виното, където има топлинка и човешко слово:

Мой бял, разтворен, цъфнал парашут —
едничък мой спасител
през тази дълга до безкрай минута.
На твоята коприна разкрилена,
като на паяжина закачен,
увиснал е
животът ми единствен.

Метафората е твърде усложнена. Далечни са намеците за граждански тревоги. За разлика от Фурнаджиев, мислещ за народната съдба, Багряна спасява главно себе си. Все пак има нещо близко сега в контекста на тяхното творчество: това е общата, незаглъхващата им тревога. Зад нея е сложната социална действителност.

Голяма е разликата между стиха на Фурнаджиев и стиха на Багряна. Тежкият кънтящ стих на Фурнаджиев е строфично традиционен. Стихът на Багряна е свободен, vers libre. Той пулсира без каквато и да било зависимост от много пъти повтаряната форма на четиристишието. Той има свои свободни низини и висини, своя прозаичност и поетичност и своя подчертана обикновеност и при най-възторжения тон. Но това, което смущава и двамата, е все жаждата им за приближаване до живота.

Тези настроения заедно с посоченото дифузиране на леви идеи в десния печат създаваха особеното оцветяване на някои литературни издания. Н. Марангозов напечата в „Златорог“ своята прекрасна реалистична поема, оценена много положително от Вапцаров, „На повратки в село“. Там се появиха Б. Райнов, Ал. Вутимски. Те сътрудничеха на „Златорог“, но не бяха се откъснали от своята левичарска среда. И също носеха в творчеството си една тревожна тоналност, един бунт, макар и твърде индивидуалистичен.

Стихотворенията на Б. Райнов продължават традицията на лириката на града, набелязана от Ат. Далчев и от Багряна. Но възпитанието на Богомил Райнов, неговият рязък интелект, неговата бурна впечатлителност го отделят от тези видни предходници. Б. Райнов израсна още от детска възраст в града. Той познава главно пейзажа на града. И той е в някакъв яростен, иронично изразен конфликт с традиционната представа за пейзаж, в който главни елементи са чистото полско небе, въздухът, водата, горите и поляните. Пейзажът на Райнов е разкъсан от хищническия изглед на кооперациите. В него вее мощната студенина на сградите. В него са изненадите, които поднасят раздвижените улици или бездушните насечени плоскости. „Долини“ и „върхове“ създава тъкмо неравномерният изглед на града. Но градът има и свои завое-

вателни стремежи. Той иска да сграбчи човека в жестока лапа, да го умъртви или да оголи неговото съзнание. Всичко това изпълва с особена урбанистична тревога творчеството на Б. Райнов. То измества в поезията представите за стария природен пейзаж. Новото врасна в лириката на Райнов като израз и на нови мисли, и на нови настроения. Ето как поетът вижда нощта в града:

Дърветата в черните си фракове
сядат и по лакейски се прозяват,
и гледат гостите дали ще стават,
че подир тях да изгасят луната.

(*„Нощен сняг“*)

Зад тези иронични представно-живописни пластове пулсира недоволство. То бе някакъв анархистичен бунт, то бе силно и трагично чувство за пустота, жажда за разрушаване, дошла сега на смяна на избистрените революционни настроения:

Уморих се от хорските приказки,
от глупаците сиви и бледи;
уморих се от мъдреците,
от гърма на колите, от себе си.

Да се махнат червените покриви,
за които в стиховете пеех!
Да се маха стената със котките
или аз да се махна от нея!

Умориха ме тежките книги;
оглупяха красивите образи; —
като куче ми иде да вия,
да се гавря като Маяковски.

Тревога, гражданска тревога се носеше в лириката. Тя проникваше и в поезията за селото, виждано през настроенията, създавани от града. Такъв характер имаше споменатата вече поема „На повратки в село“ на Николай Марангозов. Разширява се тематиката, откриваха се жанрови форми и език за нови чувства, сплитаха се в сложно единство лирични и сатирични елементи. Стихът беше ту пародийно-лиричен, с много иронични нотки (Марангозов), ту незагладен, ръбест, способен по-скоро да убоде, отколкото да извика дълбокото и непосредно вълнение (Б. Райнов). Новата поетическа материя разбутваше старата форма. И, както ще видим, най-голямото завоевание бе направено „наляво“, в поезията на Вапцаров.

Една фаланга революционни поети не достигнаха до върховете на голямото изкуство, но влияеха за прогресивното движение и създаваха различни психологически оттенъци за него. Те се включваха в духовната експанзия за завладяване на читателя. Те бяха верни на партийните принципи и не се поддаваха на изкушението да нарушават онази дисциплина, която партията изискваше от тях. Това бяха М. Ланков, Ан. Тодоров, Кр. Пенев, Кр. Белев, М. Грубешлиева, Т. Генов, П. Матеев, писатели, които признаваха изцяло идейното водачество на Георги Бакалов. Някои от тях, като Ангел Тодоров, се бяха свързали и с лично приятелство с маститя критик. През втората половина на 30-те години излизаха непрекъснато техни книги. Никола Ланков след сбор-

ника стихотворения „Подем“ (1932) издаде нова книга със стихове „Под леда“ (1938). Ангел Тодоров след малката книжка разкази „Клуб и фабрика“ (1932) публикува книгите със стихотворения „Поеми без лъжа“ (1936) и „Полезни поеми“ (1938). Крум Пенев се представи със сборника „Отражения“ (1938). Особено продуктивна бе Мария Грубешлиева, която се освобождаваше от интелигентския индивидуализъм и се приближаваше до революционното светоусещане. Тя бе и поет, и прозаик — „Езически песни“ (1933), „Женени хора“, разкази (1935), „Стрели“, стихотворения (1936), „Бягството на Методи Ников“, повест (1936), „Чужденец“, повест (1937), „Мост“, стихотворения (1937), и т. н. Пътят на Грубешлиева напомня много духовното развитие на Людмил Стоянов, но у нея по-ускорено протекоха процесите и поради духовната ѝ близост със Стоянов.

В творчеството на тези писатели могат да се намерят и някои великолепни творби, като онова забележително стихотворение „Роб на Сула“ на Ангел Тодоров, за което положително говори и Караславов в своята статия за сборника „Кормило“. Впрочем към своите „Полезни поеми“ А. Тодоров бе поставил един предговор, онасловен „В защита на лириката“. В този предговор той спори с онези, които смятат лирическото творчество за „безполезна“ работа: „По тоя начин се идва до положението да се подцени и дори отрече общественият характер на стихотворното творчество, неговото организиращо значение, приносът му към благородните човешки усилия да бъде опозната и изменена досадната действителност.“ И авторът завършва: „Тъй като според нас плакатността не е грях, ще завършим лирическата си статия лозунгово: Да живее лириката — тая литературна сестра на най-възвишеното, което познават само хората и птиците небесни: песента!“[1] Именно тази теза за полезността на изкуството — в най-благороден смисъл — стоеше в основата на естетическите схващания на посочените автори и определяше и насоката на тяхната творческа всеотдайност. Тревогите на тези автори бяха от по-особено естество. Това не бяха духовни смущения пред сложността на действителността, а недоосъществени желания да служат на силите, които я изменят.

Не можем да структурираме в нашия обемен (картинен) модел на историята всички сложни пластове на общественото съзнание, ако пропуснем едно особено явление в тези години — творчеството на Чудомир. В същност става дума освен за един оригинален автор, но и за сложното отношение народ — хумор — литература. През 30-те години остро критическият хумор на Караславов в прозата, на Радевски в поезията бе принос за осъзнаването на народа и същевременно негово реализирано политическо отношение към властта. Чудомир бе по-друго явление. Този автор се ражда малко неочаквано, с голямо закъснение. Той е оригинален и като личност, и като художник. Служи дълго на музата на живописта и на карикатурата. Някак си незадоволен от тези си предпочитания, той преминава към използуване на друга художествена сила — прозата. Излиза от трайната традиция на онази литература, която е изобразявала селото и провинциалния живот. При това той търси подчертано конфликтите на „късното“ село с града. Това село, което и сега иронизира града, макар и със своя наивитет и със своите простодушни оценки за съвременността. То се разголва и показва богатство от хумористични характери, от битови сценки, които изпъкват предразсъдъците, поддържани

[1] Ангел Тодоров. Полезни поеми, 1938, 3—4.

върху ограничената теория на битовия свят. Така се преценяват наивно-критически стойностите и на цивилизацията.

Жанрът на Чудомир е краткият разказ. И това също е в духа на голямата ни художествена традиция. Въпреки развитието и обогатяването на романа разказът си остава пряко свързан с духовната система на текущия живот. Но най-забележителното в разказа сега е народната ни самопреценка, веселото осмиване на български характери, изявени в битовата атмосфера на провинцията и селото. Базовите „чичовци" и Елин Пелиновите „шопи" намират свои роднини в един нов и преобразен от влиянията на града свят.

Чудомир умее да се срещне с обикновения човек и да намери с него общ език, общ строй на мисли, без да загубва хумористичната си оценка. Той се докосва весело до примитивни жажди, до конфликти, които носят комичното на всекидневното битие. В неговите сюжети изплуват образи на клюкарки, весели оплаквачки на злополучия, които дават тон на разказа. Животът стига до чиновническата среда, до дребните свади в дворовете, в кафенетата или на улицата. Творчеството на Чудомир изглежда откъснато от големите граждански конфликти. Но то раздвижва душите. То привлича с характерността на българския си свят. И най-важното — то притежава една огромна жизненост.

Сред общото засушаване и сред литературната тезисност изпъква едно свежо явление, усети се дъхът на самата действителност. Книгите „Не съм от тях" (1935), „Нашенци" (1937), „Аламинут" (1938) се приемаха положително и от критиката, и от читателите.

Заслужава да се отбележи, че Чудомир бе народник по строй на мислене. Дългогодишен гимназиален учител по рисуване, някогашен сътрудник с карикатури не само на в. „Барабан", а и на комунистическия хумористичен вестник „Червен смях", той имаше здрава народностна, опозиционна и критическа жилка.

На тоя фон излизаха на предната линия и млади автори, незабелязвани до вчера в литературата — Димитър Димов с романа „Поручик Бенц" (1938), Емилиян Станев със сборника разкази „Примамливи блясъци" (1938). Те вече разнообразявана картината на творческите открития.

*

През втората половина на 30-те години продължаваха сблъсъците сред главните нереволюционни течения. Бяха се утвърдили две средища на литературния живот, които изпъкваха с различията в преценките „за" и „против" „Литературен глас" и „Златорог". Особено настойчив бе в. „Литературен глас". От една страна, той основателно воюваше срещу литературния елит на „Златорог", ратуваше за повече демократизъм. От друга, гледаше на литературната политика като изява на приятелство. И затова изразяваше недоверие и към значителни творци, които принадлежат към друга група.

В действителност борбата между „Златорог" и „Литературен глас" имаше далечни и даже принципни предпоставки. Някога, още през първото десетилетие на века, критици като Симеон Радев и Александър Балабанов се бяха противопоставили на сп. „Мисъл": Те бяха отрекли Пенчо Славейковата линия и естетически догматизъм на д-р Кръстев. По-късно, веднага след Първата световна война, тази поляризация продължи. Тя намери израз в борбата между в. „Развигор" и сп. „Златорог", което не преповтаряше изцяло естетическата насока на „Мисъл". В „Златорог" се утвърждаваха и автори, за които

някога Симеон Радев бе писал възторжено: Иван Вазов, Елин Пелин, Г. П. Стаматов. Но принципиалните, литературно-естетическите разногласия все пак се запазваха. Ал. Балабанов бе от неуважаваните литератори в средата на златорожци. Той пък амбицирано отричаше поддържаните от това списание писатели.

Вестник „Литературен глас" запази традицията — това издание се дистанцира от „Златорог" и воюва непримиримо с него. На страниците му се създаваше култ към живия Кирил Христов и почти никак не се пишеше за Багряна или за Фурнаджиев. Вестникът открито противопоставяше Елин Пелин на Йордан Йовков. Той изтъкваше невзрачни автори и премълчаваше творци, свързани със „Златорог". Днес ясно личи даже фактът, че книги, утвърждавани от „Златорог", са били отричани преднамерено от „Литературен глас". И, обратно, което „Златорог" е критикувал, то се е сочело от „Литературен глас" като значителна проява. Характерен е случаят с романа „Княз без корона" на Владимир Полянов. Докато на страниците на „Златорог" се появи критическа статия за тази книга: „Няма автор на света, който да не е оставил — редом с хубавите си творби — и несполучени поради сложността на един сюжет или просто поради погрешно попадение. В тоя смисъл „Княз без корона" е съвсем нормално явление,[1] то във в. „Литературен глас" сам главният редактор Д. Б. Митов защити романа. В неговата статия четем: „Като художник, превъплътител на българския интелигент, Владимир Полянов постига големи резултати в новата си книга. Образите са живи, диалогът сочен и разнообразен, наблюденията верни. . . С истинско удоволствие, бих казал, с наслада почти Владимир Полянов рисува мнозинството от кариеристичната и долна интелигенция и ония, които със сетни сили се борят да запазят човешкото у човека. В това отношение „Княз без корона" е една от най-завършените и стройно построени работи на талантливия белетрист."[2] В „Златорог" се сочат езикови недостатъци, в „Литературен глас" се изтъкват езикови достойнства на романа, било намерено в него единството на съдържание и форма. Статията на Д. Б. Митов се е появила два месеца след статията в „Златорог" — тя има стратегически прицел.

На страниците на „Литературен глас" не само се воюваше за определени автори, но се утвърждаваха и доста посредствени писатели. Там се пишеха положителни критики за Петър Карапетров, Мирослав Минев, Паулина Станчева, Христо Цанков-Дерижан. По преценките във вестника може да се състави доста погрешна представа за българската литература. И то въпреки явната претенция да се обогатява родната култура чрез широка информация за литературния живот в чужбина. Еклектизмът и груповщината си казваха думата. Оставаше онова положително дело в миналото на вестника, което вече отбелязахме — демократизмът, борбата със златорогщината, култът към Вазов и към възрожденските ни литературни завети.

На страниците на „Литературен глас" бяха отпечатани десетина статии от Д. Янакиев за съветската литература. В оценка за книгата на Асен Златаров „В страната на съветите" Антон Страшимиров писа: „Там от 20 години се прилагат идеи, които до вчера се считаха за утопии. Прави се опит за коренно преустройство на човешките общества — и то опит върху държавното и народното стопанство на 170 милиона люде, които заемат 1/6 от земното кълбо.

[1] Йордан Бадев. Княз без корона. — Златорог, XVIII, 1937, кн. 3.
[2] Д. Б. Митов. Княз без корона. — Литературен глас, бр. 358, 9 юни 1937.

При това държавата, в която се върши тоя небивал в живота на човечеството опит, се намира между два основни враждебни свята: империалистична Европа, удавена в богатства, от една страна, а, от друга — експлоатирана Азия, задушена в изостаналост и сиромашия."[1] Старият писател с бурна гражданска съвест разбираше прогресивната мисия на Съветския съюз. Той приемаше новото дело и се възхищаваше от книгата на Асен Златаров. Наистина Антон Страшимиров твърдеше и друго, че „руската революция е преди всичко руска. И не може тя да е кройка за живота в коя да е друга страна." Но това не променяше тона на уважение у него към голямата социалистическа страна.

Еклектиката на „Литературен глас" принуди такъв автор като Людмил Стоянов да се отдръпне от вестника. През 1936 и 1937 г. той вече не публикува в него. Линията на утвърждаване на демократичното наследство в нашата класика — Вазов, Елин Пелин, — подхваната от Симеон Радев в сп. „Художник", продължена от Ал. Балабанов във в. „Развигор", освежаваше донякъде „Литературен глас".

Вестник „Литературен глас" имаше заслугата, че воюваше срещу естетизма и формализма. Това не бе малко, то бе косвена помощ на прогресивната литература. В този вестник се появи един значителен творец, който вече допринася за физиономичното в тогавашната ни литература — Емилиян Станев. През 1936, 1937, 1938 г. той печата редовно разкази в „Литературен глас". Тук израсна и Веселин Ханчев.

През 1938 г. започна да излиза сп. „Изкуство и критика" с редактор Георги Цанев. Близко участие в списанието вземаше Константин Петканов. В същност това бе отделяне на група автори от „Златорог". В „Изкуство и критика" се забелязва по-актуален критицизъм в писанията и на главния редактор, и на другите сътрудници. Засилено е участието и на по-младото поколение писатели. Повечето от написаните от 1938 до 1942 г. творби на П. Вежинов, Б. Райнов, В. Петров, Ал. Геров излизат тук. Редовно сътрудничат на списанието Г. Караславов, Хр. Радевски, О. Василев. Георги Цанев помества и автори като Йордан Йовков, Г. П. Стаматов, Георги Райчев. Към сътрудниците му се присъединяват Ат. Далчев, Н. Фурнаджиев, Ас. Разцветников, Сл. Красински. Системно бе изтъквано творчеството на Илия Бешков с репродукции, които представят художника критик на политическия ни бит и на еснафството. В списанието се разглеждат освен литературата и театъра, но и живописта, и музиката.

Духът на списанието се определяше от сътрудниците. Между тях имаше писатели, преминали през най-остри революционни борби. Наред с К. Петканов се появяваше и Хр. Радевски, наред с Г. Райчев или Стаматов — и Г. Караславов. Силно влияеха върху общата насока и младите автори. Те идваха вече с достойнство на творци и с чувство за съвременност. Сюжетът в творбите на П. Вежинов и Ст. Ц. Даскалов бе заостren към проблемите на съвременността. В „Синята кооперация", „История в смокинг", „Дни и вечери" Вежинов рисуваше живота, в който пулсират конфликтите на времето, усещат се стълкновения с класова подоснова. Ст. Ц. Даскалов издигаше в идеал простия човек с неговата вродена бунтовност и с превъзходството му над висшия чиновник и буржоа. Даже писателят сливаше своя език с езика на героите си. Още в ранните му разкази („Гостенка", „По стъпките на поляка") стилът израстваше от народната реч.

---

[1] Антон Страшимиров. В страната на съветите. — Литературен глас, 29 дек. 1936.

В лириката след Б. Райнов ярки индивидуалности бяха В. Петров, Ал. Геров. През 1939 г. Геров помести в „Изкуство и критика“ стихотворението си „Родина“. То бе една изповед на революционно мислещата ни младеж, която предусещаше близките битки и се подготвяше за тях.

Силното чувство у младите автори за конфликтите на съвременността направи „Изкуство и критика“ издание, отразяващо времето си. Това личи с участието на Хр. Радевски, Г. Караславов, Кр. Белев. Заслужава да се отбележи една полемика на Хр. Радевски с Й. Бадев. Във в. „Зора“ от 11 юни 1939 г. Йордан Бадев бе напечатал статията „Нищо ново под слънцето“. Ретроградният критик твърдеше, че няма движение в литературата — нито в съдържанието, нито във формата. Новости не съществуват даже в римата и в ритъма. И сега се преповтаряло старото българско стихотворство. В статията си „За кризата“, за римата и ритъма в поезията“ Христо Радевски, като разграничава новата и старата поезия, сочи подбудите, които предизвикват отричането на новото. „Всяка реакция — пише Радевски — срещу традицията в поезията, както това става и в останалия културен и обществен живот, си има дълбоки обективни, исторически причини. Нито животът, нито изкуството стоят на едно място и естествено, че ще има рушение на стари и създаване на нови форми. Целият въпрос е, какво стои в основата на това рушение, в името на какво се върши то? Дали е израз на основни тежнения в обществото, добре асимилирана традиция за създаване на качествено по-висока форма върху нова философска основа, или е упадъчен напън за спиране на новото, което напира в развоя на живота.“[1] По-нататък авторът разгръща тази мисъл по-подробно: „Всяко новаторство, което е опряно здраво върху традициите на класиката и е продиктувано от духа на времето, е добре дошло за здравия развой на поезията. В такъв случай „набегът към новия стих“ не е никакво болезнено явление.“

С публицистични и литературни статии излизаха и Г. Караславов, и О. Василев. Тези опитни автори обогатяваха списанието. В него Караславов напечата някои от най-хубавите си новели: „Косачи“, „Измама“, откъс от романа „Обикновени хора“ с наслов „Роден край“. В произведенията му изпъква зряло майсторство, създавано от перото на художник, изминал значителен път на развитие.

Въпреки тежките условия — преследвания, липса на свой периодичен печат, постоянен паричен недоимък — нашите революционни писатели не изпускаха перото. Будната мисъл, преследвана, разкарвана по затворите, заточавана в лагери, все излизаше на повърхността като подпочвена вода, която никакви дренажи не могат да отстранят.

Лошата материална обстановка се утежняваше и морално-психологически. Германия нахлу в Полша, а след това и в Западна Европа. Мрачната сянка на фашизма надвисна и над Балканите. При тази тежка за прогресивната мисъл обстановка се разгоря спор, който има дълбок исторически смисъл. Спорът Тодор Павлов — Владимир Василев. На пръв поглед си опонираха взаимно личности, но по същество сблъскваха се идеологии, водеха се битки в сферата на естетиката по принципиални схващания. Статията на Т. Павлов, сложила начало на спора, бе онасловена „На ясни позиции“. Тя бе отпечатана във в. „Заря“ от 7 и 8 март 1940 г. по повод на 20-годишния юбилей на сп. „Златорог“. Защо статията на Павлов излезе тъкмо в този вестник?

[1] Христо Радевски. За „кризата“, за римата и ритъма в поезията. — Изкуство и критика, I, 1939, кн. 6.

През втората половина на 30-те години в. „Заря“ бе предложил страниците си на лявата, на марксическата мисъл. Макар че издателството на вестника бе в ръцете на закоравели реакционери — то издаваше и жълтите всекидневници „Утро“ и „Дневник“, — „Заря“ бе с лява ориентация. Капиталистите искаха да печелят и от левите настроения на народа и това тъкмо използува главният редактор Кръстьо Станчев. Той бе привлякъл като щатни сътрудници писатели-комунисти — Лозан Стрелков, и анархисти — Славчо Васев. Те допринасяха за дифузията на лявата мисъл в този некомунистически вестник. Т. Павлов с псевдонима Ф. Грозданов публикува в „Заря“ немалко статии. Издал вече своите генерални трудове „Теория на отражението“ и „Обща теория на изкуството“, той се вмесваше активно и в текущия литературен живот, и то главно за да плеви левосектантските възгледи, дълбоко вкоренени у мнозина. Павлов пишеше не само за писатели, но и за художници. Той се възхищаваше от творци като Владимир Димитров—Майстора, Васил Стоилов, Илия Бешков. Сочеше особено творческата мощ у Майстора. Художникът според критика си служеше и с идеализацията, и с реалистичното обобщение като оригинален наблюдател на народния ни живот.

Тодор Павлов пръв заговори за общочовешкото в едно изкуство, което се ражда при напрегната и трагична обществена обстановка. И той даваше положителна оценка на художници, които нямаха пряка гражданска изява, като Васил Стоилов и Владимир Димитров — Майстора. Той ги защищаваше от опростено мислещи критици — представители на един тясно разбиран реализъм, който стига до натурализъм и не допуска никаква духовна „идеализация“, никакво субективно стилово оцветяване на действителността. Несъмнено в тези свои работи Т. Павлов показа и дълбока принципиалност, и правилно разбиране на социалистическия реализъм. Този метод според него може и трябва да носи в себе си дълбоките традиции, да откроява разнообразието на почерците, да извисява действителността до една „идеална“ реалност. Павлов се отнасяше внимателно и към гротесково-експресионистичното, на места натуралистично изображение на Стоян Венев.

Достигнал — освен на теория, но и на практика — в преките си оценки до това широко и проникновено разбиране на изкуството, Тодор Павлов навлезе в дискусията с Владимир Василев. И неговият прицел бе не толкова критикът като личност, колкото мъртвата апологетика на художествената форма.

Заслужава да се отбележи, че в своята статия-отговор[1] „Именно на ясни позиции“ Вл. Василев призна значението на социално-идейното съдържание в литературата. Той бе еволюирал вече в своите възгледи. И това бе резултат на цялото ни литературно развитие Той обаче продължаваше да отрича едно основно задължение на писателя — съзнателното, преднамереното му участие в битката за прогреса. Вл. Василев все още бе против това да се внася политика в изкуството, да бъде то освен социално осмислено, но и борческо. „Какво значи тогава социално-идейно съдържание в изкуството — пита той. Нещо съвсем не тъй елементарно, както мислят у нас, а нещо твърде сложно и относително. В изкуството то се определя и разрешава от индивидуалността на писателя. Покрива негова собствена истина за нещата, която сигурно е по-важна от нашата истина.“

И по-нататък: „Признавайки съществуването на различна социална идейна определеност в литературата, ние сме против разделянето на писателите на

[1] Владимир Василев. Именно на ясни позиции. — Златорог, XXI, 1940, кн. 3.

политически лагери и оценката им според политическата им принадлежност или дори непринадлежност.“ Този обективизъм бе характерен. Неговите корени са далечни и дълбоки. Те са в дедуктивните твърдения на кантианството още за незаинтересоваността на художественото познание. Вл. Василев продължаваше да подкрепя аполитизма в изкуството, незаангажираността към обществените проблеми на времето. Личната истина на художника извира от неговата индивидуалност. Тя стои над всичко друго.

Така Вл. Василев се противопоставяше и на голямата реалистична и социална традиция в българската литература. Това предизвика втория отзив на Т. Павлов. Но със своя твърд характер на воин, устоявал всякога себе си, Василев се зае да отговаря по-подробно и по-аргументирано. През 1941 г. в сп. „Златорог“ се появи серия от статии с общ наслов „Бараж от литературни формули“. В тях нашият критик „оборва“ твърдението, че изкуството представлява „естетическа реалност“ и че то в някои епохи било изцяло заангажирано. Неговият основен критерий е личността на художника и дарованието. Изкуството според Вл. Василев е предимно акт на възприемане. Художественият образ е „фантазна реалност“, т. е. главното в него е играта на впечатленията и у този, който твори, и у този, който възприема. В основата на изкуството стои измислицата. Самият акт на възприемане е „развеществяване“ на овеществения чрез слово или чрез материя художествен обект. При естетическото съзерцание предметът, който се съзерцава, изгубва физическите си качества. Той става чиста духовност. В същност всичко, което говори Вл. Василев тук, е заето грижливо от немската естетика и по-специално от Фолкелт и Гроос. Но то е обогатено от неговата лична впечатлителност на съзерцател и потребител на духовните ценности на изкуството. Впрочем критикът не крие източника на своите естетически познания. Като немските естети-идеалисти той поддържа схващането за чистата форма на изкуството: „Важна е само изваяната форма, която ни дава живият, въодушевен образ на бог или човек. В живописта отраженията на образа от материята отиват още по-нататък. Картината се състои от платно и на него наслагани бои. Зрителят обаче придава на плоските цветни петна дълбочина и вижда в нея, като че са действителни, хора, зверове, дървета, скали и пр. Оттук заключението на Фолкелт, че „светът на изкуството е призрачен“. Сбъркал е, употребил една дума, която удря на мислите, а можеше, за да улесняст г. П., да каже — фантазия, мисловен свят.“

И още — пак на същото място: „Фолкелт в „Съвременни въпроси на естетиката“ поддържа, че изкуството е чиста форма. Това понятие е, изглежда, абстрактно, от „идеалистически“ разред и един такъв последователен привърженик на диалектическия материализъм като г. П. не може дори като думи да го търпи, а къде да обяснява нещата с него. А в същност няма в тях нищо мистично. „Чистата форма“ Фолкелт противопоставя на веществената.“

Това гледище за „чистата форма“ бе традиционно в буржоазната, прокантианската естетика. То издаваше схващанията на литератори и естети, които са за чисто съзерцателното възприемане на изкуството, за автономността му от въздействия, пробуждащи социални, морални и други емоции. Този „втори сорт“ художествена функционалност им изглежда погрешен. Нека прибавим, че автор като Хосе де Ортега и Гасет поддържаше през 30-те години аналогични възгледи. В своята книга „Обезчовечаване на изкуството“ той пише: „Никога съдържанието не спасява една художествена творба; златото, от което една статуя е направена, не я осветява. Художествената

форма живее повече чрез своята форма, отколкото чрез своето съдържание и поддържа есенциалната изящност, която тя излъчва върху своята структура, върху своя организъм. Именно това е художественото в една творба и на него трябва да се съсредоточи художествената и литературната критика. Всеки, който притежава тънка естетическа чувствителност, ще почувствува белези на филистерство в обстоятелството, че пред едно табло или пред някакво поетическо произведение се отбелязва като решаващ фактор съдържанието."[1] Да, това схващане бе традиционно в естетиката, която малко се вълнуваше от проблемите на действителността и носеше в своя словесен контекст предимно възторг от съзерцанието на „чистата форма". Не случайно Хосе Ортега и Гасет смяташе, че изкуството трябва да се „обезчовечи", т. е. да се лиши от човешко съдържание, за да остане чистият синтез, художествената форма — чисто от примеси чувство, чисто естетическо съзерцание. Вл. Василев естествено не достигаше до тия крайности. Нему бе чужда идеята за антихуманното обезчовечаване на изкуството. Той даже приемаше реализма, т. е. съдържателността на една правдива литература. Но той бе близо и до по-горе посочената концептуалност. И Т. Павлов, защитил широтата на едно несектантско схващане за изкуството, се насочи срещу схващането за „чистата" форма, срещу „чистия" възторг от изкуството, срещу естетиката, която не се трогва от „другата" художествена функционалност — свързана с живота, с народното битие и с обществените борби.

Характерно е, че нашият литературен живот винаги се е съпровождал и от дискусии във философската и обществената област. Така е било по времето на Димитър Благоев и д-р Кръстев. Така е било непосредствено след Първата световна война, така беше и през 30-те години. Философията се включва в динамичния ред от фактори, които съдействуват да се изясни картината на света, да се очертаят тенденции и насоки в него. Повечето видни писатели не са се интересували от философските дискусии. Не са ги занимавали въпроси за каузалност, за социална еволюция, диктувана от обстоятелства. Важен е бил за тях процесът на личното им художествено изнамиране. Но въпреки тази тяхна автономност от философията и гражданско-обществената мисъл изразходваната огромна енергия е оказвала известно влияние. Това идва и като въздействие на народностното ни развитие. Остава натрупване на ценности, противодействие на фактори в духовната сфера, спор с боговете, устроили не съвсем разумно света. Често пъти специфичните философски спорове се отразяваха и пряко върху художествения живот. Такова е влиянието и на Тодор Павлов през втората половина на 30-те години. През втората половина на 30-те години бе достигната връхната точка в нашето революционно художествено развитие.

Вапцаров преодоля сигурно стандарта на предишното ни революционно творчество. Той търсеше опора освен в съвременната му революционна литература — от Радевски и Мл. Исаев до Караславов, — но и в традицията, във фолклора, в дълбоката житейска връзка със земята и с трудовия човек.

Той имаше за учител писател като Радевски. Но за разлика от него обнови художественото световиждане и с нови черти; естетиката на труда и естетиката на родното, възприето в неговите конкретни национални аспекти. Той възобнови психологизма в поезията благодарение на онова, което бе

[1] Вж. На български Хосе Ортега и Гасет, Достоевски и Пруст. — Българска мисъл, X, 1935, кн. 2.

получил от Яворов, и стана модерен следовник на Ботевата традиция. Вапцаров съзерцаваше тишината на планината, нарушавана от свирката на багера. Той беше поет на града, вдъхнал атмосферата на завода. Той познаваше човека, за когото пишеше. И затова у него бе органично и естествено приобщаването и към родното. За него родината не бе понятие — тя бе съзерцавана и съпреживявана реалност. Идеологическата му устременост произтичаше едновременно и от прякото му участие в революционните борби, и от дълбоко съкровеното му отношение към цялостното ни народно битие. Затова Вапцаров сломи поетическата абстрактност, бе враг на тезисността, той бе земен и конкретен, свързан с труда на града, и със земята ни, като българин, роден в югозападните й предели. Той бе пролетарски поет, чиито хоризонти бяха български и чийто прометеевски дух бе откърмен изцяло от традициите на нашата родина. Той достигна поетичните върхове на Ботев, на Яворов, на Смирненски. У него избухна сякаш народностната виталност на нашите класици. Поезията на работника-революционер като поезия на българската земя бе велик синтез, скок напред.

Но и в останалата ни литература се забелязваха аналогични процеси. Започнал бе своята широка поетическа изява Венко Марковски, който също като Вапцаров бе роден в югозападните земи. Родното придоби подчертано ясни аспекти и в романа „Снаха“ (1940) на Караславов. В творбата, която тълкува частнособственическия конфликт, зазвучаха струи, идващи от дълбините на българския фолклор. До такава степен бе напълно изявена душевността на хората, че в създаденото сега се преливаха черти и морални стойности от предишни епохи.

Всичко това подготви „Пиринска песен“ на Вапцаров, стиховете за родината, изпълнени с народностни елементи, с народностна поетичност в пейзаж, нравствени представи, ритъм и лексика. Литературното развитие вървеше напред не само като тематично новаторство, като откривателство на психологията на революционера и работника, но и като характерология на българина. Създаваха се нови, широки мостове за връзки на настоящето със създаденото в миналото, преобразено в сега кипящия енергичен процес.

Вапцаров се постара да подкрепи новата ориентация и с критическо заангажиране. Той редактира за кратко време свой вестник — „Литературен критик“. Малко вестниче, неугледно външно издание, което обаче има своето значение в литературния живот, тъй като бе опит да се заговори за новото. Времето обаче бе нетърпеливо, бременно с конфликтни събития. Дойде 22 юни 1941 г. и настъпи следващият нелегален период за българската революционна литература, когато тя трябваше да живее и да се развива в концентрационните лагери, в затворите, в партизанските отряди из планините на България.

## ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ

Георги Караславов, роден през 1904 г. в с. Дебър, Борисовградско, е измежду големите представители на съвременната ни проза. Усвоил комунистическите идеи още от училищна възраст, той остава завинаги верен на себе си. Израстването му като художник не познава раздвоения, идейни колебания и отклонения от набелязаната веднъж насока. Винаги със стабилна политическа позиция, той остава непревземаем и за чужди въздействия. У него виждаме един духовен праобраз на здравите творчески сили на пролетариата, един творец с далечен, отправен все към бъдещето обсег на мисли и действия. Той е изучавал смело шумния карнавал на действителността, смъквал е обезумели маски, зад които се крият пороци и страсти, възпявал е герои, опиянени от горещината на битката. Взирал се е съсредоточено, със сериозно внимание в българските селяни, в техните осъзнати вече мисли и действия, в които е откривал обещаващи промени и революционен морал. Затова му е помагал неговият произход от селска среда. Караславов е писател-психолог, писател-аналитик. Той старателно изучава душевни дълбочини, големи и малки истини за човека, психология на героиката, болести на волята и на ума, тайни на престъплението. Опознал неедноаква социална психика, той извезва в своите творби и душевната настройка на пробуждащия се селянин, чувствата на работника-революционер, и психиката на собственика, изродена от морала на господствуващата класа. В произведенията му се срещат и характери раздвоявани, хора, изправени пред пропастта на съзнанието си, но сам авторът е смайващо монолитен, устойчив, неразкъсван от съмнения. Той стои в пролетарската ни проза от средата на 20-те години насам като най-високо дърво на подрастваща гора.

Творческото му развитие се дължи и на личните му влечения подир величието на изкуството, на онази по-дълбока предопределеност, която идва от един безспорен талант. Караславов твори, когато се разрушават старите художествени илюзии след Октомврийската революция и след Септемврийското въстание от 1923 г. Нашата класическа литература, задълбочена в българското ни битие, но нереволюционна, се надмогва вече от творчеството на Смирненски, от прозата даже на ранния Каралийчев и от стихотворенията през 1924—1925 г. на Фурнаджиев и Разцветников. По този път към новото художествено световиждане върви смело и Караславов. Той отразява промени в живота, които стават с участието на вдъхновени герои-комунисти. Изучава техните характери и това го отвежда винаги към широки обобщения за общественият живот, към големи и актуални проблеми.

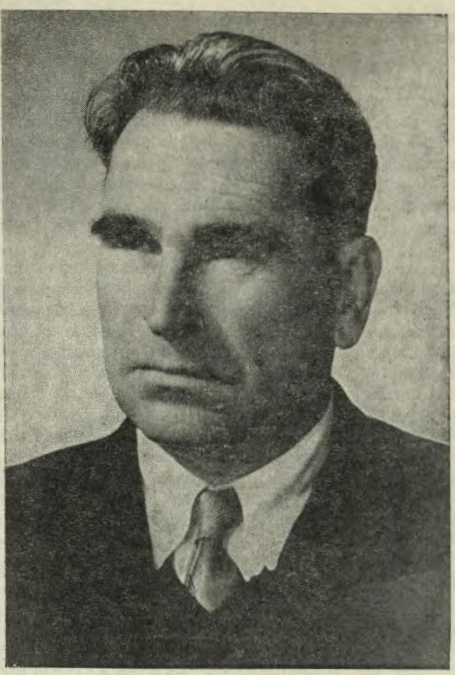
Караславов има висше образование. Той е писател-„интелигент", отдал обаче своето „аз" на пролетариата и на революционната борба. Той е интелигент, който отхвърля себичността, а като художник чистото естетическо удоволствие, когато то му засеня истините на действителността. Той продължава гражданската тенденция на класическата ни литература, като се разделя обаче с тематиката на миналото, съсредоточен изцяло върху протичащите борби.

Бихме могли да обясним някои качества на творчеството му с историческия път на страната ни и със своеобразието на обществения живот през 20-те, 30-те и 40-те години. Това, разбира се, би била недостатъчна характеристика за личността му, защото биха липсвали биографичните подробности за собствените му мъчения, биха липсвали сведенията за неговата упоритост и неотстъпчивост при растежа му като художник. Той е оставал верен на своето главно човешко и художническо желание: да опише съвременния му свят — и с неговото безобразие, и с неговата героична неповторимост. Така именно е влизал в несъгласие с традиции и с довчерашни изображения на български черти и на домашно битие. Той разширява диапазона на художествения свят — от страданията на обикновените хора и революционната героика до изображението на зверското у човека. Героичното за него не извира от романтиката на миналото, а идва със сегашната напрегната и трескава борба. Зверското не смуче сили от първичната недоразвитост, а се ражда от времето на най-модерни капиталистически отношения. Караславов се чуждй от свои съвременници, изобразители на селото — от „идеализма" на Йовков, от „натурализма" и „биологическия психологизъм" на Георги Райчев. Той създава белетристичен опит за изобразяване на борец-комунист. Той води литературата ни напред, когато доминира нейното национално разпокъсване на различни духовни фронтове, като прави своя художническа съдба политиката и философското мислене на комунистическата партия.

Животът го е оформял, както и героите му, сурово, без упоителен дъх на цветя, сред работен прах и дим. Бил е полски работник, учител, студент, който с физически труд се е самоиздържал. Узнал е съдбата и на партийния функционер — за противодържавна дейност е бил лишен от правото да учителствува. Едва изкарва една година в Агрономическия факултет и го изключват. Заминава за Прага, където и следва, и се блъска по строежите сред общи работници. Суровата житейска школа е направила стоманена волята му, ясен ума му. Да проповядва комунистически идеи, това е главната радост и главната тревога на неговото съществуване. Неотстъпчив, с ясно изразена цел, нежен и сърдечен в другарски кръг, той понякога е и малко повече суров към себе си и към другите.

Като мнозина прозаици и Георги Караславов започва творческите си опити със стихотворения, но скоро се отказва от лирическата муза. През целия си живот обаче високо цени лириката, възхищава се от сполучливата рима и от лаконичния личичен израз. Цитира стихотворения, научени освен през ученическите му години, но и по-късно. Знае доста даже за съвсем невзрачни поети, останали извън литературата. Немалко е писал за Иван Вазов, за Христо Смирненски, за Никола Вапцаров. Като не пренебрегва музиката на стиха, на словото и ритмовите съзвучия, тълкува главно онези истини, в които се оглеждат дълбочините на социалната действителност.

Някога Йовков прекъсна изведнъж своите лирични опити. Воден от своя здрав разум, и Караславов се насочва безвъзвратно към разказа. След някои публикации в „Полярна звезда" и „Единство" през 1926 г. излиза първата



*Георги Караславов*

му книга, сборникът разкази „Уличници". Вече е студент в София и изучава покрайнините на града, баналните и трагични драми на обикновените хора. Мисълта му е сепната особено рязко от тъжния живот на децата от улицата. Като Христо Смирненски и той чрез детската съдба сочи страшните дисхармонии в обществото. Детската чистота е погазена от жестокост, детската непосредност е срещнала неприветлива стена — живота.

Би могло да се каже, че към средата на 20-те години Караславов е измежду най-жизнените изобразители на мъката на детето. В разказа на Николай

Райнов „Маршалът и детето“, написан с по-голямо разказвателно майсторство, има доста условност и даже неяснота. Караславов стои близо не изобщо до детето, а до босоногото хлапе, до пленника на улицата, до бъдещото пролетарче. Той търси и съответна интонация — ту ласкава, ту гневна, — за да разкаже за надеждите на детето, за да ни внуши болката на гласа му и порива на неговото чувство. Вътрешното чувство за сблъскване с драмата на това непознато дете от улицата прави сборника „Уличници“ оригинално явление. И то въпреки наличието на художествена бедност в някои от разказите. И преди Караславов са описвали покрайнините на града, но никой освен Смирненски в поезията и Жендов в графиката не е изобразявал така силно злото в бордеите, безпомощното всекидневие при търсене на хляб и на бъчка въглища.

Повечето разкази приличат на кратки драматични импресии. Авторът почти физически усеща движението на мисли и чувства у детето. Сюжетите му са наситени с неговото лично вълнение, те са малки психологически етюди, изплетени от вътрешни монолози, от изповеди-размисли, оцветени и от външната вещественост на тъжното битие. Авторът вижда като символи на злото зимния студ, виещия вятър. Тези образи-символи са преплетени с описанието на премръзнали детски тела и на жестоко страдание. Вятърът, който свири жестоко, дърпа дрипавите дрехи. Той прониква през тях, той е олицетвореното зло, безпощадният живот. През нотките на лек сантиментализъм изпъкват бистрото класово чувство, настроенията на социален художник, склонен да психологизува. Авторът осветлява извътре крещящите дисонанси на живота, затова природните му картини са стилизирани психологически, свързани са с мотива за социална беда. Ето как започва — с тъжна зимна картина — разказът „Шоколадените питки“:

„Вятърът подскочи, подсвирна над покривите и надникна едва-едва, само с крайчеца на окото си зад белите бродерии на топлите стаи:

— Фи-у-у!“

Това е сякаш стилна рамка на епохата: заплашителен и жесток е този вятър, който преследва немотията, гони по улиците малките бездомници и едва надниква зад „белите бродерии на топлите стаи“. Неговият зловещ образ създава вече драмата. Разказът „Как красиво прелитат снежинките“ носи сложна гама на социална и естетическа конфликтност. Бездомниците страдат от зимата, а охолните се наслаждават на нейната бяла красота. В тъмно и безпросветно царство на нищета свети тая бяла красота — първият, играещият си с вятъра сняг. Това е някакво сблъскване на природната красота с грозотата на обществото.

Караславов се приближава до детето чрез добре намерени персонификации на вещественото. В разказа „Черната бучка“ парчето кюмюр оживява. То говори. То зове като живо и предизвиква трагичната гибел на премръзналото дете под влака. Ето как е разкрит дуетът във финалната част на разказа:

„А бучката простира малки черни ръце и плаче. Моли се. Ночко, прибери ме!

Той я гледа омагьосан, после извръща очи, разперя ръце и се хвърля върху ѝ трепереш.

Локомотивът глътна и двамата.“

Персонифицирането е присъщо и на мисленето на детето, то интимно опосредова познанието си за света, представя го наметнат и с духовната тайна на своите интимни представи.

Захвърлени в хаотичния и тъмен свят на бедността, героите на Караславов като Андерсеновите мечтаят за слънце, стремят се към светлина. Те са малки души, блуждаещи сред мрака със своята чистота. Те копнеят за далечни пътувания, жадуват за простор и небе, тъгуват по други, непознати светове, искат една действителност, в която няма болки, няма нещастия. Натам ги мами детската им мечта. Караславов като психолог навлиза сигурно в детския свят. Той следи и онова, което е подсъзнателно и което се изявява само като смътно влечение. Езикът му е още беден, сантименталността на места е доста очертана, но художествената истина е намерена и разказите звучат като вълнуващо четиво за един трагичен, страшен и отминал вече свят.

Ако изследваме по-тънко художествеността в творбите му, ще открием несръчността на разказвача, неуплътнената от събития сюжетност, натежалите от авторовата намеса психологически монолози, сухите още на места фрази и несполучливия каданс. Даже в хубавия разказ „Как красиво прелитат снежинките" се срещат езикови неточности. Ето преднамерено възклицание, не на място поставени думи:

„Красиво ли? Те — които донасят студ, глад, болести. Те — които затрупват сиромашките къщурки и късат (!) полуоблечените тела на бедните им обитатели!"

В по-късното творчество на писателя рядко ще срещнете тази езикова немара. И все пак и при тези слаби места нашето въображение е докоснато от естетическа и социална семантика.

Някога Маларме беше писал: „В действителност проза не съществува; съществуват само повече или по-малко рязко изразени, повече или по-малко безформени стихове. Щом като авторът рисува душевно движение, и веднага на сцената се появяват зачатъци на стихове." Макар и да ни изглежда не съвсем точна тази мисъл, тя ни подсказва за някои особености в ранните разкази и на Караславов. В тях лиричността и психологизмът извират от общ източник.

В книгата си „Кавалът плаче" (1927) писателят е вече по-зрял белетрист. Той следва своята програма и показва онова раздвоение, което доста време ще се откроява в неговото творчество — като писател и на селото, и на града. Раздвоението е освен тематично, но и стилово. Неговата реч е по-друга, когато описва селска обстановка и герои от селото. Пейзажът тук преобладава, а речта е по-колоритна, подхранена от преки впечатления. В новия сборник излиза напред селото — познато и близко на автора, и боите са по-ярки, по-гъсти. Забелязва се една романтична възторженост на чувствата, идваща от темите за Септемврийското въстание, от болката за поражението, за угасналите надежди и от новопробуждащата се вяра.

В „Уличници" Караславов принадлежи още на социално-изобличителното направление, в „Кавалът плаче" той излиза от него и става подбудител и на революционна общонационална политическа протестност. Той отваря прозорец към текущата горчива действителност, в която вече нежно полъхва надеждата. В „Кавалът плаче" художественият му талант е силно ангажиран, изкуството на разказвача е пораснало, то е повече епично, повече убедително. Той продължава темата на писателите-септемврийци и я преобразява, изпълва я с нов граждански патос. Отдалечил се само с две-три години от Каралийчев, той опипва нови сфери, изправя се пред нови истини в сравнение с предишните изображения на преживяното. Тук съзерцаваме не само пурпурното зарево на пожарищата и черната картина на разрушенията, срещат ни не само трогателното страдание по жертвите и романтично вдъхновената

мечта на народа. Тук присъствува и преобразената във воля идея за борба. Наистина тази нова тенденция е само набелязана в „Кавалът плаче". Но тя се осъществява в известни граници и води вече напред творчеството на художника, насочва правилно пролетарската и революционната ни литература.

В сборника „Кавалът плаче" на Караславов има някои художествени прилики с произведения на Каралийчев. Това говори за стилова близост с творчеството изобщо на писателите-септемврийци. И тук доминира личното изживяване на събитията, много от героите говорят в първо лице, както и персонажът на Каралийчев. По сходен начин се разгръща и сюжетът: вече вече е станало, драмата е протекла, сега остават скрътта и болката по загиналите. За техния героичен подвиг говорят втори лица, приневолени от мъката си. В някои творби, като „Пред портрета", „Кавалът плаче", „Без гроб", се усещат стилът и сюжетната гама на Каралийчевите разкази „Гробът го вика", „Куршуменото кладенче". Но „Кавалът плаче" е психологически синхронизиран и с изменилата се действителност, в която вече броди идеята на нова борба. Старият учител в „Пред портрета" се топи от мъка по загиналия си син, който е паднал убит не по време на въстанието, а в нелегалната борба след него. Учителят разбира предишните си илюзии. В „Без гроб" селото скърби по изчезнал умен младеж. „Но настъпиха смутни дни и най-напред Панча грабнаха. Отведоха го към града и . . . ни вест, ни кост до днес." В двата разказа се долавя полъхът на едно очакване, преходът от съвременността към бъдещето. Така сюжетът на Караславовите разкази има свой щемпел, своя по-особена идейна „чеканка".

Творбите му напомнят Каралийчевите и с емоционалната си реч, с напрежението на езика, с богатството на възклицания, с лирическия драматизъм. В тях се създава отношение към станалото чрез граматичната структура, с безбройните лирични повторения. Ето примери:

„И няма никога да се завърне вече; няма никога да обходи двора, да надникне в запустелия харман, да полее овошките, които сам посади и облагороди, да прегледа кошерите, да подреже асмичките; няма никога да запее, да продума, да се усмихне. . . Никога. . . никога . . . никога!"

Повторенията на близки по семантика глаголи „да се завърне", „да обходи", „да надникне", „да полее", „да посади и облагороди", „да прегледа", „да подреже", „да запее", „да продума", „да се усмихне" създават граматически образа на мъката, внушават представата за невъзвратимостта на станалото. Накрая идва поантата с градацията на израза: „Никога. . . никога. . . никога!"

В разказите на Караславов срещаме и сложни състояния на баладичност и сомнамбулизъм, и модерно използуване на примитива, и очовечаване на природата, както в творчеството и на писателите-септемврийци. Неговите разкази също се изпълват с шеметно движение, като неподвижният веществен свят тръгва нанякъде, върши нещо, става живо същество:

„Високата камбанария се огъна като свещ и грохна на пътя; белите комини на прогимназията се завъртяха, пречупиха се и изчезнаха; едната стена се отмести, тръгна, повлече телената ограда, блъсна двуетажното здание на новостроящата се кооперация и я срина из основи."

Толкова силна е експресията на психологическото състояние, че тази феерия от промени изглежда естествена, реална. Обикновено лайтмотивът на експресията звучи застрашително: „Една грамадна черна челюст зина, налапа селото, нивите, целия свят."

Приликата с Каралийчев е явна. И все пак щемпелът е друг — поради различните изразни възможности на авторите. У Караславов се засилва конкретната психологическа правда, разказът става повече аналитичен. Освен мотивите на страданието и на скръбта, освен елегичността на изживяванията търси се съзнателно и по-дълбоката, социално-етична пълнота на конфликта. Налице е по-друга психика от психиката на Каралийчевите герои: разумът надделява чувствата, изпъква една логика, която търси да обясни действителността, появява се логиката на историческата истина. Караславов засилва и описателните елементи, стреми се към един по-конкретен реализъм. Прочетете точното и свежо описание на вечерта, която приижда бавно в селото.

„Слънцето потъваше в багрите на запада. Чердите се връщаха от паша, дигаха облаци прах и изчезваха в разтворените прогнили вратници. Скърцаха коли, натоварени с върбови клони; децата налитаха, като дебнеха коларя, чупеха крехки мъзгави клонки и си правеха пискуни; хлопаха клисарките на орачите, конярят възпираше с дълга тояга конете, които буйстваха и цвилеха припряно. Жалките гласовце на малките агънца оглушаваха цялото село.“ Тази спокойна, епично-идилична картина контрастира с прекомерно експресивните изображения на лирика-епик Каралийчев. Логиката и смисълът на действителността получават и своята предметна рамка. Оттук започва онова развитие, което ще изведе писателя по-нататък, към големите епични платна, в които над импресионистичната нагласа ще доминира реалността. И друго. Писателят търси вече своя съвременник, излязъл из безнадеждната нощ на скръбта, намерил съкровената си радост в борбата. В разказите „Към живота“ и „Воля за живот“ героите надмогват безответната си скръб и напиват верния път. И монологът, и традиционното повествование в трето лице показват сега вътрешно нови чувства и настроения, нова воля за борба.

Отбелязвам тенденциите към промяна, защото Георги Караславов е от художниците, изминавали постепенно своя път. Той не познава скокове. Не изненадва и не смайва като комета, бляснала внезапно. Той разпалва постепенно собствената си светлина. Създава себе си с постоянство и труд. Не познава изчерпване, както други художници, все разширява кръгозора си с нови познания, все е напрегнат и буден за поход към нови върхове.

Той търси живия човек, запътил се смело по стръмната пътека на революционната борба. Този човек вече не е романтично настроен мечтател, смазан от скръб. Той иска да твори времето, иска да създава по-нататък националната ни история. Така с творчеството на Караславов възниква нова школа в прозата ни. В нея се появява автор, който търси разум в действителността, смисъл в живота. Той е оригинален творец-реалист или романтик на трезви идеи и чувства. Той изменява постепенно „традиционното“ художествено мислене, потопено все в миналото. Той води обществената мисъл, като натрупва взривно вещество в нея. Този процес се задълбочи в разказите, които Караславов написа в края на 20-те и началото на 30-те години, включени в зрялата му вече книга „На пост“ (1932).

Когато през 1926 г. се забелязва името на Георги Караславов, трудно е било да се гадае накъде ще се насочи младият талант: към селото предимно или към града. Пред тази дилема вероятно е стоял и самият писател. Разкривала се е пред него бурната драма на града. Обаче, роден на село, той е носел много образи и възпоминания от селския свят. В края на 20-те и началото на 30-те години това трудно избистряне продължава. С романа „Спор-

жилов“ (1930), написан за борбите на строителния пролетариат в Прага, той отново е писател на града.

Нарекъл е творбата си „репортажен роман“, тъй като се отдалечава от традицията на любовния роман, на романа с единна и плътна интимна предимно сюжетност. Композицията на „Споржилов“ е фрагментарна, съставена чрез свързани от мястото на действието глави. „Репортажът“ разказва за трудното всекидневие на работниците. Неговият идеен пласт се запълва от омразата на потиснатите срещу потискащите в капиталистическото общество. Авторът-разказвач полемизира ту епично спокойно, ту бурно и отривисто, овладян от емоцията на политическата си мисъл.

Със „Споржилов“ се възсъздава историческата панорама на времето след Първата световна война. Разкрива се варварщината на един останал непобеден след революцията свят. Ако Смирненски издигна гласа си за възхвала на вдъхновени световни революционери, то Караславов се приближи до всекидневната трагична съдба на простия човек. Но и единият, и другият са бележито явление, писатели-интернационалисти. Работникът от Прага е брат по участ на всички трудещи се. В строящия се квартал „Споржилов“ укрепва дружбата между българин, словаци и чехи, въвлечени в общия конфликт. Напразно надзиратели и чиновници се стремят да наложат veto над класовите чувства. Работниците даже и пред пропастта на мизерията отстояват себе си със здраво класово единство. Формата на репортажа ни приближава свободно до действителността. Разказвачът, психолог и аналитик, преобразява репортажните глави в малки новели за личната тъжна и значителна човешка съдба. Репортажността е в изображението на строителството, а психологическата аналитичност — в разказа за отделни човешки драми.

Формата се разкъсва от вътрешното си противоречие и се обединява чрез него. Талантът на писателя мъжествено се бори за тази нова сюжетност, храбро се отдалечава от каноните на вековния вкус за красота и психологизъм.

И все пак Караславов върви по новия си оригинален път, без да отрича традицията. По-късно той ще признае: „През деня се отричат класиците, а вечер, на газената лампа, тайно и с възторг се препрочитат.“ Тъкмо това неравновесно люшкане между отричането и поддържането на традицията се долавя и в „Споржилов“. Появи се книга с герои работници, сплотен колектив. Преодоляват се остарели форми на романистиката. И все пак младата пролетарска проза използува и от векове издълбаните щампи на реалистичния разказ, на верижно занимателната, новелистична сюжетност.

Регистърът от нови морални проблеми е твърде широк: класова близост между трудови хора, индивидуална гибел на отделни лица при съдбовна оптимистична общност. Чехи, словаци, българи еднакво загубват страха си пред страшния противник. По различни пътища откриват общата цел, съдбата си на борци. И всеки сам изживява трудното и опасното, сам се отказва от себе си, за да намери отново и чрез болката и надеждата на общността. Словакът Юлиус Бланко е цигулар. Неговата цигулка мълчи, закачена върху стената на спомените. Защото мечтателният и артистичен младеж няма време да докосне струните й. Цигуларят работи по единадесет часа на ден, потиснат е талантът му от върволица еднообразни часове. Почивката му е кратък празник, тихо ликуване на изтощена плът. Тежък сън и свидно физическо проспиване на времето — ето какво остава от деня, за да терзае незадоволените духовни жажди. Празнична сивота е празничната почивка на цигуларя-работник.

Йозеф Покорни е друг. Присъдена му е дарбата на хуморист. Тя е негова радост и негова горчивина. Иронията и сарказмът му пламтят в едно свободно творчество, но, уви, също сред гнета на тежката физическа умора. Хумористът води трагично съществуване — недохранен, бездомен, измъчван от жажда по нещо духовно, което все не достига до неговия свят. Той търси спасение от затъпяването.

Оригинални личности са и Щайшик, и Клингра, и останалите. В техния нелеп живот плахо се усмихва някаква мечта — и ги изоставя скоро.

В разказа осезателно присъствува и авторът. Той вплита в повествованието своята класова философия, възторжената си обич към трудовите люде и изпълва разказа си със сърдечна мекота. В „Сребърното часовниче", когато говори за музиката, слогът му става лирично приповдигнат. Виждаме Юлиус с очи, които излъчват блясък, с елегантно извита тънка китка на ръката, движена под прав ъгъл. Една няма музика. Една неосъществена мечта.

Заедно с лирическите отстъпления се появяват и гротескови описания: „От главния склад излезе домакинът. Той пухти като пробито духало. Една голяма бирена бъчонка спокойно би се побрала в благоутробието му. Мисля досега, че такива екземпляри е имало само през епохата на Гогол." Речта на разказвача придобива публицистична прямота, мисълта се отголва сатирично. Общата емоционално приповдигната гама на романа зазвучава особено силно във финала — едновременно и лиричен, и публицистичен:

„Една мисъл израства бързо от дълбочините на цялото ми тяло, една мисъл се прояснява в безпогрешно съзнание. Ние сме непотребни, ние сме излишни тук. Но светът е широк и милионите онеправдани, безприютни, измъчени и гладни същества се надигат и си подават ръка за борба за живот, за творчество. С тях неразделно и в крак ще крачим и ние. Само така ще вземем своя дял — заслужения дял под слънцето. . .

Вървя. Зад мен остава Споржилов — градът, който ние построихме."

Със „Споржилов" Караславов обогатява онова революционно творчество, което прехожда от публицистика в художествена проза. Бяха излезли вече в Чехословакия книги като репортажа на Майерова „Денят след революцията" (1932), творбата на Юлиус Фучик „В страната, където нашето утре вече е вчерашният ден" (1931) и др. Творбата на Караславов се отделя от тях — като лично изживяване, като оригинален жанр, роман-репортаж.

Интернационални мотиви звучат и във великолепния разказ „Хор" — сгъстен психологически апотеоз на великата жертвеност и на героиката на политзатворниците. Възпяно е силното до безумие томление по една морално прекрасна цел.

Както в „Хор", така и в другите произведения на Караславов от началото на 30-те години се долавя и една особеност, присъща на големия художник: естетизирането на борбата, непознато до Караславов в нашата проза. Той пише сега за предаността към революцията с великолепен, ясен и точен език. Да си припомним картинното описание на природата в разказа „На пост" — настъпващата вечер, безкрайното нощно небе, което Мангафата съзерцава с трепно блаженство, после изгледа на близката млада зелена ръж, в която се укриват нелегалните. Тези картини са естетически компоненти на психологията на хората, отрекли се от обикновени радости. Естетизирането на борбата за партийнополитически цели е нещо ново в българската проза. То е откритие на Караславов, то е първообраз на красотата и етиката на революционера. Бившият ратай Мангафов, наречен още Мангафа, майсторът

свирец на гайда, чиито мисли се пробуждат постепенно, израства на фона на поетичното в природата („На пост“). Христо Димето в разказа „Враг“ достойно защищава човешкото у себе си — не само с жертвеността си, а и със своята близост до веселия и жизнен свят на природата. Изобщо хората на Караславов получават своя етичен портрет от действителното, те са герои без ореол, без пришити криле, силни и властни, умни и неотделими от живата конкретност на природното, на битовото.

Изкуството да се естетизират пролетарски революционни настроения е ново изкуство за българската проза. И Караславов въвежда нов тип душевност, нов психологически свят. Той естетизира революционната всеотдайност, партийната героика. В разказите му това естетизиране тече наред с опоетизирането на природата, с извисяването на човека, изпълнил своя дълг:

„Нямаше никакво съмнение, това беше Мангафата. Той лежеше по цялата дължина на широкия си гръб, вторачил взор в бездънната небесна шир. Очите му бяха изцъклени, но кротки, и хубави. По лицето му се разливаше чудно спокойствие, сякаш беше полегнал след тежка, уморителна работа.“

Ласкавата реч на автора епично извишава реалния и доскоро обикновен Мангафа.

Във „Врагове“ героят е естетизиран чрез описание и на практически жизнени обстоятелства. Христо Димето е на лозето. Спасява го кучето, привързано към дядо Пеньо. Ето човечното и у стареца, изведено във финала на разказа:

„Пазачите надничаха разтревожени, озадачени, плахи. Никой още не знаеше какво точно ставаше край лозето на Христо Димето. Само дядо Пеньо гледаше с безцелен поглед някъде към трупа на животното, стискаше угасналата си лула и не знаеше да скърби ли, или да се радва.“

Големият художник сплита героиката с всекидневието.

Би трябвало да се запитаме на какво се дължи този художествен напредък на писателя. На съзряването на таланта? На промените в социално-политическия живот? На порасналия опит да следи волевите героични люде в свободни от щампата сфери? Никое определение само за себе си не ще е точно и изчерпателно. Престанали са да „плачат“ кавалите, отново се водят сражения, врагът побеждава временно, като срещу неговата сила стои жертвеността. И талантът съзрява, избродил посърналата действителност на миналото, намерил златната звезда на новото борческо вдъхновение. Укрепнал е стилово, а също и като психолог и като майстор в изобразяването на пейзажа и бита. В разказа „Жажда“ се сблъскват две противостоящи тези — характерът на Червения, на комуниста, и характерът на околийския началник, на честолюбивия адвокат с лекомислено надуто самочувствие. Спорят великата жертвеност и жестоката сила на властниа. „Побеждава“ околийският началник, но победата му е обезсмислена от духовното превъзходство на комуниста. Действието, което се разказва, е извезано грижливо, с много психологически, битови и природни детайли. Неизмеримата мъка на затворения и жаждата му за простор изпъкват на рамката на свежата природа. Зад решетката е безкрайното течение на обикновения, на реалния живот. Преповтаря се на няколко пъти впечатлението от поезията на нощта, на звездите и гаснещия вятър, на беседата му с листата — едно жизнено и равнодушно отминаване на света покрай страданието на заключения:

„Нощта падаше. Желязната решетка на прозореца бавно чезнеше в приижданите вълни на тъмнината. Само две-три мънички звездички мигаха

безпомощно някъде далече и напомняха, че навън беше спокойна лятна нощ."

В сюжета на разказа е внесена и една случайност. Някога Червеният и околийският началник са се сблъскали в личен спор. Бездарният адвокат намира сега удобен случай за отмъщение — отмъщение класово и отмъщение на засегнато самолюбие. Тази случайност дава свобода на повествованието. Същевременно тя не е епизодична, а типична. Както в живота функционират единството, неповторимото наред с типичното, така и тази среща е частица от материалната реалност на света. Чрез случайността художникът стои на твърда почва. Психологическият му анализ е убедителен, тъй като се индивидуализира характерното. Класовият конфликт придобива и нещо съвсем човешко — наранено съзнание, засегната гордост, дребнаво самолюбие, фанатизирана отмъстителност.

Произведения като „На пост", „Врагове", „Жажда" бележат върха на Караславовото творчество в края на 20-те и началото на 30-те години. Те създават авторитет на пролетарската ни проза. Тези разкази обикновено завършват трагично. Те са малки драми на героизма, драми на упорството срещу безличния еснафски морал. Те са малки драми и на активната сила, превърнала се в легенда, във върховна жертвеност. Без тържествен и приповдигнат стил, без ораторска игра на думи Караславов постига своето внушение и поема водаческа мисия в пролетарската ни проза. Той сам създава школа, сам увлича цяла група белетристи, изобразители на класови стълкновения — от Павел Вежинов до Стоян Даскалов и от Андрей Гуляшки до Камен Калчев, колкото и тези млади автори, бъдещи творци, да са различни от него. Не всички разкази на Караславов са художествено богати, както разгледаните. Утвърдил се като писател-реалист, авторът започва и да ограничава своята сетивност, и да стеснява сферата на въображението, а с това и морално-психологическата база на образа. Приглушава се връзката между човека и природния, битовия свят. Авторът се придържа все към политическото съзнание на своя персонаж, останалото той отстранява или го оставя някъде дълбоко в контекста. Ако разкази като „На пост", „Врагове", „Жажда" започват с природни картини, то в „Знамето" се извеждат напред само човешката биография и идеята за политическото възпитаване на чувствата. Другото се подразбира, то остава в контекста. Представя се изобщо обеднялото село. Героите са все будни и увлечени в борбата селяни, все със строга революционна закалка. Левосектантският курс оставя своята щампа и върху творчеството на писателя. Обедняването на сюжета се отразява и на езиковата палитра. Тя е оскъдна на метафори, лишена е от поетически нюанси. Разказът е „документално изображение", автентично проследяване на мисли и на психика. Тайните на човешкото и неповторимостта на характера отстъпват пред напора на пречистени политически отношения. Читателят се подсеща и за някои човешки черти, но мислите му се насочват все към политическата теза. Тя е в центъра. Тя поражда главно емоционалното отношение към света. Тя покрива със себе си и морални проблеми, и естетическа атмосфера. Така творбите се оказват противоречиви: те придобиват жизнена сила от класовото си съдържание, но поетичната им топлота погасва, естетическото е неизведено напред.

Този точен, строго автентичен „политически" реализъм е най-характерен за сборника „На два фронта". Разказите събират в себе си истините на живота. В някои от тях има силни характери — „На линия", „Знамето", „Политиканката", но липсват въображението и художественото иносказание. Не блестят

вече копринените нишки на психологическата везба — като образ на природата, като детайл от бита. Диалогът придобива характер често на теоретичен диспут.

Караславов-художникът обаче не бе победен от сектантството. Неговото въображение си остана живо, наблюдателността му точна. В разкази като „Политиканката“ има освен правдоподобно описание на класовата борба, но и верен психологизъм. В стила укрепва точността, намират място поговорки и образи от басненото творчество на народа. В „На пост“ срещахме гиганта-художник с дълбока мисъл, с поетическо увлечение и високо самочувствие, докато в „На два фронта“ функционира предимно разумът, който налага предаността към партийното дело.

В сборника „На два фронта“ (1934) започва да се откроява една тема, която ще се развива в следващата книга разкази — в сборника „Имот“ (1936). Още през 1931 г. писателят беше писал в „РЛФ“: „Днес, в процеса на остра класова диференциация, пролетарският писател може да разглежда (без да идеализира!) разрушението на дребната собственост и да ни даде типове на пролетаризирани и пролетаризиращи се дребни собственици, довчерашна здрава опора на буржоазния строй. От 7—8 години нашето село е един неизчерпаем източник на сюжети от тоя род“ (Г. Караславов. Граници. — РЛФ, бр. 40, 1931). Караславов бе наблюдавал как острата класова диференциация предизвиква различни драми и сред бедняците, и сред имотните представители на селото. Моралът на частната собственост разрушава човека. И в сборника разкази „Имот“ (1936) той се насочва към тази проблема за собствеността и човешката психика. Подтикват го към това и промените в политическата обстановка — те правят невъзможна появата на партийни разкази като „На два фронта“.

Но преди да пристъпим към анализ на големите произведения, написани за собствеността и човека, нека се спрем на повестта „Селкор“, една от политическите и същевременно психологично-аналитични творби на Караславов.

Авторът на кратки разкази направи опит след „Споржилов“ отново да овладее голямата епична форма. В повестта „Селкор“ са изследвани социални конфликти на село, промени в човешката психика. И тук е използувана свободно случайността, особеното в живота, което ще се отрази върху цялото бъдеще на героя. Селският чорбаджия мами ратая, че ще го ожени за дъщеря си. И Казака с кучешка преданост изпълнява волята на Деян. Неговото тъмно, непросветено съзнание го кара да ръмжи като звяр срещу всеки, който засяга господаря му. Но Деян се освобождава от Казака, след като сгодява дъщеря си. Казака се добира до голямата истина — за теглото на ратая, за борбите, които се водят по света, за ставащото далече на Север, в Русия. Този процес на пробуждане писателят изследва внимателно. Той не насилва съзнанието на героя, той подслушва неговата мисъл, чувството му, което шушне невидимо у него.

В началните глави портретът на ратая издава духовна тъпота: „Кимна с някакво тъпо безразличие черната си четвъртита глава.“ Такъв е — груб, недодялан, прост и „четвъртит“. С обогатяването на съзнанието се променя и физическият портрет. Вече премигва умно и любопитно, учудва се на духовната сила на слаби физически, но умни хора. По лицето му текат мисли, изразително нюансирани. Когато става партиен член, усеща някакъв товар, „тежък и голям“, но и приятен. Всичко протича на фона на живота в село — с неговата кръчма, с пустите му улички, с влажния мартенски сняг, с леката

здрачевина, която припада вечер неусетно от мътния хоризонт. Типично българска обстановка, в която са живели и героите на Елин Пелин, но без тази класова сила и без този оптимизъм на духовна самостоятелност. Казака израства дотолкова, че след побоя в полицията става селкор — селски кореспондент. Започва да разказва в дописки ратайското тегло. Неговият замъглен доскоро мозък ражда сега ясни и точни мисли:

„Казака седна на пейката, измъкна от пояса си смачкан канцеларски лист и като го сложи върху цигарената си кутия, замисли се с къс червен молив между дебелите, тромави пръсти на десницата си.“ Той пише дълго време, но написва малко. Думите му се слагат тежко, сякаш кърти непристъпна канара, но върши усилието с радост, с чувство за гигантска победа.

„Селкор“ е творба, тясно свързана с времето си — началото на 30-те години. В нея има повече художествена убедителност, отколкото в „На два фронта“. Ето образа на полето, което поглъща хората с грижи, труд, еднообразие и пустота:

„Небето беше сиво и мътно. Слънцето изглеждаше като бледа златиста монета. Далече някъде прогрячи ято гарвани и се изгуби в свъсения глух хоризонт.“

Сюжетът и автентичната художествена пълнота обясняват бързата популярност на тази повест, понесла в себе си частица от една бурна действителност.

Караславов се е движил обикновено на терена на малкия разказ. Неговият опит да премине към по-големи форми — новелата „Жажда“, романа „Споржилов“, повестта „Селкор“ — бе сполучлив. Все пак той копнее дълго за по-широко платно и по-богата, отрупана с бои палитра. Опитът със сборника разкази „Имот“ му подсказва, че фрагментарното изображение на драмите на собствеността е недостатъчно. И писателят замисля широката си епична тетралогия: романите „Татул“ (1938), „Снаха“ (1942) „Пепелище“ и „Мащеха“. Ръкописът на „Пепелище“ изчезва при един обиск в квартирата на Караславов. „Мащеха“ още се пази като чернова за бъдеща работа в архива на писателя. На бял свят излизат само „Татул“ и „Снаха“. Тези романи ни въвеждат в домашния свят на селянина, в трепетното напрежение, създадено от драмите на собствеността и от престъпната й власт. Писателят изследва душевността на селянина и селянката, формирали се през векове, ала разкъсвани от страсти, излезли напред сега, през по-ново време.

Голямата жанрова форма му дава възможност да надникне надълбоко. Той откроява като психолог разликата между душевния мир на мъже и на жени из народа, създава характери със значение на типове от нашия живот. Основната сюжетна линия се засича от епизоди, осветляващи вечното в селския бит — любов, труд, близост на селянина до природното битие. Караславов има чувство за сложното единство на положително и отрицателно у героите си, рисува и прости люде, и селски чорбаджии, закоравели собственици. Той има усет за разностранното в националния тип, вижда съжителството на качества, възникнали върху неедноквата почва на живота. Такъв сложен характер, смес на светли и мрачни човешки багри, е свекървата в романа „Татул“. Обикновена трудова жена, тя има корава психика. Обича децата си, всеотдайна е в усилието да съхрани свещения огън на домашното огнище. У нея тъкмо се загнездва съмнението на собственика, че ще бъде ограбен. Започва мъчителната драма в мрака на непросветеността и омразата. Марьола става престъпник, водена от илюзията си на собственик, престъпник, който се саморазрушава за мъничко парче имот.

Женският характер на Марьола, неговата битова подоснова правят по-особено и престъплението. Тук има смес на архаични изживявания и на съвременно собственическо чувство. Откриват се съкровени душевни тайни и страсти, чиято интерпретация ни води до общочовешкото. Женският ум е устроен по-иначе от мъжкия — клъбото на престъпния замисъл се развива под властта на тая особеност. Точността на рисунъка и психологическият анализ поставят Караславов сега на едно от предните места в литературата ни. Нашата прогресивна литература възлезе на нова висота и встъпи не само в идеен, но и в художествен спор с бедното откъм дълбочина и неправдиво тогавашно изкуство.

Караславов бе вече крупен художник-реалист. Сега неговото перо бе още по-сигурно, персонажът му по-богат.

Първата глава на романа „Татул" започва с образи, с езикова метафоричност във фолклорен стил. На гробището погребват злощастно загиналия Минчо. Нареждания та на майката и на жена му ни възвръщат към тъжния монолог на народните оплаквачки. Дълбоко вкорененото в бита изплува още в началната фаза на фабулата. Барабани и диалогът на хорското съжаление. Чуват се възклицания на мъже и на жени, смутени от злополуката, наскърбени от фаталната случайност. Откриват се тук-там и реплики, подсказващи зараждащия се конфликт между двете жени, всяка потънала в себе си и всяка неутешима в скръбта си. И по-нататък продължава това психологическо проникване в изконния свят на героите, които страданието прави особено искрени. Ето Тошка е сама със себе си в леглото. Тя милва главицата на своя син. Тя протяга и гърчи ръце от мъка по загубения съпруг. Тонът на разказвача продължава в искрено пародиране на жалбата, която с изреждания та докарва виене на свят:

„Нямаше го вече Минча. Нямаше я замайващата топлина на здравото му тяло, горещата ласка на силната му ръка, гъдела на гъстите му подстригани мустачки. Мястото му беше празно." Караславов разказва за болката и за скръбта като физически усетени състояния: „Тя го викаше тихичко, молеше го страстно, шепнеше му мили и галовни думи. Така, цялата потопена в скръб и желание, тя се унасяше в лека дрямка, прививаше й се нещо очаквано, хубаво, стряскаше се бързо и дигаше глава, струваше й се, че той е закъснял на някое събрание и открехва тихичко вратата." Чисто духовното е примесено с желанията на тялото, с вика на плътта, с физическото усещане на празнотата и на пустотата, потиснали младата жена. В следващата глава писателят използува повторението — като рефрен на чувства, като реприза на духовния мотив. Усещаме пак духа на фолклорния похват, познат ни отдавна от народната песен, преминал и в широкото платно на романа.

Напомням за тези фолклорни елементи, които изграждат образа на свекървата и на Тошка като нещо нетърсено, но намерено чрез логиката на сюжета. Те идват с архаични представи за света, с традиционните жалби на селото, с усвоеното слово-заклинание от памтивека, удряло човека в сърцето. Особено традиционна е женската неволя на Тошка — самотница жена в чужд дом. Изживяванията, които свиват сърцето й, са чудесно открити — млада жена със силно тяло и здрава плът, обременена от нещастието.

Фолклорното звучи и в повторенията на старата, идващи като стилизирана народна реч:

„— Ууу, как го изхраних такъв умен син! — посочи го с длан старата. — Все ти много да знаеш, все ти много да разбираш... Каквото било, синко, било..." и т. н.








*Факсимилета от преводи на „Татул“*

Повторенията създават не само ритмичност и емоционалност на личния израз, но ни държат в сферата и на една по-дълбока художественост. Старата става символ на старината, а действува и говори при нови социални обстоятелства. Оттук и думи като „копонтии“, „щуравите“ и др. в съвременната повторителност на нейното слово. Свързана със старината, Марьола излиза на нов житейски фронт, противопоставя се на сина си, на комунистическото му верую, воюва за запазване на придобитата с мъка собственост. Възвръщането към архаичните изразни форми, битували с векове у народа, ни възвръща и към младостта на Марьола, към предразсъдъка, съживен сега от невежеството й. Ако Иван разбира, че трагедията на сиромасите се дължи на нещо, което е извън тях, то старата я счита за някаква лична неправда на съдбата. Израснала в духовния, стилово архаизиран свят на миналото, Марьола, „съвременната“ собственица, остава докрай в тесния кръг на дома и на домашните си отношения. Тя е толкова силна в заблужденията си, които имат своя логика, че не могат да й противостоят нито любовта към внучето й, нито нежността на снахата. Със своите действия Марьола е двигател на конфликта. Тя води мълчалива борба, воюва с притворство на живот и смърт. Не жали нито себе си, нито близките си и стига до престъплението.

Караславов е извел психиката й и във външни жестове — злобното просветване на очите изпод ниско спуснатата черна шамия; вечно недоволния й глас, подчертаваните насаме с Тошка външни изрази на ненавист. Той анализира душевния й свят, най-скритото и съкровеното, което я изгражда като характер. Сюжетни разместявания и спомени стават опора на автора, за да осветли тъжната история на бедняшкото й съществуване. Животът й е протекъл в грижи и работа, в борба със сиромашията. С мъжа си са купували дребни нивички, а нещастията са вървели подире им, почти животински труд ги е спасявал временно от беда:

„И тъкмо се разплатиха за Кабатината, надигна той глава, купи нива на Ортамогила. . . Какво пестене беше, каква наказия! Цяло лято ядоха само

таратор с кромид, печени чушки и варени диви сливи. Хлябът им беше от чиста царевица и се ронеше като пръст. Когато някои по-заможни съседи им подаряваха комат пшеничен хляб, пазеха го само за Минча.

— Абе, жена, да купим малко месо, а? — питаше умолително Мильо. — Коремът ми на градина се е обърнал. . .

— Няма пари за харчене! — отсичаше тя. — Като изплатим нивата, тогава. . .“

Така са вървели труд, недоимък, всекидневно мъчение. Една нечовешка сила ги е обричала в жертва на жестокия бог — собствеността. Тя ги е направила жестоки даже към себе си. Марьола е губила децата си, но не е отстъпвала пред желанието да разширят имота с още някоя нивица.

„Изплатиха нивата на Ортамогила, отпуснаха се. Но Мильо пак дигна глава, пак заприказва за нива. Ходеше като залухан, постоянно правеше сметки, постоянно обикаляше къра. Беше хвърлил око на една нивичка, но се обяви войната с Турция. И оттогава хубави дни не видяха. Иван се роди, когато се готвеха да бягат от турците. Всички бяха като подплашени овци, нямаше кой пъпа му да върже. За Миля нищо не беше чула, казваха, че ги закарали да се бият със сърбите и с гърците. Сетне се обади от една болница, та ги поободри малко. Минчо легна от треска, тя беше лехуса. И пак успя и дрехи в земята да скрие, и жито да запази, и на колата чергило да скове. Но размина се, турците не дойдоха, войната се свърши. Завърна се Мильо и още оправен-недооправен, хвана се за нова нива. И пак тичане, и пак пестене, и пак работа от тъмно до тъмно.“

Караславов мотивира страшните помисли на Марьола с този разказ за варварщината и жестокостта на обреклите се на бога на собствеността. От една страна, задържа действието със спомените, от друга, усилва неговото вътрешно напрежение.

Писателят пуска прожектора си към дълбочината на човешката душа, за да осветли мъчителни изживявания. Той следи гърчовете у Марьола, преминава сполучливо в тона на нейната реч, следи мислите й.

„Дойде гола като тояга, с една фустанела на гърба си и с една бохчичка в ръката. А ето я господарка вече, след година ще повтори за друг, ще лапне едно тлъсто парче от имота им и ще го замъкне в чужда къща. . .“ Това преминаване на речта на героя в речта на писателя се среща често в „Татул“. То разширява монологичната подоснова на романа.

Разбира се, за автора мислите на Марьола не са истината. Тошка не желае да разтурва къщата, но той пародира самоизмамите й, следи чувството на ненавист, сграбчило душата й. Така чрез авторовия похват на сближаване на разказвач и герой усещаме по-плътно психиката на Марьола, болезнената й и ненормална афектираност на човек, който бавно, с много хитрости върви към престъплението.

У Марьола особено ясно изпъкват двете лица. Едното носи нейната правда, правдата на човека, блъскал се цял живот, другото е морално покварено, то оправдава престъплението. Със своята умствена недоразвитост Марьола не може да схване истината, подсказвана й от Иван. Оттук и нейната драма, елементът и на фалш, и на искреност в поведението й. Когато пали кандилото и клечи пред иконата с дълбоки метани, синът й подхвърля:

„Тровиш хората, а сетне се молиш да ти простят!“

„Кого съм тровила бре, сине? — обърна се старата като ужилена: — Тебе ли съм тровила, а?“

Него тя не е „тровила“. Но друг да отрови има право, счита го за нормално и пред себе си, и пред бога. Тази сложна диалектика на правда и неправда Караславов изследва. Той не изчерпва образа със социологията на собствеността, той търси етиката на собствеността и конкретните изживявания на героинята. Писателят вниква дълбоко даже в онези сложни, халюцинаторни душевни състояния, които придобиват символно значение в съзнанието. След разговора на Марьола със сина ѝ за това, че Тошка ще вземе част от имота, старата сяда под ниския сайвант. Свита в себе си, тя се заглежда в звездното небе:

„Погледът ѝ, вторачен безцелно, се сведе бавно и се спря върху двата комина на Малтрифоновата къща. И колкото повече ги гледаше, толкова по ѝ се струваше, че това не са комини, а хора, които се надигат бавно и понечват да се хвърлят в техния двор.“

Такива символни значения на състоянието на човека, извикани от чувства и страсти, са познати на психопатологията. Писателят ги преоткрива чрез интуитивно непосредното си проникване в душевността на героинята. Марьола се бори с фантазни образи, които сама си създава под натиска на недоосъзнати чувства. Тя търка очи, вглежда се. Знае, че коминитe са комини, и все пак иска да разбере така ли е.

Подобни състояния се появяват и след като е взела решението да си послужи с татул. Тя мисли и съобразява къде расте татулът. Откъде да го набере. Тук започват хитростите ѝ. Минава най-напред да го види край Йордановия харман. Чака по-късно да го набере, след като стане по-едър, по-узрял, „да хване“. Пресмята колко млади булки са умрели от неизвестна смърт, без да се смущава от жестоките си помисли. И ето психологическа особеност, доловена чудно от автора — след като е решила в себе си как ще отнеме живота на Тошка, старата намира свое скрито място, където размисля, преценява, претегля всичко как ще бъде извършено. Това е мазето на къщата. Мазе с малко прозорче, с тежък и застоял въздух, лъхащо на мухъл и на влага. Тук, в този малък подземен свят, Марьола разтоварва душата си. Тя мисли и гадае, тя се чувствува защитена от външни погледи и подозрения. Тя беседва с вещите около нея. Те стават неми свидетели на извършващото се в душата ѝ:

„Пред тези предмети тя мислеше гласно, само пред тях тя шушнеше най-дълбоките си тайни. На тях тя гледаше като на близки живи същества, които всичко знаят и всичко разбират, но които никога няма да продумат, за нищо на света няма да я издадат.“

Караславов открива символиката на отношенията, на чувствата и представите и при други обстоятелства. Когато Тошка се мята, измъчвана от отровата, вижда свекърва си като куче, което се е вмъкнало в кухнята и я дебне.

„Главата му беше завита в черна кърпа, очите му светеха и само мушуната му стърчеше застрашително. „А падна ли ми!“ — рече то и пристъпи. Тошка извика и се дръпна назад: това не беше кучето, това беше свекървата.“

И по-нататък символиката на образа свекървата-куче преминава през съзнанието на отровената жена. Като че ли „една кръвожадна челюст изтрака пред нея и се разтвори като яма“.

Писателят почти не използува композиционни размествания, като изключим някои малки инверсии. Той не си служи със схемата II—I—III или III—I—II, а се държи към последователността на събитията. Но фабулата става увлекателна поради психологическото напрежение на редуващите се епизоди. Романът обхваща ситуации и извън отношенията на свекървата с Тошка.

Това са социалните борби на село и животът в него — пъстър фон на домашната драма. По-нататък идва и личната драма на Иван — в съзнанието на комуниста хвърля сянка егоизмът на собственика. Така постройката на романа е и многопланова, и „многослойна". Многото планове са се реализирали в сюжетната схема: дома, селото, различните герои, „многослойността" — в психологическите напластявания от миналото върху текущото време, изразени даже във фолклорните елементи на речта.

Сюжетната многоплановост идва с живота в селото, където чорбаджийската фамилия на Ганчовските господствува. Докато Марьола подготвя своето, Георги Ганчовски чрез измама взема нивата на бедния селянин Диню Мангалов. Животът струи под разни житейски прагове и извън семейно-битовата среда. Но многослойността е в характера на героите, даже в светлия образ на простодушната Тошка, в честния момък комунист Иван има двупосочни напластявания. Конфликтът в семейството на Марьола подпомага например враговете на комунизма, той хвърля сянка върху душата на Иван. Нали хората говорят: „Селските работи тръгнали да оправят, а в къщите си ще се изядат."

В „Татул" Караславов си служи често с пейзажа, за да разкрие и прецени отделни душевни състояния. Между пейзажа и човека възниква ту някаква синонимност, ту някаква антитезисност — похват, познат и в световната литература, но специфично авторизиран. Когато Иван се измъчва от мисълта, че той, комунистът, се подвежда от морала на собственика, писателят рисува вечерната картина с последните петънца на залеза. Припада здрачевина, обаждат се щурци, притихва щъркеловото гнездо. Тази вечерна картина отнася героя сред духовната свобода на детството му. Тогава не е мислил за собственост, тогава с трепет е посрещал пролетните гости, а светът на радостите и на скърбите се е простирал до близката кория. В този свят на духовна свобода е нямало противоречиви и недобри желания. Потопен в него, сега героят си отдъхва от мъката, която му тежи. Чрез живостта на пейзажните картини се побеждава онази сухота на езика, която се усеща в някои глави.

Романът „Татул" изобличава художествено жестокото царство на собствеността. В него оскърбената съвест на писателя въстава срещу злото, води бой за чистата човещина, обречена на гибел.

„Татул" излезе през 1938 г. Само три години по-късно се появи и втората значителна творба на Караславов, посветена пак на селото и на проблемите на собствеността — забележителният му роман „Снаха". Заслужено тази книга се счита за едно от големите постижения на нашата „селска проза".

Художникът е укрепнал значително. Неговото слово е живо, а въображението му находчиво, точно и подвижно. Бързо ни овладява естетическа наслада от обрисувани битови сцени или природни картини. В движение, с притулени намеци изпъква описанието на настъпващата вечер още в първата глава — то носи трайно поетично настроение, поддържано и по-нататък. Надълбоко прониква писателят и в душата на героите си. Той не събира в образите само богати познания за хората, а създава и типове, идва с възвишения дар на разказвач, комуто са ясни тънките пружини на човешката психика. Едва уловими колебания у Юрталана или у жена му са изнесени сгъстено, като човешки черти на типичен характер. Тази „сгъстеност" на изображението се допълва от неповторимата „втора" поетична действителност — природно-битовата. Още първата глава разкрива широките хоризонти на изображението, и то с малките дреболии, със земните форми на нещата и





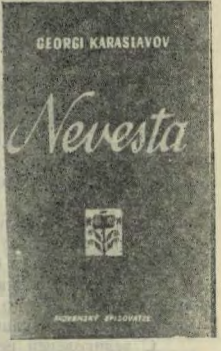













*Факсимилета от преводи на „Снаха“*

отношенията. Тази епична поетичност се запазва трайно, не се нарушава никъде, в никоя част на цялото.

В „Снаха“ Караславов изобличава чувството за собственост чрез силната лична драма. Той се опира на прозорливото си материалистическо разбиране за обществото, но мисълта му е изцяло в атмосферата на едно художествено виждане на света. Идеята е реализирана образно, само чрез душевни движения, плътни картини и характери. Паралелно с домашния свят на Юрталана противича сложният и богат народен живот. Рисуват се сцени, които противостоят на Юрталановата етика — интимни вълнения, любов, чист от користолюбие домашен живот.

За разлика от традиционния канон на романа в „Снаха“ има двама главни герои. Това са Юрталана и Севда. Платното на творбата се изпълва и с двата бои. С онези мрачни тонове, които идват от Юрталана и се излъчват извътре, из мрака на неговата личност на забогатял експлоататор, жесток и безогледен, приготвил се да жертвува всичко пред своя идол — голямата земя,

богатството. И светлината, която излъчва Севда — с нравствената си чистота, с чистите извори на човешкото — обичливостта, с поетичното изживяване на любовта. Севда е някак си фолклорен женски характер, за когото са пети песни. Даже Юрталана е упоен от нейната хубост и прави „жертва“ — не задомява сина си за богата мома: „Ама пък е мома! Такова чедо всеки ден не се ражда“ — гордее се той.

С двамата главни герои в романа се създава своеобразна едновременност на психологически ситуации. Драмата на Юрталана идва с убийството на детето, драмата на Севда със смъртта на мъжа й. Тези два момента подготвят сблъскването, в което изпъква неволнишката участ на бедната селска жена, влязла в богат дом. В началното време на романа господствува идилията. После идват трагичните ситуации — събраните под покрива на неласкавия и мрачен дом са врагове. Тази композиция е драматично стъпаловидна. Тя води от идилията, от дребните конфликти и епизоди към големите стълкновения. Чрез нея се разгръща борбата за човещина при собственическото общество.

В „Татул“ също е поразена човещината. Там шета осакатената душа на Марьола. Но Юрталана е вече съвсем друг човек. Той не е сиромах, но е болезнено потиснат от една патологична идея фикс. Той е заможен селянин, деен и разумен в работата си. Пресметлив и мъдър, той е и човек със замах. На мигове у него просветват и бистри човешки чувства, искрени човечни вълнения. Изправен на бойното поле, овладян от манията за повече богатство, той има у себе си нещо и от болезнената психика на обезумялата Марьола. На почвата на собствеческите страсти не може да се развива нормална душевност. Караславов продължава да изследва извращаването на човека. Юрталана е сприхав. Той се горещи в борбата, той изпада понякога даже в нелепа ярост. Но не в това е патологизмът на неговия характер, а в сляпото заличаване на всичко човешко заради собствеността. Не уважава жена си, жесток е към сина си Стойко, готов е да смачка снаха си, с която до вчера се е гордеел. Това е дивачеството на собствеността, окопала се като страст и воля у човека. Колко дълбоко е изображението на Юрталана при явна бедност на типове в нашата литература!

С великолепен реализъм е изобразен сега човекът отвътре. Писателят изважда от дълбочина мисли и чувства, умело свързва формата на вътрешното с външната действителност. Неговата езикова палитра е богата, както никога. Когато описва преживяното от Стойко, който след тежкия работен ден отива като замаян на любовна среща, Караславов рисува образа и на селската нощ. Със спокойствието ѝ, с умората, която сякаш тегне над нея през кратък и напрегнат сън. Той намира рядко сполучлива метафора за „съня на селото“: „Селото спеше, съсипано от работа и жега. Само като рядко и късо бълнуване изскърцваше някъде закъсняла кола и всичко пак се спотайваше.“

Поетични метафори внушават представата и за горещия летен ден, когато Юрталана броди из къра: „Утъпканият край пътищата чернозем беше се напукал, земята като че ли искаше да си поеме дъх, премаляла от страшните горещини, зажаднята за влага и дъжд.“ Тази поетична метафоричност кореспондира — като синоним или антитеза — и на изживяванията на хората: на любовното томление на Стойко или на сметките на Юрталана, изправен пред обилно родилите царевични ниви.

Речта на автора струи на широки вълни, изпълнена е с тънко уловени поетични особености. Тя извезва богато вътрешния живот на героите. Ето как са представени мирогледът и религиозното чувство на Юрталана: „Когато

чакаше хубав ясен ден, а завалваше дъжд, той псуваше троснато, но тихо, за да не го чуе оная небесна сила, в могъщата воля на която той вярваше като в силата и волята на богат и властвуващ човек." Митологията на собственика е част от неговата психология: бог като Юрталана е богат и властвуващ над света чрез насилие.

Свежото и оригинално въображение преобразява преките наблюдения в поетични видения, които потопяват читателя в идеален художествен мир. На места авторът достига онази типичност на селската реч, която ни е позната от Елин Пелин. Чуйте възгласите на Юрталана пред синора на чужда нива: „Аа, бай Стойо, не си натискал оралото, не си!" Нашият автор за разлика от Елин Пелин не изчерпва разказа с кратка интрига, а разпъва нашироко сюжетното платно. Той и следва традицията, и напуска нейните коловози. Той ни внушава свое художествено понятие за света на селянина със свой начин на мислене. Напредъкът му в сравнение с „Татул" изпъква особено при анализиране на душевни състояния. У Марьола се преповтарят едни и същи чувства. Тя е вярна само на омразата си. Тя не изпитва колебание, когато се насочва към престъплението. Следователно у нея няма и по-дълбоко духовно вълнение. Целенасочеността й отначало още отнема духовната сложност. По-иначе се разгъва характерът на Юрталана. И по време на престъплението, и след него у закоравелия собственик се пробуждат и смущаващи го човешки чувства. Заговаря съвестта. Мъката за извършеното съпровожда вече мислите му. Юрталана е по-сложен и по-дълбок образ от Марьола, човекът, изведен до равнището на тип, е изследван и с по-голямо художествено умение. Да припомним онзи момент, когато той вижда върху ризичката на бедното, убито от него дете копче, каквото сам е носил в детските си години:

„Това копче беше ясносиньо, заострено, старовремско копче. Юрталана си спомни — някога, когато беше малък, и той имаше такива копчета на ризката си. Като сега я вижда тази ризка — и тя беше такава пъстра, тясна, с присоска от кръста надолу. Ши я майка му, тя избра и сините копчета. Тогава те бяха на мода и той много им се радва. После тези копчета се изгубиха." Срещаме се не само с един веществен детайл, а и с човешкото чувство на Юрталана. То не е изказано пряко. То струи през асоциацията за тези сини копчета, дошла като глас от друг свят, света на детството, на чистотата и невинността. Голямото изкуство, надмогнало примитивността, идва с това възпроизвеждане на човешкото. И всичко е сторено с мярка, с чувство за реалността.

Психологическото време в „Снаха" се движи не само от събитията, но и от тези дълбоки духовни импулси. Юрталана, макар и изрязан като тип, не е завършен характер, не е готов кристал. Той има в подсъзнанието си начала, които се освобождават от властта на собственика и искат да съхранят човещината. Изградената вече личност на Юрталана и логиката на събитията се оказват по-силни от това намерение на човешкото у него. И все пак: Убийство! Това смущава и измъчва Юрталана. То го плаши — като възможно възмездие, като ръка на провидението, като позив на съвестта.

Цялата първа половина на романа — като изключим срещата на Стойко и Севда — е свързана композиционно с преживяванията на Юрталана. Тя подготвя следващия акт на драмата — защото Севда е узнала за престъплението от Стойко и един ден ще излезе като обвинител срещу стария.

Втората половина на романа ни въвежда в драмата на Севда — онеправдана, с излъгани момински надежди, с напразни радости. При цялата тази психологическа сложност на творбата Караславов остава забележителен пла-

стик. Когато рисува природата, той е топографски верен на познати картини, които е наблюдавал, но улавя и онази поетичност, която извежда картината до по-широк смисъл, до поезия. В неговите точни описания пее душата на селски художник, съзерцавал прекрасното и в природата, и в селския труд. Поетичността излиза извън факта, придобива широки национални и общочовешки стойности. Ето двете коли са поели по пътя към далечните синкави възвишения на Родопите, където става голям събор.

„Севда поема дълбоко свежестта на чистото лятно утро, занемяла от радостно вълнение. Пръв път тя тръгваше за такъв далечен край, към синята планина, която години й изглеждаше като някакъв незнаен и чуден свят." Великолепно е описанието и на манастира, задръстен от народ. Писателят не се е сдържал да не ни поднесе с хумор и една типична сцена, напомняща ни за Елин Пелиновите калугери-измамници: Юрталана купува обречения на света Богородица овен, за да го запази от възмездие за убийството. Този овен обаче калугерът продава веднага на други, желаещи да поднесат курбан пред бога. Така джобовете на поповете се пълнят с парите на наивниците.

В тези страници доминира образът на Севда с чиста душа и ненаситна радост:

„Сега душата й беше кипнала от доволство и сладост. Тя се радваше на живота и благославяше света, в който се беше родила. И Презморската хубавица, оная хубавица, за която покойната й баба толкова беше й разказвала, и тя да дойдеше сега, Севда не би завидяла на щастието й. Душата й беше честита и светла и нито една тежка и горчива помисъл не я смущаваше." Ако сравним образа на Севда с образа на Тошка от „Татул", ще забележим, че той е по-богат и по-конкретен, нарисуван с по-ярки багри. У Севда се събира онова прекрасно, което е създал народният живот: физическа красота и сърдечна топлота, милосърдна обич, дар на певица, човечна привързаност към хората. Някои синтактични звучения на възхвала на женската хубост ни напомнят Йовковата проза — с нейната ритмика, с нейния плавен емоционален растеж и вътрешна сила:

„Гласът й беше топъл, силен и сладък, той изпълняше широката стая, задимена от цигарите, вливаше се като нещо безкрайно сладостно и мило в сърцата, галеше душите, грабваше мислите и ги отнасяше някъде далече, в някакъв хубав край, в едно голямо и чисто село, мечтано в сънища и наяве, непознато и все пак толкова близко, свое, родно. . . Всички виждаха тая смела и хубава Гросданка, наконтена празнично, с дълга здрава метла в ръцете. Над дворища и градини припада тиха и спокойна лятна привечер, стопаните шетат из къщите и готвят вечеря, тук-таме над някои комини се точат лениво тънки струйки дим. И от далечните усои долитат, трепетни и унасящи, медените звуци на хайдушките кавали. Хубавата Гросданка се вслушва, трепва, поглежда решително своите родители, звуците я мамят и тя тръгва да види дали не е нейният изгорник с дружината си. Бащата и майката я гледат мълчаливо и не смеят да пошавнат. Кой може да спре любовта?"

Не само езикови конструкции, напевът на речта издава родство на Караславов с Елин Пелин и Йовков. Усеща се как е работила изобщо предходната ни литература, за да подготви психологизма и социално-етичната дълбочина на „Снаха". Този роман стои редим с класическата ни селска проза и в известен смисъл я води по-нататък.

За изясняване стойностите на романа нека разгледаме и сложното равновесие между двата характера, които, макар и по неоднакъв начин, разкриват

авторовата идея. Юрталана е пряката жертва на собствеността и е нейно въплъщение. Той не жали себе си за имота, за голямата нива. Севда е далече от този егоистичен свят, при все че е въвлечена в неговата орбита. Тя също е жертва на собствеността и същевременно е възмездието, съвестта. Без нея Юрталана не би изпъкнал като характер с цялата си сложна дълбочина. Така събирането и сблъскването на двата характера като два противостоящи си етични свята създава многоплановото композиционно равновесие на романа.

Заслужава внимание разликата между Караславов, от една страна, и Йовков и Елин Пелин, от друга. Тя е освен в това, че нашият автор овладява голямата форма, към която видните наши класици са се стремели — Йовков примерно в „Чифликът край границата", Елин Пелин — в „Нечиста сила", — но и в новия тип композиционно единство, в основата на което стои дълбока социално-етична конфликтност. Такава конфликтност на движещите и задържащите сили едва подсказват произведенията на големите ни класици. Тя изпъква още в началото на романа, когато се срещат домашните етики на двете къщи: тази на Юрталана и тази на Казълбашеви. У Юрталана се водят препирни за сметки, чакат се работници, които с непосилен труд уголемяват богатството. Тук младият Стойко е в чужда, нечовешка за него среда. В дома на Казълбашеви има мир и спокойствие. Там цари идилията на една проста любвеобилност. Там царува Севда — със своята младост и хубост. И не случайно на Стойко се струва, че в дома на Казълбашеви попада в „някакъв мечтан свят". Този контраст, зазвучал още в началото, се запазва, той поддържа не само психологическото, а и композиционното конфликтно равновесие. Нарушаването на това равновесие се задържа дълго. Писателят не бърза към края. Той дори събира радостите на Юрталана с радостите на Севда — сватбеното празненство. Той изчаква да си каже думата и случайността. Случайността, която по-нататък ще функционира в романа като особено типично обстоятелство. Впрочем случайността е удвоена — веднъж станала с убиването на детето и втори път с промълвените фатално думи от Стойко пред Севда къде е бил, когато не е дошъл на уговорената среща. Така романът се разгръща и чрез трайни конфликтни ситуации между бедни и богати, и чрез живата роля на случайността. Писателят е направил роман на лични и социални отношения, изведен до типичност тъкмо чрез случайното. Тази постройка дава предимства на художника. Творецът Караславов отива по-напред в „Снаха", отколкото в „Татул", защото в първия му роман действието се стреми пряко към крайната цел, а в „Снаха" то е по-свободно. В „Татул" типизацията се съпровожда и от известни елементи на стилизираност на образите, а в „Снаха" тя има свобода чрез неочакваността на случката и чрез промените в психологията на хората. Тук господствува истинската епическа свобода. Чрез нея израства голямото произведение.

Непряката реч на писателя и диалогът не само се произнасят, но се и строят поетично. Рязко са преобразувани битуващите форми на езика, отдалечено е словото на разказа от паралелните изразни форми на всекидневието. Това слово е сложно, метафорично комбинирано, като реч на поетичен епос и при най-обикновени описания: „Беше студена, ясна нощ, звездите зъзнеха на дълбокото изцъклено небе и като че ли мигаха учудени. Заледената земя кънтеше под тежките стъпки на играчите, честите и високи гласове заглъхваха над заспалото село." В битущото, всекидневно езиково съобщение звездите няма да „зъзнат", небето не ще е „изцъклено" стъкло. От обикновеното, превър-

нато в необикновено, израства поетичността на разказа. А където няма отклонение от говоримата реч, няма и поетичност.

Оригинална художественост изпъква и при психологическото детайлиране на характерите. Описана е съдбата на млада жена в чужд дом. Това е вечна тема в българския фолклор. Преповтарянията ѝ са я обезцветили, но тук извират изживявания на живи хора, диктува се поведение на реални лица. Севда носи свободата, придобита в бащиния ѝ дом. Тя е естествена в поривите си. В къщата на Юрталана царуват условности, в нея няма час на отдих и на човечна радост. Между Севда и свекървата, между Севда и Юрталана се заражда конфликт. Той обхваща освен типичното в българския живот от векове, но и изживяваното в текущото време, при отношенията, диктувани от властта на собствеността. В едно ново време младата жена е преследвана от злата сила на свекъра и свекървата. Всичко това е мотивирано, точно е щрихирана жестоката самота на Севда в чуждия дом:

„А пък дворът ѝ се видя пуст и неприветен, и пак в къщи беше глухо и противно. Юрталана ходеше все така намръщен и вечно недоволен от света и от живота, потънал в сметки и пазарлъци, заплеснат в нови планове за нови покупки и печалби. И на Севда пак ѝ се струваше, че се сърди на нея и затова в къщи е толкова студен и нервен. Старата сумтеше, шеташе из стаите и само разбъркваше всичко, което Севда след другата работа на полето и в хармана смогваше бързо и с вкус да подреди. Дори Стойко все повече и повече се застояваше вечер на улицата и по кафенетата, дето се препираха по политиката, заканваха се и се готвеха за събори и избори."

В обиди и срам Севда се бори със здравата си природа срещу злото. Конфликтът между нея и Юрталана приема характер и на борба между бедни и богати. Неговата подоснова е класова, но развитието му протича като лична среща на два несходни свята. Върхна точка е самонаказанието на Юрталана, възмездието на Севда, наранила жестоко собственика. Сложни отношения изникват между поетично-идиличното в първата част на романа и трагичното във втората му част. Авторът приспособява в края разказа си не толкова към природни и битови подробности, колкото към психологически състояния — какво става у Юрталана, как реагира Севда. Битовата обстановка вече не и е необходима — тя е изяснена и се подразбира и без нейните преки аксесоари.

Като особена идейна и композиционна теза в романа идва и политическата дейност на Юрталана. В началото той не се интересува от обществените работи. В тях го въвлича решението на общината да отчужди ливадата му. Юрталана разбира, че трябва да овладее и политическата власт. Неговото класово съзнание се пробужда и намира опора в политическите режими. Така изпъкват и други качества на героя. Писателят не е изпуснал даже биологическото израждане на рода на Юрталана — поведението на малкия Алекси в града. Оттук нишката на разложението и в цялото семейство.

Юрталана е поставен в обстановка на върхна борба. В срещите с него Севда се оплаква от разбития си живот, от печално преминалата ѝ младост. Юрталана държи само на едно — да я подкупи хитро, да ликвидира опасността. Севда иска голямата нива, но върши това, за да го сплаши, за да признае, че е отнел и нейния живот, и живота на мъжа ѝ, а Юрталана, макар клюмнал вече, макар изплашен от опасността, стене и повтаря едно: „Голямата нива! Сърцето ми! Душата ми!" Така битовото отива на втори план и изпъква голямата психологическа драма. И ето като че ли отново, за да напомни за

предметно-богатата поетична везба на творбата, авторът завършва разказа си за драмата в човешкото съществуване с образа на природното битие:

„Разсъмваше се, когато излезе от селото. Небето избледняваше бързо, леката мъглица се вдигаше заедно с последните жички на здрачевината и разкриваше заспалото поле, задрямалите оголени дървета и ниските, полегати и черни хълмове в далечината. Всичко, додето погледът стигаше, му беше познато. По-напред той се мъчеше да зърне само свои ниви, свои дървета — сега всичко му беше мило и свидно. Мъка, неизпитвана друг път, стягаше сърцето му. Забравил всичко друго на света, той крачеше бързо, гледаше жадно и ненаситно хубавото заспало поле, мигаше и очите му се пълнеха със сълзи."

Завършва драмата. Юрталана отива да се предаде на властта, защото не може да се откаже от голямата нива. Край на една борба, довела го до самонаказание. Авторът създава илюзията за почти непосредното ни присъствие край Юрталана при неговото тъжно прощаване с къра.

С романа „Снаха" Караславов продължи своята битка с „тъмното царство" на собственика. С образа на Юрталана той създаде тип — със съвременни и с общочовешки черти. Той представи и бита, и класовата конфликтност на село чрез една голяма драма. Забележителното му постижение бе признато и от литературната критика „отвъд". Владимир Василев даже писа за творбата на автора революционер и изобличител: „В последните години не знам друг български роман, в който да е дадено така внушително и поразяващо съвременното наше село."[1] Оригинална творба се бе появила в българската литература. Тя утвърди значителните художествени възможности на прозаика, на отричания до вчера „тезисен" писател. Творба с национални черти, през които прозира вечното човешко в борбата му със злините и гнетителната власт на обстоятелствата.

Творчеството на Караславов се окрили от нови идеи и теми след 9. IX. 1944 г. Зад писателя лежеше вече слегнала пепелта на изминатите пътища. Остана в миналото трудното време на капитализма — и заплашително грозно, и жертвено героично. Все още не можеха да се забравят страданията, предсмъртното хриптене на избитите, гигантската жертвеност на народа. Пък и новата действителност се разгръщаше като незавършена борба — възникваха опозиционни сили, които искаха властта, упорствуваха с усилията да се възвърне загубеното. При тази обстановка Караславов взема перото като изобличител на близкото минало — повестта „Танго". Едно възпоминание за изживяното, едно предупреждение какви хора са представлявали „нацията".

Повестта на писателя има оригинални стилови черти. Колоритните природни картини и аксесоарът на селото отстъпват сега пред интериора на града. В разрез е осветлен вътрешният свят на прокурора-убиец. Повестта започва като духовна биография. Вътрешният свят на Йоргов се разгръща като картина на висшето общество — ненавист към народа, смесена с отвращение от новоизникнали богаташи. Отвращение, подхранвано от аристократична гордост и от родово самочувствие. Писателят осветлява най-тъмните ъгълчета, неосъзнатите импулси в замаяното от властта съзнание на прокурора. Зад духовната здрачевина на това съзнание прозира кървавото зарево на престъпността.

---

[1] Владимир Василев. Едно безспорно литературно завоевание.— Вестник на жената, бр. 902, 23 септ. 1942 г.

Промяната в стила тук изпъква ясно. От психолог-пластик писателят става психолог-аналитик. Той изследва грижливо диалектиката на духа, антитезите в характера, сложното и противоречиво единство. За себе си прокурорът Йоргов е „нравствено чиста" личност. Представител на стар и консервативен търговски род, той се бунтува срещу новопоявилите се конкуренти на знатността, парвенюта, забогатели през войната. Той нарича мислено „свиня" участника в различни тъмни дела Хаваджиев, чиято жена иска да овладее. Прокурорът е наистина „чист" — но в своето си етично огледало. Защото не се стеснява да мами близките си, издава решително смъртни присъди на комунисти, действува с логиката на съзнателен и безпощаден убиец. Тази сложна диалектика, тези характерни превращения изследва издълбоко писателят.

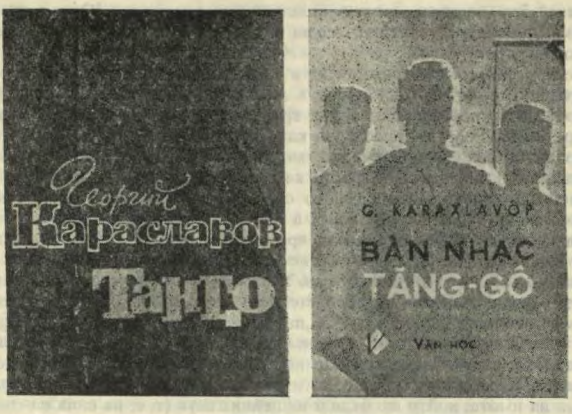
На бала в дома на скорозабогателия Каев прокурорът решава неочаквано още същата нощ да бъдат екзекутирани трима младежи комунисти. Той иска да докаже на жената, която ухажва, смутена от отстъплението на немците на Изток, че има хора, способни на мъжествени дела. Новината за близкото изпълнение на присъдата се разнася из салона. Прокурорът става герой. Танците спират. Настъпва общо въодушевление, защото, виждате ли, извършва се нещо мъжествено. Прокурорът Йоргов изпълнява дълга си и всички погледи се отправят към него: „Но жените бяха необикновено заинтригувани. Те се пресрещаха, ловяха се за ръце и се питаха с широко ококорени очи: „Кой е?, „Къде е?", „Кога ще ги бесят?" . . . „Значи оттук издаде заповедта?" . . . Ах, да е имало между тях такъв интересен мъж и те да не са знаели! . . . Оня насреща? Че той бил млад човек! И красавец. . . Полукъдрава коса и матовтен на лицето. . . И какви изразителни очи. . . Герой! . . . Оня там — ей го къде е облегнат. . . И колко е скромен. . ."

С тази възторжена оценка шумят задъханите от танца съпруги на едри търговци и предприемачи, хора, изплашени от комунистите и очаровани от Хитлерова Германия. Оживлението е обяснимо. Обяснима е и психологическата ситуация, при която се търси спасителна „героика".

А картината още се разширява, тъй като авторът създава верижно повествование и обхваща живота и другаде. Действието се пренася на село, в същите ранни часове. Родителите на тези, които ще бъдат обесени, се готвят за среща през деня с тях. Измъчени старици, млади жени, сломени от мъката, хора, забравили всичко, зашеметени от страшното, което ги очаква.

Верижното повествование продължава и със сцените в затвора — пак по същото време. Авторът е обрисувал вещо атмосферата в затвора — с неговата тъмна нощ, когато заспалите затворници хъркат и нестройните звуци напомнят стонове на агонизиращи хора, душени от безмилостна ръка. Тази едновременност на верижно разположени сцени прави оригинално и модерно повествованието в „Танго". Караславов е открил форма, малко използувана в нашата белетристика: едновременност на ситуации, едновременност на драматичната игра в една привидно раздробена на части повест. С психологическа вещина е обрисувана последната сцена на триединното време на действието. Веригата от събития се затваря пак едновременно — на бала се свири любимото на прокурора танго, а осъдените на смърт се извеждат от килиите.

Цинизмът на сцените няма граници. Той убеждава читателя колко необходимо е било онова дело, с което бе изметена господарската паплач и бе пренасочена цялата история на народа ни. Такава е етичната логика на авто-




*Факсимилета от преводи на „Танго“*

ровото художествено изображение. Страшното и жестокото са отминали. Но споменът за него трябва да е винаги свеж, за да бъдат свежи и силите, които се броят за прогреса, които стоят срещу опитите за реставрация.

Караславов защити свободата и с други свои произведения. Той призовава отминалото време като сегашен защитник на свободолюбивите дела и идеи.

Нека се спрем и на един по-общ въпрос. По особен, оригинален начин се интерпретира проблемата престъпление в някои творби на Георги Караславов. В художествената литература престъплението изпълнява конкретни естетически задачи. То може да бъде специален обект на изследване (както е при Достоевски) или просто да подпомага развитието на фабулно сюжетните връзки в зависимост от конкретните задачи на автора.

Достоевски („Престъпление и наказание“, „Записки от мъртвия дом“, „Братя Карамазови“) разглежда престъплението преди всичко като особен тип психологически философски феномен. Социалната действителност в царска Русия е благодатна почва за процъфтяване на престъплението, но обикновено само тя не се оказва решаваща, тя винаги е подкрепена с психологическата деформираност на едно патологично съзнание.

В повествованието на Георги Караславов престъплението само по себе си не е основен обект за анализ. То по-скоро е следствие, идва привнесено от обективните обстоятелства, които хармонизират с насилието. Насилието е нещо естествено в класовото общество, то неминуемо обременява психиката на индивида, който битува в условията на това общество. Следователно, от една страна, престъплението има чисто психологическа подоснова, а, от друга, то се явява като част от социалните противоречия, от човешките отношения, които се зараждат в резултат на тези противоречия.

Немислима е повестта „Татул“ без безумното решение на Марьола да отрови снаха си, немислимо е и протичането на пълнокръвното повествование

на „Снаха“ без „несъзнателното“ убийство, което извършва Юрталана, както и психологическата характеристика на висшето общество в „Танго“ без решението на прокурора.

Престъплението като компонент в художествената литература се характеризира с три основни момента — мотиви, извършване и последствия. Именно в одухотворяването на тези три компонента ние усещаме голямото майсторство на Георги Караславов като психолог-аналитик.

Ето съществени разлики и при мотивировка на престъплението, и при извършване и последствия. Марьола като тип психика не е престъпник. Това е обикновена женица, твърде много страдала в своя беден живот, твърде пристрастена към своя имотец, който в крайна сметка се е превърнал в смисъл на нейния живот. Следователно тя чрез отравянето на снаха си защищава именно смисъла на своя живот. Тя не напада, а се отбранява. Не желае да унищожи другиго, а съхранява себе си. Умствената ограниченост на Марьола й пречи да осъзнае моралните добродетели на снаха си. Тя битува в един свят, който вече окончателно е разрушил „патриархалното доверие“ на рода, привнесъл е външните класово-социални противоречия дълбоко в човешкото съзнание. И в същото време има нещо „симпатично“ в Марьола, защото тя извършва престъплението не за себе си, за свои лични облаги, а за да съхрани целостта на имота, който ще бъде и на нейния внук (т. е. на сина на снахата). Марьола убива, за да съхрани целостта на дома, на рода, тя е вярна на тези изконни и така важни компоненти в българската национална психика. Но едно са илюзиите на Марьола, а друго резултатите, довели до страшна човешка драма.

Убийство извършва и Юрталана, но тук престъплението има друга психологическа обосновка и ново морално решение. Марьола е несретна женица. Юрталана е едър собственик. Тя убива, за да „защити себе си“, Юрталана — за да запази няколко стръка царевица. Но разликата е по-дълбока именно в психологическо-социалното звучене на станалото. Мотивировката на престъплението при Марьола е пряка, при Юрталана — косвена. Марьола напълно съзнателно, дълго и упорито подготвя отравянето на снаха си, докато Юрталана извършва престъплението на пръв поглед като че ли случайно. В момент на гняв той хвърля камъка. В същност обаче цялото повествование вече е мотивирало престъплението. Като едър собственик Юрталана е изработил в себе си психика на насилник (момент, твърде важен, който липсва при Марьола). Юрталана напада, извършва престъплението далече по-съзнателно от чисто психологична гледна точка.

Престъплението фигурира и в повестта „Танго“, но тук психологическата подоснова има вече нов аспект. В блестящите салони на висшето общество прокурорът извършва съзнателна жестокост, която поразява със своя цинизъм именно в префинената обстановка, която обкръжава това общество. Прокурорът извършва „законно престъпление“, но неговата психика е дотолкова класово обременена, че той не може да изпита дори угризенията на Юрталана. Той не „цапа“ като него ръцете си с кръв, но в същото време при него липсва елементарната човещина, която все пак запазва в известна степен Юрталана. Прокурорът е въплъщение на съзнателна класова психика, отхвърлила човещината. При такава мотивировка и резултатите са други. Тук няма Юрталановите угризения на съвестта, неговата драма. Когато казвам, че психиката на прокурора е класово обременена, това ни налага един паралел между него и Разколников по отношение на патологичност. Докато Раз-

колников е „естествено" патологично съзнание при една потискаща го действителност, то съзнанието на прокурора е деформирано под влияние на духовната обремененост на насилническото общество. Прокурорът съзнава, че с подписването на присъдата не спасява това общество, но тя поне довършва извършения подвиг (психическата травма, която граничи с безсмислието) и подписва смъртната присъда на самото общество, защото демонстрира неговата духовна безнадеждност.

Структурално психологическата картина на престъплението в тези три произведения Караславов построява така в зависимост от конкретно социалния тип, който изобразява.

Мотиви: при Марьола — съхранение на себе си (дома), Юрталана — запазване на собствеността, но вече с изработена психика на насилник, прокурора — насилие като опит да съхрани едно погинало само по себе си общество.

Извършване на престъплението: Марьола убива преднамерено, Юрталана — „случайно", прокурорът убива преднамерено, и то за да блесне, с поза (страшен цинизъм).

Все пак при Марьола и при Юрталана престъплението има някакъв смисъл, запазване на нещо изконно, даже човешко (Марьола), докато при прокурора убийството достига до патологична суета.

Последствия: последствието от убийството на снахата ще понесат близките й, те ще изкупят вината. Юрталана за сетен път убеждава себе си и нас, че той е преди всичко собственик. Прокурорът и обществото, което изпълнява любимото му танго, подписват непосредно смъртната си присъда.

Така престъплението в повествованието на Георги Караславов, без да стои в центъра на вниманието, без да бъде специален обект за изследване, придобива особено богата и сложна в различните варианти художествена функция. Първо, то мотивира характерите и движи повествованието и, второ, то се превръща в своеобразно художествено обобщение с изключително голям творчески обхват.

Караславов защити свободата не само с „Танго", но и с други свои произведения. Той призова отминалото време като сегашен защитник на свободолюбивите стремежи. Цялата огромна агитационна и политическа дейност, която се извършва в страната в първите години след Девети септември, се допълва и от това творчество на писателя, чувствителен към консервативните тенденции. Посветени на свободата са произведения като „След ноември", „Ленко", „Неверникът Тома". Свободата търси защита и поощрение — Караславов й ги дава. Тя иска да се утвърдят народните мечти — и Караславов разказва за тях. Тя иска ненавист срещу привържениците на реставрацията — и Караславов я разпалва.

Огромна по обем през тия години е и неговата публицистика. Популярността му на пролетарски писател го задължава. И той се старае да изпълни дълга си, за да се отзове на всяко събитие, да приветствува, обвинява, защищава — да държи перото си като копие. Впрочем той е бил публицист през целия си живот. В революционния печат на 30-те години той безжалостно е осъждал отреченото от историята. Той е воювал за свободата, той е мечтал за нея, той и сега е изтъкнат неин защитник. През 1946 г. се заема даже с издирване на материали за произхода на Фердинанд Кобургготски и на династията. Да докаже, че отдавна е време тя да слезе от сцената. Тези материали отпечатва едва в т. 10 на своите „Избрани съчинения". И сега те не са изгубили стойност като история и публицистика. Ето цитат из писаното от граф

Кайзерлинг, официален философ на германските мракобесници-хитлеристи в сп. „Спектрум Европа“: „Българите са родени разбойници. Подобно на афидите от Афганистан и някои берберски племена те нямат по-голямо сърдечно влечение от личната омраза на кръвожадност за лични сметки. Погледнете само лицето и носа на един българин и вие ще видите, че всичко сочи за една първобитна диващина.“ (Това е казано от хитлеристкия философ през 1942 г., когато България бе вече съюзник на немците.) Преднамереното унизяване на нашия народ от Кайзерлинг отговаря на казаното от германския проф. Шпрингер още през 1886 г.: „Ориентът е единствената територия на земята, която още не е заграбена от прогресивните нации. Той е обаче най-прекрасното поле за настаняването на германците.“

С тези факти Караславов разкрива мисията на монархията — агент на немския империализъм, подпомагаща „цивилизаторската роля“ и разбойническите планове на Германия в България.

Публицистиката на Караславов се е отличавала винаги с документираност, с точни и проверени данни. Той строи своите статии върху два принципа: логика и истина. Впрочем тези два принципа за него са неразделно свързани, защото логиката убеждава, а истината логически се доказва. В публицистиката му се отразяват едновременно гняв и честна мисъл, възторг и ненавист. Караславов не обича ефектните сравнения, ярките словесни мълнии, изригванията на вулканични взривове от емоции и речи. Ораторът в неговите статии говори с точно и предметно слово, приземен, при него даже мечтата се подкрепя от реални пресмятания и от точни данни. Строгият авторов ум я държи на земята, отрича й правото на небесни цветове, на парадоксални игри със звездите.

Караславов се насочи след народната победа и към следващото си голямо изображение — многотомната поредица „Обикновени хора“, замисляна още от младите му творчески години. С този роман, сега на нашия живот, той отново е верен на своята оригинална тема — селото. Селото с неговите прозрачно ведри природни картини, с пролетни и зимни настроения, селото с жестоките собственически отношения и с драматизма на класовите борби.

В своето творчество Караславов се приближава освен до нашата класика, но и до световни изобразители на селото с неговите неволи и борба за земя, като Балзак („Селяни“), като Владислав Реймонт („Селяни“). И се отдалечава от тях. Приближава се до тъмната и коварна душевност на собственика и напипва порива на жадуваното освобождаване от нея. И в това вече е историческата дистанция. В „Обикновени хора“ той улавя действителността с нейното движение надълбоко, с широките й пространствени изяви. През светлина и мрак прозира човешкото, текат гражданската история на народа и социалните противоречия и борби.

И в „Обикновени хора“ селото пак е лична тема на писателя. Той въвежда в литературата своята представа за трагично-гибелното и великото в нашия живот. В романите му са отразени мирогледът на обикновения човек, неговата философия, неговото светоотношение и неговата социална реакция на натрупалата се неправда. Син на селото, Караславов носи огромен материал от спомени за него. Това придава личен характер и на изображенията му. Воювал десетилетия срещу студеното изкуство, което спуска завеси пред живота и се изнежва в снобизъм, той в „Обикновени хора“, както и в „Татул“ и „Снаха“ отрича кухата поетичност, самоцелното формотворчество. Той разтваря кръга на живота с изобличението, с надеждата, с упованието, съ-

будени от революционната борба на народа. Вае национални характери, напипва разностранни душевни качества, изнася характерното у народа — хумора и реализма на мисленето му, мечтателността и деловитостта му.

Пътят на Караславовата мисъл криволичи сега заедно с времето. Той помни Войнишкото въстание от 1918 г. и антифашисткото Септемврийско въстание от 1923 г. Участник е в събитията от 20-те и 30-те години. И в своя роман-епопея се старае да проникне в епохата с още по-голям пространствен обхват, отколкото в предишните си произведения. Любовта му към смазаните от нищетата и вярата в техните сили са определили тона и на онзи вътрешен монолог, който протича през творбата. Казвам вътрешен монолог, защото в разказа са включени освен фактичната истина на станалото още и авторовото отношение, авторовата емоционална оценка. Той беседва със себе си чрез спомена за изминалото време. Неговото лично изживяване при тая беседа е породило изцяло повествованието. То е проникнало в уплътнените образи на селяни, изполичари, интелигенти, тютюноработници, които рисува погалени вече от светлинката на нови идеи. Авторът се вдълбочава и в историята, и в себе си — във времето, което осъзнава. Той го възсъздава не нравоучително, а като ни въвежда в психологическата му атмосфера — с жестокостта му, с пустотата му, с полъха на надеждите му.

Караславов е от тези видни творци, чийто стил, ясен в идейните си измерения, се е развивал и изменял художествено. Той придобива ту повече пластични елементи, ту повече психологически черти, ту пък по-подчертана публицистичност. И сега с новата си творба авторът се отделя от предишното си творчество — отдалечава се донякъде от пластичността на „Снаха", от тежкия монументално-психологически рисунък на „Танго". Характерна за първата книга на „Обикновени хора" е интимно-лиричната атмосфера. Тя идва от вътрешния монолог за миналото, от емоционалното отношение към събитията — отношение, жизнено-светло, напоило повествованието с вълнуваща тоналност. Авторът потъва в омаята на непосредните си впечатления, върви подир откритията на своята наблюдателност. Така в първата книга на „Обикновени хора" се носи особена атмосфера, в която се преливат лиричен тон и сама по себе си емоционална сюжетност. Още с началната стилова гама се ражда и оригиналността на произведението. Герои са обикновени хора, люде, излезли из средата на селската маса и въвлечени нашироко в потока на историята. Авторът, като ги поставя във фокуса на повествованието си, откроява своята демократичност и обич към тях. Те го вълнуват — с усилията си да отвоюват човешкото си достойнство, с борбата си срещу фалша, лицемерието, морала на еснафа. Те ще съзряват постепенно в онзи исторически подвиг, който животът неизбежно им подготвя. Те ще са искрени в радостта си и много силни в своята ненавист. Поетичността на селото ги облича в особен чар. Зазвучалата интимно-стилова тоналност се сплита със сюжетността, с идеята за народа като творец на историята, като колективна величина. Замисленото многотомно, монументално изображение на българското село ще прераства в изповед и на автора, чиято художествена мисъл е взела за поле на действие две десетилетия.

В „Снаха" и „Татул" Караславов проявява своя здрав разум, своята художествена чувствителност към живата душевност на героите си. Там има по-малко влечение към документалната достоверност, при все че в авторовата архива и досега се пази портретът на Юрталана, този според неговия израз „страшно умен", „духовит и злъчен" човек, дал прототипа на забеле-

жителния герой от романа. В „Обикновени хора“ интересът към документалността е нараснал, и то паралелно с интереса към душевния свят на героите, които осезават натиска на времето и влизат в него като творци и дейци. И това е обяснимо. Върху цялото изображение слага отпечатък задачата да се проследи историческият поток на събитията.

В „Татул“ и „Снаха“ Караславов е майстор-изобразител на сложни битови конфликти, типични за селото. Но сега той носи друга художествена правдоподобност. Драмата се разширява исторически, тя разкъсва границите на личните отношения. Героите излизат на нов път — пътя на общественото развитие. И това очертава сега и новата идейно-тонална осмисленост на романа.

Прости селяни с прости радости и всекидневни грижи показват колко чиста и непобедима човешка жизненост има у народа ни. Те напомнят отчасти героите на Елин Пелин и Йордан Йовков, обаче идат и с новите черти — по-ясно политическо мислене, по-зряло съзнание за своята роля и за съдбата си. Това пробуждане на съзнанието у тях върви паралелно с едно текущо и историческо народно битие, в което не надникнаха нито Елин Пелин, нито Йовков, макар че му бяха и те съвременници. Народът в епоса на Караславов не очаква да дойде някой отвън, с „благодетелни намерения“ (както идва Тъкачев например), за да му помогне, а сам се освобождава постепенно от фикциите, сам разкъсва мрежите на своята пасивност и обреченост. Няма „учители“ и „ученици“, а действителна, напрегната драма на народното самораз-товарване от тежестта на търпението и илюзията. Така животът е пречупен през своеобразния кристал на един автор, чието мислене е ясно и политически целенасочено. На страниците на творбата е легнало освен неговото емоционално вълнение, освен представата за един свят, но и марксическото разбиране за него. Сюжетът на малките или по-обширни човешки биографии предлага своето посредничество за изясняването на по-голяма и по-широка авторова идея.

Една чиста, силна и вълнуваща моминска любов, описана проникновено, с цялата ѝ красота и тънкост на чувството, разцъфтява на фона на предвоенните събития и на политическите борби. Въпреки несгодите животът си тече със своите „вечни“ изисквания: младост, вълнения на сърцето, борба на усложнени човешки чувства. И това е вече другата, „извънвременната“ проза на романа.

Художествената сила на творбата идва тъкмо от националния облик на героинята и от майсторската портретна живопис, незасенчена и неубита от философско-политическата концепция. Художественият инстинкт тласка автора към все по-голямо задълбочаване в света на героинята му. Той вижда личността на Станка — с интимния ѝ живот, вижда я в рамките на семейно-битовите радости и болки, с простите ѝ, обикновени, но поетични човешки изживявания. С любов и вещина е изписан портретът ѝ. Нов образ е влязъл в живата галерия на Караславовите женски характери. Одухотворена, нравствено красивата Станка е изпълнена с жажда за живот. Тя прелива от преданост към любимия и от страстна воля за щастие. Моминското сърце вкусва първите радости на любовта без кокетство и без женска лукавщина. Свежо и чисто е това сърце, отдадено цялостно на чувствата си. И животът жестоко го наранява. Защото Станкината обич е една фатална несполука. Тя избира банален, сглобен от посредственост, непостоянен човек и не стига до онзи, другия свят на огромното щастие, света, за който мечтае.

С четката на възрожденски художник авторът е изписал физическите черти на героинята — ясно чело, сдържано целомъдрено лице, изразило силния вътрешен стремеж към живот. Колкото тъжна и фиктивна е тази тщеславна мисъл на Станка да се откъсне от заробващия, от убиващия я селски свят. Героинята е национален тип, събрал в себе си и благородните качества на жената из народа, и страданията ѝ. Много поезия има в този характер, напомнящ ни образи от голямата ни класика — търпеливите женски характери от произведенията на Влайков и Елин Пелин. Тя обаче е и героиня на онзи нов живот, който никне у нас с войните и след войните. Тя изстрадва своята правда, открива истината за социалното си битие, разбира тайната причина за покрусата на идиличната, чистата и светла като изворна вода моминска обич.

Там, където се описват вълненията на Станка, изпъква естествено и битовата рамка. Светлият непокварен образ, изваян убедително, сякаш носи в себе си непреднамерено цялата атмосфера на роден дом, на селски бит, на народни навици и чувства.

С вглъбен психологизъм изследва авторът вътрешния мир и на Тъкачев, оригинален характер, който противостои на Станка. Такъв образ почти не сме срещали в литературата ни — като изключим някои набелязани негови черти у Кирков. Тъкачев е социалдемократ, „широк социалист“ след разцеплението на партията от 1903 г. Попаднал в суровите условия на селото, той проявява своеобразно „народничество“ — наивното народничество на „учител“ и „идеалист“, който вярва, че ще прероди масите с просветни сказки. Въпреки младостта и наивността си той остава привърженик на патриотарството и шовинизма, съчувственик на немския империализъм, злобен враг на тесните социалисти и на народа.

С тази сложна фигура Караславов напипва характерното за нашия живот до и след Първата световна война. В изграждането на образа звучи типичното Караславово майсторство — има моменти, когато съчувствуваме на героя, главно за чувствата му към Станка. Той не е само демагогът, дошъл на село, за да сее заблуди сред широката маса, той е и наивен ентусиаст, искрен в увлечението си младеж. И затова понякога е и симпатичен. Обречеността му идва от неговото възпитание, от вкорененото у него, от оная социална среда, от която е всмукал още първото си мляко. Затова и Тъкачев възприема и отразява света чрез фикцията. Фикцията, че ще остане верен на Станка. Фикцията, че ще преобрази със сказки селото, фикцията, че ще измени на практическите традиции на адвокатския род.

В Караславовата проза се вижда прозрачно и обратната страна на онова, което героят е. Той рисува неговите привлекателни черти и го очертава с едва уловимо иронично осветление. Поради това и изобличението на Тъкачев не е публицистично, преднамерено дидактично, а е изобличение художествено. Характерът се разкрива; „приятелят“ на народа с идеалистически податки намира постепенно своето място сред върховете на буржоазията.

Караславов използува представата за света на изобразяваните люде с нейните различни нюанси. Той следи вътрешната сюжетна събитийност, общия поток на историята, но същевременно обича да остава насаме със своите герои. Рисува ги освен в напрегнати или спокойни сцени и взаимоотношения, но и като изслушва техните вътрешни реплики и монолози, като надниква в онова, което протича ту ясно, ту полусъзнателно в душата им. Срещата на Тъкачев със Станка завършва с дълъг монолог у героя, в който

се избистрят впечатленията му. Той се освобождава от придобитото в града предубеждение за примитивността на селската хубост. Преживява отново светлото чувство, родено от красотата на Станка. Открива каква празнина е имало в сърцето му — дълбока, ненаситна, мъчителна, — преди да срещне тази селска хубавица, леко загрубяла от слънцето. Писателят не създава характера, без да изследва грижливо потока на вътрешните си чувства, на мисли, вълнения, надежди, станали едно с неговата личност. Платоническата обич и жаждата за физическа близост, стеснителността и добродушието, суетността и егоизмът, стигнал до безчестие — всички тези черти в натурата на Тъкачев се разкриват освен в сцените, но и когато героят остава насаме със себе си, а писателят подслушва неговата реч. Проследил зигзагите на мислите и чувствата му, той доловя отблизо и чудната смесица у интелигента от възвишеност и нищожество.

Представите за света на изобразяваните герои се сплитат и противостоят на „вечното", по-широкото — динамичния народен живот. Бих казал, историчността не е само в плана на протичащите в национален мащаб събития, а и в онова, което става именно в личния свят на хората. Тъкачев и Станка с отношенията си осветляват издълбоко противоречивостта на обществото. Романът придобива естествен драматизъм въпреки известна камерност в битовите сцени и на места бледото описание на някои от героите.

Когато става дума за личната човешка драма в „Обикновени хора", не може да не се отбележи и „сценографията" на сюжета, уплътняването му с битова обстановка, както и сполучливо използуваният в първата книга хубав народен език. Поведението на Станка е немислимо извън границите на двора, градината, моминската стая. Тази битова обстановка откроява всичко мило и пленително у нея. Семейството на Тошаврови не би оживяло така пълно във въображението ни без вечерната трапеза, без шетнята на старата из двора и без размислите на Кръстьо под сливата. Семейството на Киро и Марина би загубило своята индивидуалност извън голямата двуетажна къща, богато наредено. Селяните на Караславов са неотделими от ония плевници, разкривени обори, селски дворове, сред които са израсли, от земята, която работят, от оня колектив, който в кръчмата или на полето обсъжда въпросите на политиката. Дори пейзажът е частица от тях — допълва характерите им и носи нещо от особената домашна красота на битовото и родното.

Само на места в първата книга авторът слиза до случайното, епизодичното, което няма истинска психологическа дълбочина — разговорите, които се водят в кръчмата или в дома на Тошаврови, имащи осведомителен характер, без да личи в тях индивидуалното в психиката на героите.

Диалогът е обикновено жив, подвижен. Ако диалогизираната реч обаче не се използваше с прекалено политическо съдържание, биха се запазили повече тоновете на индивидуалната гама. При монолога авторът е по-близо до човека, той следи по-добре скритите му мисли, даже онова, което е неясно, което само блуждае у него. Този психологизъм и усилието да се съхрани историческата рамка прави голямото повествование сложно единствено от инсценирани стълкновения, от диалогизирани спорове и вътрешни реплики, напоени с душевността на човека.

Караславов не обича прекалено изящното изкуство и пищния епитет. Той избягва прекалено богатите с нюанси фрази, няма склонност към бързата, ефектна промяна на интонацията. Кара ни ясно да почувствуваме многото белези на съдържанието на една сцена. Този начин на писане на пръв

поглед е обикновен и традиционен, но с него авторът постига поетичността без изкуствено „великолепие", без всичко онова, което постоянно и пресилено подчертава поетичното. В повествованието му сега рядко ще срещнете сравнения, малко са метафорите, а все пак авторът ни въвежда в свят, богат с поезия и със сложна, дисонантна красота. В същност ние сме измамени от похватите на стила в първата част на романа — защото в случая простотата става път към художествеността и истината за човека. На места езикът запазва следите на говора от Тракия. Авторът настойчиво употребява местните собствени имена: Тошаврови, Пинтови, служи си с диалектни думи или с чуждици от турски произход („припъртa", „ошмулкани", „каръците", „ортуми"), но се запазва от увлечения. Сдържан от своето чувство за мярка, той ни откъсва сигурно от неизбродимите дебри на местната реч. Езикът е чист, ясен бих казал, прозрачен на места като изворна вода. Особено в онияа страници, в които се описват душевните вълнения на Станка и пейзажът на селото и околността.

Редки са моментите на приповдигнатост, на външен възторг, като онова начало от втората книга на „Обикновени хора", в което се описва завръщането на Пинтата от фронта. Героят е излязъл на полето, в далечината, някъде в дъното на чудната равнина, върху синевата на познатия хоризонт е блеснало кубето на камбанарията. И сърцето на Пинтата се задъхва зарадвано и разтъжено. Той не може да се нагледа на задрямалото поле, а авторът възклицава заедно с него и засилва приповдигнатостта чрез повторенията:

„Роден край! Само той не може да изчезне от съзнанието, само той остава заровен в сърцето като жив дъбов въглен, от който пепелчицата на времето и разстоянието изчезва при първия поглед, и въгленът започва да пари в гърдите, и пулсът бие по-силно, и кръвта кипи и се вълнува като резняк!" Тук като че ли са се срещнали вълните на две интонации — Каравеловата и Елин Пелиновата. Каравеловата с умилението и Елин Пелиновата с повторението. Анафорите „само той не може", „само той остава" и това биещо като метроном „и" ни напомнят Елин Пелин: „Той върви като блуждаещ пламък. Той мълчи. Той обикаля отдалече разкошните театри и душата му се вълнува, и сърцето му неудържимо бие" („Аркашка"). Или: „Но неговите пороци, неговите недостатъци и човешки слабости знаят всички и на всички е приятно да чуят и да говорят за тях" („Чуждият"). Тази фразова конструкция се е запазила като че ли в стила на Караславов — за да зазвучи в леко приповдигнато оформяване на емоционалното изживяване.

Караславов следи паралелно „вечното" в личното битие и „вечното" в историята на народа. На героите му се струва, че те излизат от своя личен живот, когато се изпълват с ненавист към народните врагове, а в същност се оказват в движението на времето, вдъхновени и насочени от неговата перспектива. Но и фикцията на личната реакция, и реалността на историческото битие се ръководят от законите на живота.

И сега Караславов използува успешно случайността. Чрез нея животът протича по естественото си течение. Чрез нея авторовата намеса отпада и събитията придобиват нормално своята сложна логика. В „Снаха" Юрталанa случайно убива детето в кукурузената нива, случайно снахата научава от сина за това убийство и по-късно случайно го използува срещу стария. В „Обикновени хора" случайностите също помагат да се разгърне обикновеният ход на живота и да се покажат неговата сложност и пълнота. Пристигането на Тъкачев става случайно в Проходец. Случайно той се настанява у Киро и

близо до дома на Станка. Случайно възниква връзката им. Но на места в „Обикновени хора", особено в следващите книги, интимно-случайното и жизненото е изключено от пространството на романа. Това намалява художествената му пълнозвучност. Появяват се антагонистичните граници между художественост и публицистика, претворяването на сюжета с нехудожествени елементи.

Логиката на Караславов не би имала своето особено значение, ако героите не носеха в себе си нещо от бъдещето. Тук е разликата между нашия автор и всеки друг изобразител на по-старата критическа генерация. При това той не заглушава този зов на бъдещето, а го усилва в естественото движение на живота. Що се касае до случайността, тя създава прехода от историческото към личното битие. На места даже сцените образуват един хомогенен блок, единството на лично и историческо. Но голямото майсторство на Каравелов като психолог проличава, когато остава насаме със своите герои. Писателят леко преминава в онзи тон на психологическа изповед, която изнася в себе си цялата душевност на човека. Когато разказва за вълненията на Кръстевица около моминството и задомяването на Станка, той почти говори с нейния език, улучва наивитета на нейната фраза. Усещате как авторът става актьор, който произнася монолога на своя герой, без да се стеснява и без да изпада във фалш. Той превъзмогва ловко и най-трудните моменти. Умее да подготви прехода на героя от едно състояние към друго и не става скучен. Улучва различните вътрешни жестове, долавя нарушението на психологическото равно" весие, намира точно онова, което има тежест и значение. Тръгнал подир вътрешния монолог на Кръстевица, той следи как нейният размисъл враства в действия и събития. В речта му се долавят характерните за героинята умалителни интонации и синтактични структури:

„И тя се надяваше, че още през тази зима някой личен момък може и годежари да изпрати. Пък може и от града да се яви някой търговец. И добре, че стана дума с Кръстя за чеиза. Утре, като им тропнат сватовете на портата, няма да има време. Да бяха по-богати — лесно. А сиромасите трябва парцелче по парцалче да събират, трябва всичко от нишката да се подреди, да се изтъче, че и да се ушие." Това „и" е вече съвсем различно от обикновен съюз. То е многозначно емоционално и художествено, като ни пренася изцяло в речевата стихия на героинята и издава тревогата и напрежението на мисълта й. И по-нататък авторът-актьор ниже думи, характерни за речевия свят на Кръстевица, слова, с които тя именно обвинява или се примирява, издава обичта си или се увлича от растящата си мъка, неприязънта си към един все застрашаващ я свят. (Впрочем у Кръстевица много характерно са доловени постоянният страх от света и постоянната й тревога — все нещо лошо да не стане, нещо неочаквано и опасно да не се случи: вечната грижа на малкия, на слабия човек.) За поетиката на Караславов е закономерно това преминаване в тона на героя: „Кръстевица знаеше, че не е лесно да задоми дъщеря. Но сега, когато й дойде до главата, дето се вика, тя все повече и повече започваше да мисли и да се тревожи. И разноски много, и очите ти на четири трябва да са отворени. Зер ше се залакомят по някой чорбаджийски син, а знаеш ян го какъв ще излезе? Момците не са китка да ги помиришеш. Гледаш го — заможен, добър, угледен, а сетне току виж тръгнал по кривите пътеки и се сплул по кръчмите."

Караславов не обича ролята на режисьор, който разполага героите на мизансцена и ги оставя да действуват. Той поема ролята на актьора, на из-

пълнителя — пародира тяхната реч, налучква сполучливо играта на мислите и чувствата, натурализира със завидна лекота и своята реч в хармония с речта на героите и така по-сигурно ни пренася във вътрешния им свят. Умее да върви и подир чистото, възвишеното, човечното, и подир глупавото, упоритото, пошлото и безсмисленото. И създава от монодрама малката вътрешна сцена на душевния конфликт.

Не е пластичен като своя учител Елин Пелин, пред чиято художествена сила се прекланя. Повече е психологичен. И понякога стига до крайност при потъването в мисълта на човека. В първата част от „Обикновени хора" виждате как се раждат мислите, следите, проблясващото у тях, борбата на вярата с безнадеждността. Така сюжетът се строи освен от случайната и типична сцена, от събитията, но и от вътрешната реч, проста и непретенциозна, артистично пародирана от автора. Става онова „откриване" и „закриване" на човека, в което усещаме истината и функцията на един личен език:

„И все пак колко мило е за майката да дочака и тя дъщеря да задоми! Такъв е светът, така е нареден животът — увличаше се в мислите си Кръстевица, — едно чедо да доведеш, а друго да изведеш. Едно от чужда къща в своята да приемеш, а своето в чужди дом да изпратиш. . ." Чувате и фолклорни интонации, словоред, в чийто ритъм има нещо от традиционната условна и типична форма на народното мислене. Караславов рядко прибягва до бързо сменящи се интонации, но тук той е в следите на истинските, на трезво реалните мисли на Кръстевица, а те зазвучават свободно, напевно като в скоропоговорка, в кратко изречената народна мъдрост или в песен.

Но с всичко това в атмосферата на романа се чувствува български въздух. Приятно ни вълнуват родното, скъпото, присъщото на нашия живот,отразено в произведението. Картините от бита, характерите от народа пробуждат мисли и емоции от детските ни години, спомени за колоритното богатство на родния край. В това отношение още първата книга сочи приемствената връзка с класическото ни наследство. Образът на Станка — тази здрава, жизнена, дълбока, със сдържаната пълнота на чувствата си жена — говори за жив интерес към човешката личност, за нова хуманност, за вникване чрез героя в историческата съдба и характера на народа.

Неравенството в „Обикновени хора" започва, когато конфликтността в епопеята придобива чисто събитийна страна. Ако началната книга ни въвежда въпреки драмата на Станка в още мирния и пасторален свят преди Първата световна война, то втората част не излъчва същото спокойствие. Идилията е нарушена рязко. Върналият се от фронта отпускар Атанас Пинтов се сблъсква с жестокото беззаконие на Радославовата власт в тила. Ограбеният народ, битите селяни, измъчените бедни жени търсят спасение в края на войната и в нещо друго, което достига до тях като далечен ромол, като някаква тайна, която се носи из въздуха — идеята за онова, станало през границата, далече на север, в Русия, народно освобождение.

Писателят създава поредица от образи на типови герои: селския кмет Гроздан Грозев, околийския началник Куминов, адвоката Касаветов и още по-нагоре по бюрократическата стълбица — окръжни управители, секретари на министерства. На фона на изменническите им действия се виждат живата народна болка и наивитет на простите хорица, изпаднали в отчаяние. Обикновените люде изживяват постепенно слабостта, която ги обсебва, която ги затваря в безпомощността им. Спомняме си как нашата литература е търсила историческото знание и простата житейска истина, за да изведе от тях про-

теста — „Стебешир и въглен“ на Михалаки Георгиев, „Есенни дни“ и „Кръстопът“ на Антон Страшимиров, „Андрешко“ на Елин Пелин. Как е внушавала идеята за героиката и за слабостта на страдащия селянин.

Атанас Пинтов става дезертьор под натиска на онова, което е преживял. Неговият здрав разум води до нетърпимостта и до резките експлозии на бунтовните му чувства. Пинтов е отчасти паралелен образ на Лепо на Елин Пелин, но е по-силен от него. Той гледа критически на наивните надежди на съселяните си и напипва правилния път: борбата. В неговата личност са събрани традиционни народни добродетели: някакво вътрешно, етично величие, една непоколебимост, придобила характера на инстинкт за устойчивост и борба. Тези добродетели го предпазват и от подчинението, и от унижението. Пинтов е вест за онова, което ще стане при Владая, вест за силата, която ще свали мрачната власт на буржоазията. В тази част от епопеята изпъкват променливите реалности. Много сцени са описани не като духовни действия или като романтични търсения на истината, а като поставяне в определена доказателствена ситуация на тиловите герои.

Образът на Станка се появява епизодично. Тя вижда страданието на чичо си, негодува и някакъв още скрит, неясен глас й нашепва за важността на политическата борба. У Станка се появява вярата в пророческото чудо, което ще изведе народа от бедата — социализма. Но тя се държи тук о едно локално действие — повече като свидетелка, отколкото като участничка.

Все пак в романа има забележителни сцени: пристигането на Пинтов и срещата му с полския пейзаж и със селото, трогателно описаното лично отмъщение на Хвърлеков срещу кмета Гроздан Грозев. Такива случаи е имало — народният гняв и народната мъка са се изливали и в индивидуални анархистични акции. Караславов не строи характери изобщо, а характери на изобразяваното време, като познава добре тяхната етична същност. Психологическият му реализъм е отбелязал успех при описване сцената на покушението. Писателят следи отблизо ставащото в душата на Хвърлеков. Той издебва либералските разбойници, когато с тях е селянин, нямащ вина, и се отказва от намисленото. Той броди неспокоен из тъмното пусто село. А след това идва и мъничкият атентат.

„Мрачната и тиха зимна вечер като че се разтресе, всички кучета в съседните дворища и в околните улици скочиха и се хвърлиха като бесни към пътните порти. Уплашени мъже и жени тичаха навън, наметнали по някоя връхна дреха, и се питаха какво е станало. Всички, които пиеха в Кенаревата кръчмарница, се вцепениха, сгледнаха се пребледнели и не смееха да надникнат към двора, откъдето дойде страшният трясък.

— Бухалка! — каза само един стар фронтовак.“

Тук е вече атмосферата на времето. Запазена е представата за нощната сцена като тъжен, див и мощен вик на народната болка! В тази част са помалко онези интимни монологични моменти, оная непосредна изповедност, които създават достойнствата на първата книга. Даже езикът не е така жив, лек и богат на нюанси поради приковаността към случката и епизода. Авторът вероятно е почувствувал това. И отново фокусът на камерата се насочва към поезията на домашния живот, любовта, болките и надеждите, всичко онова, в което е личната съдба на хората. Отново сме в семейството на Кръстьо Тошавров. Вдъхновението пак е овладяло писателя при изписването на характерите и при проследяване на тяхната душевност. Той добре познава този свят и не бърза в изобразяването му.

Третата книга отново подсказва особеното психологизуване в Караславовата проза. Разказът започва с развълнуваните размисли на Кръстьо Тошавров. Той ту подхваща нишката, ту я изпуска. Сплитат се мисли и спомени, почти неспоени с външни зрителни впечатления. Тошавров е на двора, някъде под сливичката, или в стаята и е все сам със себе си, с тия важни мисли, измъчвали душата му: накъде върви светът, какво става с децата му, какво ново предлага всеки изминат, сив ден. Той размисля, размисля — и не може да се оправи със себе си. И пак чистият, бистър поток на езика струи в творбата. Като че домашните жанрови картини са свежи островчета, малки оазиси в това широко общо течение на историческия живот:

„Кръстьо обичаше да сяда под голямата дженка до ъгъла на плевнята и разгърден, с разкопчани крачоли, да мисли с часове, усамотен, необезпокояван от никого, като че откъснат и забравен от света." Караславов следва неотклонно своето предметно-психологическо изкуство при обрисуване на човека. В часовете на усамотение Кръстьо излиза понякога от сферата на отвлеченото и се сблъсква пряко с действителността. И тогава виждаме селянина, толкова добре познат на автора, с практическото му отношение към живота и най-важното — с отношението му към природата. На северозапад догарят последните отблясъци на залязващото слънце. Те заливат с мекото си зарево големите стари брястове в дворищата. Въздухът е мек и топъл, лястовичките прелитат ниско над дърветата и къщите, плетат красиви зигзаги: „Кръстьо следеше загрижено техния полет. Времето ще се развали — помисли си той. — Трябва камарите да се стегнат, трябва всичко наздраво да се направи." Той е селянин, расъл в борба с природата, и не го увлича оная красота, която би развълнувала другиму сърцето. Той усеща характерното на вечерта и времето и върви след практическите си помисли. В тази сцена като че ли сам Караславов е проверил себе си — с налучкване силата на вековната инерция, с откриването на естетическата сдържаност у селянина, у когото представата за красота е отместена от практическото предчувствие и от вечните селски грижи. Тук личи и творческата изобретателност, и нещо друго, предимно Караславово — селският му произход, здравият му усет за практицизма в душата на селянина.

Кръстьо Тошавров влиза в нашата литература освен като представител на колебаещия се средняк, който се насочва все по-наляво, но и като нов образ на селска душевност. Грижата у него е вековна. Мъката по утрешната съдба на децата — също. Чувството за характерно-природното е живо — то не остарява. Но то отива на втори план, става излишно при постоянната нравствена и практическа грижа. С жена си Кръстьо е някакво двуединно същество, което все се изкушава да се разполови и не може. Изживени са болките и радостите на младостта — останала е опората един в друг, участието в някаква обща и незавършена работа: дома, Станка, Слав, Петричка, бъдещето. И бъдещето на света.

Ако преди десетилетия българският селянин се е опирал на задругата, то сега Кръстьо Тошавров е съвсем сам. Тази самота го плаши. Тя го кара да търси сила за защита. До неговия двор е къщата на брат му, замогналия се селянин, който гледа отвисоко на своите роднини и малко ги презира. В дъното на душата си те се мразят — двамата братя. Те са две класи, два светогледа, различна вече кръв. Идва някакъв нов свят на изострени политически борби и Кръстьо не може да се приспособи към него. Авторът отново поема ролята на актьор, който играе героя си, опознава го съвсем отблизо. Душев-

ното състояние на Кръстьо става като че ли предлог за създаване на текущ художествен спектакъл.

Старият селянин се разхожда из двора с някаква непозната и неизразима печал в очите: „Докъде я докарахме! — мислеше си Кръстьо и сърцето му се наливаше с горчивина. — Децата пръснали по свой път — и да искам, вече не мога да ги спра, а пък от брата си, с когото сме се борили за една идея, ще се вардя. . .“

И по-нататък чувате все тоя вътрешен глас, изплувал на малката сцена на двора:

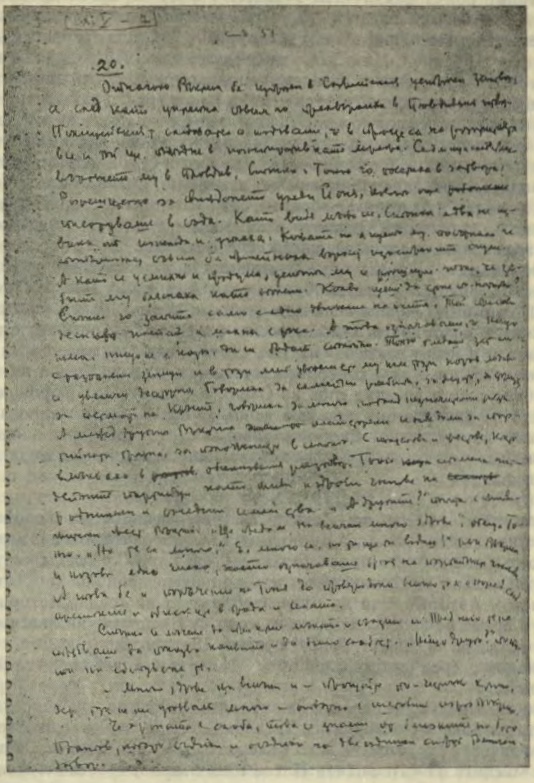
„А ето че ние с наш Кира не се разбираме вече. . . Само за пет-шест години войните просто преобърнаха света. Настанаха нови времена, явиха се нови люде. Разделиха се син от баща и баща от сина, чужди се сближиха, отчуждиха се свои.“ В тези страшни и горчиви мисли на Кръстьо Тошавров е психологическият образ на епохата, изплувал в огледалото на една човешка душа. За човека от онова преломно време е било необходимо да мисли, както в живота е необходима сутрешната поява на слънцето. Тошавров мисли. Той мисли за себе си и за близките си, а с това и за времето. Той е като Вълкадин на Йовков, който говори с бога. Миналото — болести, лишения, селски неволи, причинявани от природни стихии — е отстъпило сега пред друга тревога: мъката и неизвестността на идващия ден. Забравени са старите ценности, изтрита е като с ръка традицията, а как да се създадат нови опори, как да се прецени пътят — добър ли е или лош. Образът на Кръстьо Тошавров е като на Станка — те държат в една цялост произведението, уплътняват го психологически, вижда се мощта на историческото движение, към което писателят се насочва.

В многотомния роман на Караславов има нещо от композиционната схема на Одисеята. Непрекъснато хора пристигат или заминават на далечно странствуване. Идва Тъкачев и изчезва нанякъде в неизвестността, Атанас Пинтов се завръща от фронта и потъва в нелегалния живот на дезертьора. Въкрил заминава на война и се завръща от пленничество. Други от героите стават нелегални и се прехвърлят в друг, непознат за тях свят. Затова в повествованието са чести ония чудни и впечатлителни моменти, които идват при срещата отново с родните места — било с къра и любимата околност, било с родния дом. Има даже и сцени на непознаване, както е станало това с древния скиталец на Омир при завръщането му в Итака. Разбира се, Въкрил не е воден от боговете в своите изпитания, но непознаването като похват е същото:

„Въкрил пое дълбоко дъх и очите му се наляха. Той посегна към детето, но то се отметна рязко и неприятно настрана и се вкопчи в рамото на майка си.“

В епопеята на Караславов има моменти и на ново опознаване на природата — то става със смяната на сезоните, с тихото или бурно изтичане на живота в нея. Някои картини са направо забележителни:

„Откъм реката подухваше ветрец, по стъклата равномерно и леко чаткаше суграшица. Небето беше се снизило и бе прихлупило далечния, невидим, мъртъв кър. Никъде не се мяркаше здрачец, всичко наоколо беше мрачно и страшно, като че целият свят се проваляше в бездънно ледена яма. Диханието на земята, онова дихание, което напомняше, че живееш и чакаш светлина и глъчка, беше секнало.“ В този пейзаж, в който бучи потокът на зимата, се врязва викът на дивите патици, стонът на заблудените сироти птици, който



*Ръкопис от том V, част II на романа „Обикновени хора"*

още от детски години ни е навявал тъга. Във всичко това е и физическото откриване на света от тошавровци.

Понякога новопознаването на природата става в причудливи, но реални асоциации. Илков пътува с каруца за Проходец: „Валеше ситен, мек, пръхкав сняг и този сняг, който знае защо, му напомняше за хинин." Пътуването през пространството става пътуване през времето. Идва нещо от времето, което е протекло, за да промени представата за пейзажа, бита, обстановката. Тези моменти на изненадваща асоциативност са краткотрайни, но те внасят своя художествен ритъм в събитийността.

Авторът обича фактичната точност. Решил да проследи историческата еволюция на народа ни, той става подвластен на притегателната сила на фактите. Отбелязва точно: „На 24 декември 1919 година трябваше да се открие Народното събрание." Или: „Но на 26 декември 1919 година, вместо да се успокоят след преживените тревоги, чиновниците и работниците се разроиха. На 28 декември по стените и тарабите на целия град и най-вече около гарата и пощата бяха залепени големи афиши. . ." Става дума за железничарската стачка. Но срещу тая документална наситеност стои поетическото описание на деня на стачката: „Денят беше хладен, ясен и сух. Бледата синевина на небето приличаше на далечно призрачно изпарение. Само на изток беше легнал тежък сив облак с белезникави основи, които се сливаха с хоризонта, и с розови очертания по върховете. Хилавото слънце нямаше сили да се измъкне от тази оловна грамада и поради това, макар небето да беше чисто, късното утро беше навъсено и тъжно." В срещата на фактичността със свободното поетично изображение, с „фикцията" на въображението има нещо много характерно за епоса. Така е било винаги в цялата епическа поезия. В нея фактите са били възпявани, а свободната художническа фантазия и поетическият инстинкт са създавали и нещо различно от тях, стоящо над тях, водещо ни освен към историческото, но и към конкретно естетическото изживяване на събитията. Така е било още в древния епос на Омир, в Словото за Игоровия полк. И в картината от цитирания откъс има нещо от неизбежната жанрова стихия на епическото изображение. Свободно поетическото се е срещало с фактите, сблъсквало се е с тях, за да ни даде своята по-земна и по-конкретна художествена истина.

Караславов проследява фазите на проникването на освободителната комунистическа идея у народа, еволюцията на историческото движение. Първоначално съзрява недоволството (войната), след това се ражда организираността, утвърждава се ленинският революционен принцип (подготовката на въстанието). Авторът иска да бъде изобразител на града. Историята на рисуваното време не е само история на селото. Писателят ни въвежда в тютюневите складове и следи борбата там. Злото е било и под техните високи сводове, сред тютюневия прах, било е и в кабинетите на тютюнотърговците.

Простият разум на излезли из низините бедняци е трябвало да проумява голямата загадка на историята. Да долавя онова над него, което се отнася освен до личната му участ, но и до бъдещето на неговата класа. Става изравняване на мислите на интелигента Илков и на Въкрил, простия селски работник. Природната му добросъвестност и разумност го срещат с идеала. Никой не е развивал така духовните сили на обикновените хора — нито великите мъдреци на Изтока, нито древногръцките философи, нито даже нашите предосвобожденски революционери, — както нашата комунистическа идея. Илков загива, но Въкрил ще го носи в спомена си през битките и изпитанията.

Караславов е възсъздал и съсловната психология на времето, той се вслушва и в нотите на колебание. Ето го довчерашния селянин, сега земеделски околийски началник, безпомощен пред съвестта си: „В душата му беше чоглаво, противно, яката пак започна да го стяга и той пъхна два пръста отпред и започна да я дърпа. Сега той не мислеше вече за тютюноработническата стачка, сега в главата му се вртяха страхове от новата стачка, от стачката на железничари и пощенци, за която Киро загатна."

Документалността на романа се преплита със свободното художествено изображение. Понякога тази документалност ни потиска, а свободното възсъздаване на човешкия живот ни увлича, но в това са и сложните естетически дисонанси на такова епическо изображение.

Своята творба — цикъл от романи — авторът начева с преживяванията на Станка. И, както и да се разширява повествованието, то се завърта все около една ос, около един централен характер — Станка. Личността ѝ, събрала всичко онова хубаво, което носи българката — сърдечност, топлота, упорство, енергия, смелост, — започва да се проявява с убеждението си. Идва и онзи страх, който произтича от заплашващата семейството ѝ неизвестност. Станка става авторова мярка за света. Когато я рисува, отпадат отегчителните подробности, светът се разтваря ведро, изчезват от сюжета и леките технически трикове на събитийността. Струва ви се, че още в женските образи на Ботев е имало нещо от Станкините черти. Тя не изоставя дома си, не тръгва като някогашните воеводки по планинските пътеки, не загива като Рада в пламъците на въстанието. Тя разцъфтява в светлия и съкровен домашен живот, тя е пазителка на домашното огнище. Нейните вълнения произтичат от обичта ѝ към него и обхващат цялото ѝ същество. Но един идеализъм, една необикновена мечта отнасят духа ѝ напред, в примамливото бъдеще, в което вярва мъжът ѝ.

Впрочем тук най-вече изпъква тезата на Караславов. Той става довереник на чистите, на вдъхновените от революционната си преданост. Станка, съпруга и майка, разбира накъде водят пътищата на Въкрил и го успокоява, когато е „разнищен от умора", „вкиснат", нервен и ядосан. Тя го грее с човешката си топлота, със светлото домашно огънче. Струва ѝ се, че открива у него нещо ново и непознато, което останалите не могат да разберат, а тя едничка го знае. И това я изпълва с гордост, придава лекота на нейните движения, увереност на мисълта ѝ. В това намиране на тайната на Станка е умното прозрение на Караславов в новия женски характер, създаден от борбата и революцията.

Паралелно текат превратът на 9 юни, подготовката на въстанието и материнството на Станка, раждането на детето, светлите чувства на обичащата жена. Третият син на Станка и Въкрил се ражда на 9 юни. Това е символично. Караславов е подсказал тревогата и очакването на нещо значително и незавършено в един великолепен пейзаж. „В сумрачната далечина, там, където равнината се сливаше с небето, избиваше ярката и гъста руменина на утрото. На север, на изток и нагоре тази руменина незабелязано изчезваше в нежно, леко оранжево сияние... Исполински дъб, изправен като закрилник на необгледната равнина, открояваше могъщата си снага в пожара на изгрева. Точно във върха на неговата корона щеше след малко да се покаже слънцето." Пейзажът обхваща цялото — простора, небето, всичко онова, което е неизгледен дом на селянина. Златоогнените потоци на слънцето заливат една изстрадала земя, чиято съдба отново и отново ще се решава. И ето — потичат събитията на задържаното и ускореното движение на въстанието, нелегалните изживявания на Въкрил, страданието му, че не е направено необходимото. Отново — описвайки живота на Въкрил и Станка — авторът намира мястото на любовта, на домашния свят, на динамиката на историята в бурната ни народна драма. И продължава да търси и досътворява жанровата форма на произведението си като широко замислена епопея, в която са еднакво важни човекът с душевната и битовата му характерност и

философията на историята ни, събитийната значимост на миналото. Като истински романист той се стреми да ни откъсне от привичното възприемане на историята, въвеждайки ни в човешкия свят. Или, иначе казано — в психологическата мотивировка на станалото. Държи ни на границата между истинска и мнима свобода — между онова, което е от социален, и онова, което е от интимно-човешки характер. Това обяснява и технологията на романа, прехода от една епичност, събитийната, към друга — психологическата и етичната.

*

Георги Караславов е полемичен писател. Както и да го увличат характери из народа, силни страсти, могъща воля, черпеща сила от борбата, той всякога заостря творбата си в определена посока. Такъв е и в своята драматургия. И в нея се повтарят много от социалните конфликти, които срещаме в прозата му. Един дух на непримиримост държи перото. Един художник с могъщ граждански патос създава драматургия, чрез която се бори с пороците на епохата. Повечето от героите му са пак обикновени хора из народа. Авторът ги извежда на сцената с полемична страст, утвърждава техните добродетели. Нерядко до слуха ни достигат ударите на бича, който отеква върху гърбовете на насилници, на юрталановци.

Сценичната реч на Караславов е проста и смислена, гальовна и напрегната, изпълнена с реално психическо съдържание. Авторът е влюбен в тая реч на народа и в драмите си чрез диалога я прави действено въплъщение на истинския живот.

Като драматург Караславов се появи, когато българската драма възхождаше — след Девети септември. Този неин разцвет вървеше паралелно с разцвета на българския театър. Доскорошното представяне на драматургията ни с битови сюжети — Йовков и Рачо Стоянов, със сатирично-комедийни изображения — Стефан Костов, трябваше да отстъпи пред нови задачи, пред нови умствени състояния, изискващи и ново отношение към драмата. Тя трябваше като поезията и белетристиката да израства из нова съвременна оценка на живота, да бъде живото му огледало. Караславов — наред с още неколцина — пое тази голяма задача: да помогне на изостаналата съвременна драма, а с това и на българския театър, който искаше да подбужда мисли, да участвува дейно в общия културен процес.

Първата поява на Караславови творби на сцената стана с драматизацията на романа му „Снаха". Темпераментно и вдъхновено заговори миналото в превъплъщенията на най-добрите ни актьори. Зрителите можеха да преценят Юрталана — вече като сценичен образ, чрез средствата на едно синтетично изкуство, което улеснява нашето въображение и разпалва по-преки инвенции за реалността.

Успехът на „Снаха" на сцената насърчи писателя и той даде на нашия театър и нови драматизации: „Татул", „Танго". Живото актьорско творчество оживи на сцената Марьола от „Татул", прокурора Йоргов от „Танго". Едно автономно изкуство — сценичното — служеше сега за изобразяване на български характери, на български бит, на исторически социални конфликти.

В драматургичното си творчество Караславов не се задоволи с миналото — „Снаха", „Татул", „Танго". Той изведе на сцената и съвременни класови битки, изобличи остроумно, в полемическа комедийна форма актуални пороци на обществото. Превърна умело сцената в трибуна за спор по моралните проб-

леми на времето. Така театърът на Караславов е възпитателен и действен, макар и с неравни постижения. Бих изтъкнал драмите му „Габерови", „Глас народен", „Камък в блатото", „Ленин влезе в нашия дом".

Обикновено в драмите на Караславов големите стълкновения се изграждат чрез серия домашни епизоди, чрез дребни неразбории, в които се сблъскват ограниченият семеен кръгозор и голямата политика. Драматичните ситуации са изпълнени с битови подробности, зад които се открояват духът на пробудения селянин и перспективата на историята. Това прави Караславовата драматургия едновременно битова и гражданска, поела в себе си проблемите на историческото време. Писателят е всякога взискателен да достигне пълно тази значимост на драматургичния сюжет. Той създава национален репертоар с двойнствена стойност: като художествено въплъщение на национална психика и като познание на гражданско-историческия живот, за протекли или сега протичащи обществени събития. От това двуединно значение на драматургичното си творчество Караславов не отстъпва и тук е достойното му дело като драматург и комедиограф.

Драмите му догонват прозата освен със сюжета, но и с пластичното представяне на героите. В ремарките авторът описва подробно облеклото на излизащите на сцената, той създава своя жива драмопис с картинното изображение на действието и обстановката. Разгърнем ли напечатаните му пиеси, ще срещнем много бележки, които уточняват и обстановката, и външния вид на героите, тъй като писателят иска да е документиран, да обозначи изчерпателно форми и променливост.

„Влиза Марина. Тя е облечена с тъмна пола и тъмна блуза от домашна памучна тъкан. Главата ѝ е завита с черна кърпа. Обута е със старомодни пантофи с ниски токове."

Етнографски точно е описано облеклото и на другите герои.

„Влиза Иван Геренлиев. Той е облечен със сив костюм от домашна памучна тъкан. Обут е със сини гуменки. Без шапка. В лявата ръка държи стара остъргана чанта."

Да, нашите етнографи биха могли по тия данни на Караславов да си съставят представа за облеклото у нас преди 20 години.

Въображението на прозаика е наложило на драматурга тази точност, то не му позволява да оперира само с духовни величини, да изобразява само характери. Прозаикът се издава и когато в драмата започва някакво физическо действие:

„Навън се чуват стъпки и препирня. Дядо Момчил се извръща и поглежда през прозорчето. Влизат Петър и Васил. Те до такава степен са разсърдени за нещо, че не поздравяват."

Писател и сцена са намерили общ език, съобразен с епическия талант на автора. При драматизирането на „Танго" Караславов е въвел даже герой-разказвач. Той създава живото лице на театъра, води мисълта ни, осветлява събитията, като съпоставя миналото със съвременността, изобщо изпълнява онази сложна задача, която поема в прозата авторът-разказвач. Този говорител разказва за тихата нощ навън: децата спят щастливо, влюбените сънуват изпълнени сърдечните си желания. Но имало е и други нощи — мрачни, зловещи, кошмарни. Ето, вижте ги. . . Този похват създава композиционно разнообразие, оригиналност в постройката на пиесата.

Все пак, както и да е повлияла прозата върху драматургичната техника, Караславов е автор със силна сценична инвенция. Той разбира синтетичността

на театралното изкуство, механизма на сценичността. Той добре знае, че актьорът трябва не само да говори, но и да действува. И създава подходящи за това ситуации, промени в психологическата обстановка, сложност и раздвоение на позициите при всяка сцена. Чужди са му зрелищните ефекти, но затова пък е вещ психолог, който тачи ускорената сценична конфликтност. В „Габерови" всеки от героите е със своя позиция и с участието си усилва експресивността на сценичното действие. За разлика от свободата в прозата в драмата действува друга свобода — на волеизявата при неизбежното тук подчиняване на обстоятелствата. У Каравелов драматичното е осъзнатото и се реализира в композицията. Няма отклоняващи действия, сценичното движение е целенасочено. В „Габерови" раздвоението преминава през едно семейство. В роднинската среда се откриват свои и чужди. Родът се е разцепил — едни подкрепят новото в живота, а други му пречат. При тази драматургична обстановка се сменят фазите на сценичната борба.

Караславов показва интерес към интригата, даже към механизма на криминалната интрига, когато търси накъде и срещу кого ще се насочи „следствието". Това личи особено в комедиите му. Неговото комедиографско изкуство е живо. То представя действителността като арена: води се жизнерадостна борба, борба на новото със старото, на отмиращото и егоистичното с човешкото. Персонажът на комедията „Камък в блатото" се разпада на симпатични и на несимпатични герои при една външно занимателна композиция. Има хора, които с воля и упорство движат живота, и хора, овладени от сметки, застанали срещу пътя на новото общество. Писателят има и комедии с изцяло отрицателен персонаж — „Език мой — враг мой". Комедията му е изпълнена с весели анекдоти, като през комичната ситуация прозират възвишеното и идеалното. Техниката на комедиографа е сигурна. Той строи с икономия на средства, с кратки реплики, които характеризират персонажа и държат вниманието в определена посока.

Комедията на Караславов започва обикновено със статично положение. Председателят на кооперативното стопанство Илия Савин („Камък в блатото") очаква гостенин — секретаря на районния комитет, с когото „се разбират". Перспективата Савин да властвува в селото изглежда сигурна и занапред. Но авторът изважда скоро героя от илюзиите му. Секретарят Младенов е свален от поста си, в селото са дошли нови хора — синът на Илия Савин, принципен комунист, негов роднина журналист. Статичната обстановка изчезва, задвижват се нови отношения. Този преход от статичност към динамика, това прехвърляне на отговорностите е достойнство на комедията. Със сгъстена сценична игра се създават бързо нови психологически ситуации. Езикът на персонажа има и практическо, типизиращо, и функционално, насочващо значение. Той не информира, а действува като език на борбата, на съпротивата, на вътрешната реакция. Този жив език преобразява фактичността в художественото изобразяване и създава характерите.

Караславов въвежда обществената среда като решаваща сила, deus ex machina. Губернаторът Илия Савин, оплел се в нечестни сделки, е доведен до поражение от обществото. Върху аналогични принципи е построена и комедията „Език мой — враг мой". В нея за разлика от „Камък в блатото" целият персонаж е съставен от бивши хора, увлекли се в печалбарство. Но извън тях стои една действителност, която задържа субективните им цели.

Сред драматургичното творчество на Караславов се откроява драмата „Ленин влезе в нашия дом". Тя има особено историческо пространство. Най-

ното съдържание е специфично, определено от домашни конфликтни отношения и от раздвижените сили на историята. Образите на Аврам и Аврамица, на Делев и майка му са изваяни живо. Писателят ни държи в атмосферата и на простонародната им реч и си служи с типичния език на интелигенцията — Тодор Лешев. Чрез това вещо пародиране речта на различни съсловия се създава и действителният език на творбата.

Любопитно е да се отбележи, че ако „Снаха", „Татул" и „Танго" са преки драматизации на прозаични творби, то „Ленин влезе в нашия дом" напомня по сюжет, персонаж и езикова атмосфера „Обикновени хора". Разбира се, това са различни произведения, сближени от общото в изобразяваното време. Но съзнанието на героите, подчинено на автоматизма на историческата действителност, извиква представи и за близки по семантика и по форма сюжетни съдържания.

Караславов проряза своята бразда в едно напрегнато време, време, през което се водеха борби за събаряне на капитализма, и по-късно, когато се слагаха вече основни камъни за сградата на новото общество. При тази историческа променливост той изучава нашия национален характер, като не само открива специфичните му черти, но го извежда на места и до общочовешка значимост. Творчеството му, широко табло на народния живот, има свой постоянен „топлинен център" — любовта към онези, които правеха историята.

Трудно е да се обхване целокупното дело на този плодовит автор, уловил в своите мрежи живота на две епохи. За всеки дял от това творчество е нужна отделна преценка. Главната му заслуга, разбира се, е в онзи преврат, който извърши в нашата проза, като създаде нова школа в нея. Рядко трудолюбив и дисциплиниран, той внушава респект и със своята творческа издръжливост. В възхищава ни и народностната му простота. Тя грее в книги като „На пост", в изобличения като „Татул", „Снаха", „Танго", в истините за българския свят на исторически платна като „Обикновени хора", в полемичното му художествено мислене, въплътено в драмите му „Камък в блатото", „Ленин влезе в нашия дом". С поглед, отправен винаги към бъдещето, Караславов търси значителното в човешките изживявания и с никое свое произведение не е неутрален. Затова е допринасял за очертаване пътя и на много млади белетристи. Бил е авторитет за писатели като Павел Вежинов и Андрей Гуляшки, Камен Калчев и Богомил Райнов — особено през втората половина на 30-те години. Както и да се придвижва напред нашата най-нова литература, той стои в нея сигурен, непоклатим със значителното си дело.

## ХРИСТО РАДЕВСКИ

Израснал в условията на войни и граждански борби, Христо Радевски е изпълнен с искрено и дълбоко неудовлетворение от света, обществото, хората. Всичко единично, социално, човешко съществува за него в своя несъвършен вид. В неговия поглед за света, изразен чрез политическото слово, можем да открием всички мотиви за мрачна свифтовска сатира срещу пигмейското начало в живота и хората, за безпросветен песимизъм. В младежките стихове на поета откриваме един ограбен по рождение лирически субект, комуто е отнето всичко, което открай време привързва хората към живота — родители, родно място, близки, приятели, социална перспектива, право на живот и радост от живота. Вместо с тази реалност на несъвършени, но живителни, топли връзки той общува с нови реалности, създава нови привързаности към клуба, борбата, класата, партията, които трябва да заменят целия познат и привичен свят на личността от миналото. Поради това именно оттам, откъдето привидно би трябвало да очакваме да извира безпросветен песимизъм — чувство за несъвършенство на живота и света, — в същност извира най-бодрият, непознат и невиждан дотогава,често поднасящ ни лековерно решение на всички кардинални въпроси. Тук се зараждат една след друга най-светлите надежди за бъдещето. Защото Радевски чувствува света не само несъвършен, но главно незавършен, в движение, развитие към по-добро и най-добро. И колкото този свят е ужасяващо неудовлетворен като реалност, толкова по-радикално е коригиран в мечтата на поета за света, в неговата комунистическа представа и идея, в неговата надежда за бъдещето.

Тук е заровена тайната формула на цялата поезия на Радевски. Тя е в безбройните „но“, съставили основния структурен елемент на неговото поетическо творчество. Ако има някакъв смисъл модерният статистически подход към поезията, в случая ние го виждаме във възможността да ни открие, че най-често повтарян у Радевски е дяволският съюз „но“. Той е градивният елемент на почти всяко негово стихотворение или поема, дори когато не е пряко употребен. Това не е формална особеност, а същностен израз на една личност, психологическа нагласа, идея за света и нещата. Съюзът „но“ е едва ли не съвършеният пример на филологията за диалектика. Защото той е един разединяващ, един разделящ и противопоставящ съюз. След него и редом до него поставената мисъл се обезсилва или коригира от нова. Той съединява противоположности, свързва утвърждението и неговото отрицание наедно. „Аз обичам страната, в която се родих, но защо я не чувствувам тъй близка. . .“ и т. н. В тъмнината на безверието чрез него нахлува вярата, сред ослепител-



*Христо Радевски*

ната радост се вмъква облакът на тревогата. След него в нашето убеждение за ужасите на света може да навлезе увереност в неговата поправимост.

Банална истина е, че човек не се ражда комунист. Радевски е станал комунист. Неговата поезия, историята на нейното формиране, твърде релефно откроява този процес, както и идеята, морала, светоусещането на българския комунист след септемврийските събития от 1923 г. до наши дни. Тяхната история и проблеми са важна съставна част от най-новата ни културна история и народна характерология.

Ако съдим от младежките стихове на Радевски, виждаме, че той започва с едно силно неудовлетворение от обществената действителност. Но това е почти общо за поетите, дори началото на поетическата искра винаги може да се открие в съприкосновението на една висока представа с грубата твърдина на реалните отношения. Освен това не всяко недоволство от действителността води към комунистически решения. Оттук еднакво са отворени вратите за религиозен, моралистичен, традиционно-хуманистичен и други корективи. За избора на комунистическо решение на проблемите на действителността решаваща роля играе не просто неудовлетворението, а убеждението за недовършеността на света, за неговата поправимост по пътя на обществената борба. В условията на опустошена и окървавена България след невиждана за мащабите ѝ гражданска война неудовлетворението, възмущението на Радевски от света, който се е открил пред младежките му очи, е буйно, афектирано, негърпеливо, предимно социално и практическо, а не духовно-съзерцателно. Неговото младо, буйно чувство срещу несъвършенствата на този свят естествено го тласка към младо и буйно решение на въпросите на живота. У него бързо зрее убеждението, че този кошмар на живота не може да бъде самият живот, той е временен, неговите причини са толкова очевидно социални, че е достатъчно да бъдат премахнати и утрешният ден ще бъде съвършено нов, ден първи, напълно свободен от кошмара на миналото. Тук, така да се каже, се кръстосват неговата песен и неговите убеждения. От този момент естественото поетическо чувство на неудовлетворение се компенсира, идва времето и мястото на „но“, след което следват противоположните твърдения — мечтата за утрешния ден, борбата като изход към новия, прекрасен и ведър живот. Оттук насетне колкото по-несъвършена е за него реалността, толкова по-съвършена става мечтата; колкото по-мрачно е в този свят, толкова по-ослепително светло става в другия, мечтания, бъдещия; колкото по-безнадеждно е всичко в реалността, толкова става по-благодатно за промени, толкова по-оптимистичен е всеки финал. Всеки допир до света на нашите несъвършенства започва да поражда обратната, съвършената представа, извиква антисвета на пълното съвършенство.

Оттук и другата основна особеност на поезията на Радевски — сплав между сатира и лирика. Често неговите стихотворения започват като злъчна сатира, а завършват с приповдигната лирика, с патос, с лозунг, с призив. Ужасите на стария свят предизвикват у него радикално отблъскване, като че той се допира до гнусота. Поетът ги отминава с гордо презрение, за да се спаси в очистителния огън на идеята. Отчужден от старите, познати реалности, той с ентусиазъм и надежда бързо се приобщава към новооткритите общности, в тях бърза да открие цел, направление, принципи и устои. Това, струва ми се, е схемата, по която се е създавал поетичният свят на комуниста Радевски. Като всяка схема и тя огрубява нещата, но за сметка на това може да помогне да проникнем с някаква обединяваща мисъл в този твърде полярен свят, изпълнен със звън на метал, патетични позиви, лъвски жестове и режещи ушите интонации, свят, винаги обърнат към митинга, към гражданските вълнения и протеста, свят на класова и партийна страст, на тежка жизнена борба, свят на българския комунист.

Христо Василев Радевски е роден на 10 октомври 1903 г. в с. Белиц, Ловешко, в селско семейство. Първоначално училище е завършил в родното си село, прогимназия и гимназия до шести клас — в Троян, а реалната гим-

назия завършва в Ловеч. Христо Радевски идва да учи в София през 1924 г. Две съдбоносни събития по това време оставят траен отпечатък върху тогавашната младеж — току-що преминалият ураган на Септемврийското въстание, удавено в кръв, и атентатът в катедралата „Света Неделя", последван от разюздан бял терор. В страната по това време се е чувствувало огромно напрежение, гражданските отношения са били опънати до последен предел, поляризирани до най-висока степен, за която се казва „брат срещу брата".

Можем да си обясним защо в тези условия 20-годишните поети, между които и Радевски, не започват с любовни стихове, с лирически унес по сладкото време на юношеството, а със сатира или с потресни кървави кошмари от лош сън. Тогава се появяват първите сатирични стихове на Радевски в едно от легалните партийни издания, в хумористичния вестник „Звънар" (редактиран от Тома Измирлиев, Крум Кюлявков и Александър Жендов), с псевдонима Скито. В тези стихове на Радевски по-ярко се усеща присъствието на Смирненски, отколкото в неговата младежка лирика. Тук виждаме същия игрив стих и същата стихия на улицата с нейната грубовата насмешка и остро демократично чувство. През периода на в. „Звънар" Скито е изцяло под влиянието на своя обожаван млад учител, починал неотдавна. В целия облик на вестника, списван главно от приятели на Смирненски, се чувствува благоговението към него, продължаването на неговата линия и дело от „Червен смях". Именно тази атмосфера около в. „Звънар" е помогнала за оформяването на литературните симпатии на младия поет. В неговите подражателни стихове от 1924 г. намираме несвойствена с оглед на по-късния Радевски игривост, лекота, голташки и гладен хумор, изцяло в духа на Смирненски:

Вдъхновения тъжовни през обувките навлизат,
лъхат острите идеи през съдраните палта,
а в джобовете бушува мрачната монетна криза
и стомашните въпроси кичат всякоя мечта.

(*„Бавно дните ни минават"*, 1924)

Погледнато от тази точка, Радевски претърпя голямо развитие като сатирик след в. „Звънар". Постепенно в неговите сатири секнаха блестящите искри на хумора. Обзета от мъст и печал, неговата сатирична муза ставаше все по-мрачна, директна, ожесточена. Нейните герои все повече се саморазобличаваха пред нас. Това ще видим дори в простото сравнение между две негови елегии от 1924 и 1927 г. В първата „Елегия":

Посърнаха вече поля и градини,
към есен сезонът клони,
към зимни вихрушки и кашлици гладни,
към снежни и хремави дни.

Това би могло да мине за стих на Смирненски и като тема, и като версификация. Ето и стиха от втората „Елегия":

Умните кратуни се обвесиха,
Ляпчето несдържано се разплака...
А на покрива на министерството
тъжно, милно грачеха две гарги.

Като сатирик Радевски е близък и ще си остане близък на революционната плакатност на Жендов и Кюлявков, на графиката, свързана с текущия момент, със злобата на деня, с честния протест на гражданина срещу социалната и

политическата несправедливост. Действеното, революционното начало в неговото изкуство произтича от идеята, че ние, комунистите, противниците на стария свят, нямаме нищо общо с него, нищо повече от общото между трупа и гробокопача. За нас този свят остава винаги вън от нас, можем да го атакуваме само отвън, защото сме бронирани за злото у него, непричастни сме към него. В последна сметка в дъното на тази сатира стои закана, едно горещо нетърпение за онзи ден първи, от който започват новото летоброене и новият свят, очистени от всички мизерии на стария. Революционната сатира и поезия, към които безспорно принадлежи поезията на Радевски, не се занимава със себе си и своите оръжия, с истините извън историята и политическия момент. Тя е насочена винаги навън, в този смисъл е винаги едностранна като действие. Ако например тя бичува властолюбието, не може да го допусне за бичуващия. Подобна мисъл естествено би й се видяла чудовищна, кощунствена, в последна сметка вражеска. Защото подобно допускане нарушава хармонията на нейния свят, нарушава схемата за живота. В този смисъл комунистическата идея сама е близка до поезията, тя не е изкушена, отразява млад и действен поглед за света. Тази идея смята, че познава злото на стария свят, и това й е напълно достатъчно, то оправдава посоката й. Тя не се пита познава ли самата себе си. Революционната поезия и сатира изискват не само художествен, артистичен темперамент, но и ярко моралистична нагласа, морален патос. В тях преобладава гласът на прокурора и съдията, на нея й е чужд толстоевският стремеж да съчетае в едно прокурора и адвоката, да бъде едновременно обвинител и защитник.

Ето тази характерна черта на революционната поезия и сатира придобива особено значение за Радевски още от времето на „Звънар". Тя получава все по-голямо значение и за неговата лирика, за цялостния му облик на поет и гражданин, за образа на комуниста, който той ще пресъздаде в своето творчество. Неговата поезия придобива онзи особен метален звън, който се носи и до днес, става летопис на обществени и политически нрави за десетилетия от нашия объркан и тежък политически живот, възторжен призив за освобождението ни от тях. В тази поезия е проклятието на всичко извън морала и мечтата на партията и класата, възторг от морала на класата и партията. Връзките между проклятие и възхвала, грях и прошка в нея са окончателно скъсани, те са безвъзвратно разделени. За нея са чист предразсъдък старите предупреждения, че когато проклятието и благословията се отдалечат безкрайно, проклинашите сами привличат върху себе си гърма на своите клетви. . .

*

Вестник „Звънар" е спрян бързо, както изобщо тогава се появяват и биват спирани комунистическите вестници и списания. В условията на масови преследвания и терор, скоро след априлския атентат Димитър Полянов основава своето седмично литературно-научно списание „Наковалня". Още в първите стъпки на новото списание, просъществувало сравнително повече, Радевски става негов редовен сътрудник. Тук той печата първите си лирични стихотворения (от бр. 10, февр. 1926), много от които съставят стихосбирката „Към партията". Скоро след това преминава и на постоянна работа в него като коректор.

Както първите стъпки на сатирика Радевски са свързани с хумористичните стихове на Смирненски, така и първите му лирични стихотворения ни

отвеждат към поетиката на септемврийските поети и особено към Асен Разцветников и Никола Фурнаджиев, към тяхната необичайна образност, покрусени настроения, тежко чувство за гибелната стихия, минала над страната:

И аз вървя сломен и прашен
през почернелите села,
където спомените страшни
размахват ледени крила.

това е строфа от стихотворение, печатано в бр. 50 на сп. „Наковалня", наречено „В родната земя". И все пак, погледнато в исторически план, опитът на Радевски със стихове в сп. „Наковалня" е интересен като опит за преодоляване трагичните настроения в ранната септемврийска поезия, за сближаване поезията до политическия момент и новите задачи на работническото движение, за възпяване на неговия нов подем в настъпващите години след страшния погром. И трябва да кажем, че колкото и незадоволителни да са като естетически резултат (сам авторът не ги включва в своите сборници и избрани съчинения), като мисъл тези стихове са изцяло обвеяни от ново и бодро настроение. За разлика от опаления, мъртъв като след чума и нашествия пейзаж в септемврийската поезия в неговите стихотворения започваме да откриваме непрекъснат пролетен аксесоар, дори речникът на тази поезия е като че ли нарочно подбран, образите се черпят от живота на природата и най-вече от пролетното събуждане. Формално голяма част от тях са посветени на пролетта. Те са един от първите поетични лястовици на окопитването и събуждането на нови надежди след гибелния пожар от 1923 и 1925 г. Често несръчни, тези стихове на Радевски са изпълнени с млада воля за нова борба, заредени са с нова жизнена енергия, пълни са с младежко нетърпение да се премине от скръбно съзерцание към ново действие:

О, вярвам, вярвам, че ще мине
дълбоката и страшна скръб.
И тия кървави години,
венчани с ужаси и стръв.

(*„През полята"*. — Наковалня, бр. 20)

Стиховете на Радевски, както и на други поети от сп. „Наковалня" стават израз на настроенията в новата младежка среда, която не толкова преоценява предшествуващия революционен период, колкото иска да го продължи, получила нов тласък от самата разправа, от голямото класово ожесточение и от примера на Октомврийската революция. Тези нови и млади сили в революционното движение са обзети от такава ненавист, че са готови да грабнат оръжията на собствения си враг, за да се разплатят с него, почувствували, че в неговия вълчи свят трябва по вълчи да се вие и действува.

Вървим през парковете и площадите,
пияни от омраза и любов —

се казва в едно стихотворение на Радевски от 1926 г., посветено на Смирненски. Тази ботевска полярност на чувствата е характерна, тя е автентична като израз на новото разделно време в нашата история.

Постепенно по този път Радевски намира своя поетически глас, стана ярък изразител на новите, боеви настроения в комунистическите среди. Така се очерта и неговият поетически темперамент — несложен, ясен, остро злобо-

дневен, некрасноречив, делови по тон, повече действено-реалистичен, отколкото съзерцателно-поетически. Към края на сп. „Наковалня“ той вече заговори с този категоричен, нетърпящ възражения, преизпълнен с увереност и чужд на всякакви съмнения глас. В него има много от енергията на едно настъпателно обществено движение, горда, открита партийна страст, високо самочувствие за заетата позиция в ожесточения двубой. Радевски придобива самочувствието на оторизиран поет на бедните и онеправданите, има нещо месианско в неговата стойка на човек, който е уверен, че върви в първите редици на шествието от пустинята към обетованата земя. Настъпил е неговият ден, чужд на празното мечтателство, на социалния сантиментализъм, на женственото разнежване. Приказките са разрушени, веселите дни измрели, като мрачен иконоборец поетът събаря и тъпче образите на старите идоли и кумири, обзет от пламенен и несъзнат копнеж по нови пътища и нови съвети, от нещо „велико и нарастващо“.

То ме гори, то грей, то вика
дълбоко нейде в моята душа;
затуй сега в погледа ми блика
такава твърда, остра светлина.

Днес аз не съм мечтателят разсеян,
мечтателят самотен и прикрит —
във мен червена остра мисъл зрее,
един копнеж ме мъчи и гори.
Аз чувствувам, че много съм пораснал.

(1927)

Ето вече характерния глас на Радевски и неговия горд речник. Интересно по отношение на какво Радевски се чувствува пораснал. Един внимателен поглед върху последователно публикуваните в „Наковалня“ стихотворения ще открие две неща: Радевски „пораства“, като преодолява скръбните настроения и мотиви, у него укрепва волята за нова борба; на второ място — селското момче придобива самочувствието на градския пролетарий, приобщава се към идеите и борбата на пролетариата. Именно тогава Радевски пише едно дебеляновско прощално слово на своите селски спомени:

Простете вече, скъпи детски спомени!
Прощавай, моя селска доброта!
На младостта звездите се отрониха,
отрониха се, паднаха в града.

(1928)

Трябва да се каже, че това „пораствane“, за което говори Радевски, става много стремително. Той светкавично се освобождава от товара на селското си минало и разпалено говори за вярата си като новопокръстен. Бърза да заяви за своето освобождение от селските спомени, от дребнобуржоазното и интелигентското у себе си, да декларира своята безрезервна преданост към делото на партията и пролетариата. Поетът се чувствува длъжен да убие у себе си, да остави в нозете на новите си кумири всички тези дебеляновски струни в душата си. Затова е тази скороговорка, с която се прощава с миналото за разлика от други наши поети. У него няма тяхното чувство за бездомност

в града, защото той е „пораснал", намерил е своя нов пристан — клуба и борбата.

Трябва човек да познава добре атмосферата на това време, историята на партийния печат, борбата срещу есенинщината в Съветския съюз и нейния силен отзвук у нас, за да разбере това „чудо" — един млад поет се прощава, прави равносметки с детството и юношеството си без капка съжаление. Тъкмо там, където са се раждали най-раздиращите звуци в българската поезия, той къса без съжаление, напуска с чувство за превъзходство и освобождение, обзет от нетърпение да бъде нов, съвършено нов. Той не спира на естественото движение на чувствата при тази кардинална промяна, при която поезията е, ако щете, в самата ситуация, а е готов да убие това „размекване" у себе си, за да се види голям и пораснал заедно с великата идея и цел, която е прегърнал.

В това преображение освен искрения порив, съвършено безспорен тук, има и нещо друго. С убийството на дебеляновските нотки в гласа му е платена дан на времето и на разбиранията в новата среда, където Радевски безрезервно се приобщава. Дори като говори за стихосбирката „Към партията", Георги Бакалов, имайки пред вид скороговорките, в които поетът набърже се прости със селското си минало, открива, че Радевски е преживял „етап на дребнобуржоазен романтизъм". Впрочем целият цитат гласи така: „За да се развие до пролетарско-партиен поет, Радевски е изминал един етеп, който е отразен в сбирката му — етап, път на дребнобуржоазен романтизъм. Сам поетът нарича „зигзаги" тоя свой период на търсене"[1] (разр. м.). Малко по-късно същото се повтаря от Георги Караславов: „Твърде мъчително — пише Караславов за Радевски — изживя той останките от дребнособственическия си индивидуализъм."[2] До положение на етап в развитието на Радевски се довеждат неговите случайно обронени слова за мястото, откъдето е дошъл в движението! В тези преценки има много от несмляната на наша почва оценка за редица поети, като Есенин в Съветския съюз, давана тогава от левите вестници, като „ЛЕФ", „На поста" и др.

Сега ние можем да стигнем по-бързо до истината по тези въпроси, след като имаме привилегията на историческата дистанция и развитието на самата марксическа естетика. А истината е по-проста и по-горчива същевременно. Сред хаоса на българския политически живот по това време тези млади момчета, дошли обикновено от селата, окървавени и притихнали след пожарите, се хванаха здраво за идеята на комунистите за събарянето на това кърваво и грешно царство, за построяването на нов и справедлив свят, опряха се на нея по-здраво и сигурно, отколкото бащите им на криваците си. Те стъпиха на гърлата на собствената си песен — по израза на Маяковски — в името на великите цели на борбата. Защото идеята, вярата в нея беше за тях най-ценната придобивка на младостта им. Тя внася яснот в главите им, целенасочва енергията им, създава ред в отношенията им. Тя е тяхното спасение от хаоса на живота, почва за безпочвените. Именно така тези млади поети започнаха да възпяват свободно и на висок глас своя нов идеен свят, както нашите големи поети от миналото са възпявали земята и народа си. Това беше тяхното голямо порастване, то прогони като сантименталн всички прости песни на сърцето при раздялата с един свят и влизането в друг.

[1] Звезда, II, 1933, кн. 13, с. 579.
[2] Литературен преглед, I, бр. 32, 1935, с. 3.

Периодът на сп. „Наковалня“ изиграва още една важна роля в живота и делото на Христо Радевски. Навярно тук е създаден и постепенно е усилван неговият интерес към съдбата на пролетарското отечество, към страната на мечтите — Съветския съюз — и неговата литература. Целият партиен печат от това време живее с всяка новина от СССР, с оскъдните сведения за неговата литература и култура. Но дори и на този фон „Наковалня“ се отличава с живата си заинтересованост, с широката информираност на своя редактор Димитър Полянов, със собственото си гледище, което се стреми да прокарва по един или друг въпрос, обсъждан в съветския печат.

*

Следващият период, периодът на в. „РЛФ“, е един от най-важните в живота и творчеството на Христо Радевски. Платформата на „Наковалня“, изпълнила своята роля след атентата, и възможностите на списанието на мнозина се виждат вече твърде недостатъчни. През тези години около партийния печат израстват, приижат млади сили. За младите пролетарски писатели и журналисти авторитетът на Полянов трудно може да се удържи на онова равнище, на което е бил, когато ги е събирал около себе си. Има достатъчно основания да се предполага, че и самият той е гледал на тях бащински пренебрежително и не е забелязвал кога пилците са се почувствували годни за свободен полет. . . В същност и в списването на „Наковалня“ не са играли ролята, за която вече са се чувствували готови. Те са били негови сътрудници, но уреждането изцяло е дело на Полянов, за тях списанието е било негово, а не на младите. Както може да се види от самото списание и от дейността на Полянов през следващите години, той си остава човек на по-друго време. Тесняшките представи у този упорит и неотстъпчив човек бяха се втвърдили, той остана чужд на стремежите към нови форми в пролетарското изкуство, към по-интензивно общуване с литературните течения в СССР, тогавашна Германия и у нас.

Всичко това довежда до отделянето на една група млади литератори-комунисти и образуването на в. „Работнически литературен фронт“ („РЛФ“), чийто първи брой излиза на 6. XII. 1929 г. По този начин първото, което дава тона и облика на „РЛФ“, е желанието на релефци да внесат нови акценти в пролетарската литература за разлика от сп. „Наковалня“, да внесат в нея по-боек език, живи интонации, да я направят по-действена и пряко свързана с политическите борби и лозунгите на партията. Поради това вестникът няколко пъти влиза в полемика с Полянов, а през 1932 г. открива барабанен огън срещу него по повод лозунга „Назад към Плеханов“. От тези полемики се вижда, че релефци вече търсят своя самостоятелна линия в новия етап, чувствуват се много по-близо до философските и естетическите позиции на Тодор Павлов, редовен сътрудник и вдъхновител на техния вестник.

Другото важно обстоятелство, което остави траен отпечатък върху облика на новия вестник и дори върху лириката на младите пролетарски писатели около него, е сектантската позиция на партийното ръководство тогава по главните въпроси на политическата действителност в България. В своя доклад пред Петия конгрес на БКП Георги Димитров каза, че още от лятото на 1929 г. левосектантите фактически господствуват в партийното ръководство. Това означава, че излизането на в. „РЛФ“ от 1929 до 1934 г. съвпада по време с дейността на левосектантското ръководство в партията, с нейния левосек-

тантски курс. По свидетелство на Христо Радевски „излизането на РеЛеФ става с благословията на Централния комитет на партията. Тогава негов секретар беше Илия Василев — Бойко. Въпреки сектантския курс на ЦК той дори се убеждава, че Полянов не съумява да обедини младите литературни работници около списанието и че те имат право на свое издание."[1]

В младите около „РЛФ" има нещо вдъхновено, някакъв идеен транс, проправяне на нови пътища. Личи огромна жизнена енергия, насочена към заветна цел. В представата им за света и в плановете им за бъдещето има фанатичен огън. Изправен пред тях, един чужд на нашия поглед и речник човек би казал, че вижда адептите на нова вяра. Който не разбира двойствения живот на човешкото мислене, трудно ще намери думи да охарактеризира този незабравим период от комунистическата литература. Политически вредното сектантство на този период е вярващо сектантство и като вярващия догматизъм е могло да бъде продуктивна сила, да струва повече от безплодната позиция на нищожния здрав еснафски смисъл. Сектантството на релефци носи всички белези на вярата, вярата в делото на пролетариата с всичките й атрибути — безапелационните присъди, арогантния жаргон, отправен срещу непосветените, пароксизма на самоозличението, обожаването на всичко, насочено към постигането на крайната цел. В друг момент и по нов начин релефци повториха феномена на писаревщината, бунта срещу естетиката и неумолимите закони на живота и изкуството, порива към утилитарното и действеното в словото. Тези вярващи богоборци бяха борбени и наивни, изпълнени с трепет и нетърпение да съборят целия зле устроен свят и да построят света на мечтите си. Те изразиха опростено, оголено истините, етиката и естетиката на една неравна и жестока борба, готови на саможертва в нея. Исторически тяхното сектантство разкри, доведе до логически край единия полюс на принципите в тяхното съприкосновение с живота. И стана нещо симптоматично. Вестник „РЛФ" проведе докрай — с някои слаби корекции — своята програма от уводната статия в първия си брой, чийто смисъл може да се изрази с думите: „Средно положение няма — с нас или против нас!" В същата уводна бележка се добавя: „По такъв начин юни и Септември станаха пограничні стълбове." Ето урока на младите от събитията, техните основания за крайни постановки. Но трябваше да имаме опита на сектантството, за да се види нагледно как лозунгът, който не признава нищо средно, беше на път да отдели учението — поставило си за цел да промени живота — от самия живот. Това е вярно не само изобщо, но и в областта на литературната политика, в която пряко участвуваше в. „РЛФ". Сектантството го показа нагледно.

В историята на българската обществена мисъл няма друг толкова ярък случай на пълна поляризация. Ние не познаваме друго подобно положение — цялата сложност на живота и изкуството се свежда под един знаменател. От всички цветове на дъгата сътрудниците на в. „РЛФ" виждат, по-точно признават само червения и всичко се гледа през някакъв панполитически ъгъл. Трябва да се вникне в тази атмосфера около в. „РЛФ", за да се разбере например следният образ на Радевски от „Към партията":

Слънцето е като комунист —
хвърлено в небесните зандани.

[1] Из отговорите на Хр. Радевски на въпросите, които съм му задавал.

Представим ли си това въображение, за което дори меката и необятна синева над нас изглежда зандан, ще разберем с кого имаме работа, ще разберем Радевски от периода на „Към партията“ и в. „РЛФ“.

В този обществен и идеен климат, в който се появява в. „РЛФ“, през същата година (1929) излиза и стихосбирката на Радевски „Към партията“. Тази стихосбирка стана ново явление в българската литература, какъвто нов факт в нашия обществен живот бяха в. „РЛФ“, партийната журналистика на това време, комунистите-болшевики в новата ни история. Това е тяхната поетическа декларация, това е поетичен израз на техния манталитет, на тяхното упование и вяра. С тази стихосбирка се беше появил не просто нов поет в нашата литература, а ново свидетелство за жизнените и духовните измерения на една категория хора, които само далновидните тогава са могли да разглеждат като хора, които след петнадесетина години ще управляват България и една трета част от света. Не случайно по повод на тази стихосбирка Георги Бакалов отново възвести празник на улицата на пролетарската поезия. Той писа: „Както някога ние възторжено поздравихме сбирката на Христо Смирненски „Да бъде ден!“ като празник на улицата на пролетарската поезия, така и днеска в стихосбирката на др. Хр. Радевски „Към партията“ ние с радост трябва да посочим най-високия пункт, до който в тоя момент е достигнала нашата пролетарска поезия.“[1]

*

В оценката на стихосбирката „Към партията“, централно място в която заема едноименното стихотворение, в нашата критика няма единомислие. А тази сбирка и особено това стихотворение на поета и до днес са най-популярни; за широката публика Радевски е като че ли автор само на това стихотворение. Скоро след Девети септември Борис Делчев напечата в сп. „Изкуство“ голяма статия-портрет на Хр. Радевски, в която изложи своя схема за развитието му. Най-общо тази схема се свежда до следното: В „Към партията“ поезията на Радевски има „отвлечен и декларативен характер“. Тук преобладава „външната разпаленост на новопосветения“. След тази сбирка „поетът-борец стана поет-мечтател“. „Поезията на намеците — казва Делчев, — светлосенките и тихата мечтателност се оказа по-близка на неговите настроения.“ Съгласно с тази идея за поезията на Радевски Делчев смята, че поетът е намерил себе си и истинското си място в поезията след първата, декларативна фаза · развитието си най-вече в стихосбирката „Въздух не достигаше“, където „на омня Дебелянов“. Причината за тази еволюция Делчев открива в натюрел на Радевски: „Той е революционер по мироглед, по силата на едно убеждение, а не по същината на своята природа, на непосредствено чувственото изживяване.“[2]

Точно противоположна схема обосноваваше през 1951 г. Пенчо Данчев в голямата си статия за поета. В тази статия той разглежда и втората стихосбирка на Радевски „Пулс“ като слизане по нанадолнището след „Към партията“. Някъде към 1933 г., т. е. приблизително към края на в. „РЛФ“, Данчев датира „една неправилна линия на усвояване на художественото майсторство“ у Радевски. Като повтаря по същество казаното на времето в споровете около

[1] Звезда, II, 1933, кн. 13, с. 579.

[2] Вж. Творческият път на Христо Радевски. — В: По неравен път. ..., 1946, с. 38, 40, 54, 56.

в. „Кормило“ от Илия Тодоров (Вл. Топенчаров), Данчев пише: „Той реши да прави смях“, да се учи на висока стихотворна техника, като започна да слага ударението именно върху стихотворната техника, а не върху богатството на съдържанието.“ За разлика от Делчев по идеята на Данчев за развитието на Радевски като поет „Към партията“ се оказва най-високата точка, откъдето започва слизането надолу, докато поетът достигне равнището на „Въздух не достигаше“.[1]

Високото мнение на Георги Бакалов за първата стихосбирка на поета беше вече цитирано. Критикът по собствените му думи е пленен „преди всичко от скромността“. Той отива много по-далеч и като не държи сметка за естетическата значимост, а само за историческия етап, взет механично, пише: „Радевски разрешава на практика въпроса за партийността на поезията. Именно в това отношение неговата сбирка стои на по-горен етап от сбирката на Смирненски.“[2] Тази мисъл на Бакалов се поддържа и от Тодор Павлов в неговия доклад за 50-годишнината от рождението на Радевски (1953). Тодор Павлов вече имаше пред вид и по-сетнешното развитие на поета. В доклада си той рязко се противопостави в приетия тогава стил срещу гледищата на Данчев и Делчев. В него той пише: „И не е ли странно, за да не кажем по-тежка дума в случая, че се намери у нас след Девети септември литературен критик, който обвини тези забележителни стихотворения на Христо Радевски в „натрапена външна декларативност“, а друг един критик почти единствено в тях видя силата и постиженията на поета и безотговорно отрече повечето от останалите му работи . . .“[3] Между многото свои критици Радевски има още един — Никола Вапцаров. Във в. „Нова камбана“ Вапцаров пише: „Многообразността в поезията на Радевски, живият рязък стих, задълбоченост и актуалност в тематиката, контраста и нови образи бележат етап в прогресивната лирика у нас.“[4] Тази преценка е важна между другото и поради това, че критикът като поет по-непосредствено е чувствувал значението на Радевски за нашата поезия, естественото движение на поетиката на пролетарските писатели от това време.

Както можем да се убедим нагледно, Радевски е оспорван в своя среда, и то не по частни въпроси, а в сърцевината на създаденото от него. Не за полемика с късна дата ни беше необходим този кратък обзор на гледищата.

Колкото и странно да изглежда на пръв поглед, въпреки диаметрално противоположните гледища на Борис Делчев и Пенчо Данчев между тях има най-много общо. Защото и единият, и другият не отделят необходимото внимание на доминиращата струна в поетическата природа на Радевски, проявена още в „Към партията“ и изразена само по различен начин във „Въздух не достигаше“. Но интересното и забележителното за историята на нашата обществена мисъл тук е друго. Радевски като поет със своя физиономия, идеен свят, патос се беше променил между двете стихосбирки далеч по-малко от критериите, идейните акценти, представите, вкуса, ако щете, на марксическата критика за същото време, а още повече до началото на 50-те години. Разноезичието по този начин се дължи и на тази еволюция, от която самият

---

[1] Вж. Септември, IV, 1951, кн. 7, по-специално с. 135.

[2] Звезда, II, 1933, кн. 13, с. 579.

[3] Тодор Павлов. Творческият път на Христо Радевски. — Език и литература, VIII, 1953, кн. 6, с. 326.

[4] Никола Вапцаров. „Пулс“ от Хр. Радевски. — Нова камбана, I, бр. 246, 27 февр. 1937.

Радевски е засегнат — не толкова като по..., к...ато критик и общественик. В известен смисъл статията на Борис Делчев беше подранил празник на умора от патоса, от лозунгите; тя своеобразно повтаряше повика за „качество", издигнат в историята от в. „Кормило", един от главните „качественици" на който беше самият Радевски. Тази статия вече изразява жажда за критическо познание вместо вяра. От друга страна, по-късната статия на Пенчо Данчев отрази специфичния вкус на 50-те години, когато не се правеше съществена разлика между кухия и искрения патос, когато се смяташе, че пътят на поетите е трасиран като по релси, когато можеше да се симулира възторженост, а гражданската насока се утвърждаваше дори без свое автентично художествено покритие. С други думи казано, в споменатата статия намериха отзвук първородните грехове на в. „РЛФ", в които Радевски също имаше дял. И това няма да бъде за пръв и последен път — бурите и гръмотевиците, които той е призовавал, често падат най-напред върху главата му.

*

В стихосбирката „Към партията" е отразен идейният, душевно-нравственият тип на българския комунист от 30-те години и заедно с това негови по-общи черти, валидни и до днес. Основният елемент, патосът на тези хора — в смисъла, който Хегел влага в думата „патос" — са възторгът и екстазът, близки до упованието на вярващите в своите кумири. Тяхната бурна екзалтация и целенасочена енергия достигат най-високите върхове, познати ни от историята на нашата култура, в която иначе има много трезвост, уравновесеност, скептицизъм и хумор. Но те са само външно сходни с незабравимите моменти на безрезервна вяра и самозабрава у българските поети и дейци на миналото. Тук не са израз на чиста спонтанност, израз на стихия на чувствата, а някакво парадоксално опиянение от разума на историята, безрезервна вяра в марксическата истина, в истината на науката.

На почвата на тази вяра в разума и в истините на марксистко-ленинското учение за света израства идеалът на комунистите, тяхната възвишена мечта за събаряне на този свят на злото и несправедливостта и за построяването на новия, социалистически свят, за снемането на рая тук, долу на земята. Радевски и комунистите, на които той е поет и изразител, естествено се чувстват с извънредна мисия в живота, с особена поръка, гордеят се със самочувствието на оръдия на историята за разрешаването на нейните проклети въпроси. Националната история само слабо оцветява техните стремежи, те се чувстват граждани на света, утрешни негови разпоредители и обновители в планетарен мащаб. Тази младеж живее повече в света на своя идеал, отколкото в мира сего и преценява този свят само през призмата на своя идеал за него. Тя гледа на Съветския съюз като страна на своите осъществени мечти, за нея той беше отечество и модел за новия свят.

Но истинската разлика на комунистите от мечтателите, каквито е имало във всички времена, идва от партията. Партията с главна буква. Тя прави от вярата им наука, доказва мечтата като аксиома, тя е гаранцията, че това не са празни надежди, а реална програма за осъществяване, за борба и живот. Партията свързва в съзнанието им най-после двата винаги толкова далечни и дотогава несъединими края на мечтата и действителността, тя е оръжието чрез което могат да минат в царството на идеала. Поради това за тях е естествено да поставят партията не само над и извън всички съществували и същест-

вуващи партии като обществени сили. Те отиват много по-далеч: поставят партията над всичко, тя заема своето място измежду най-скъпи в миналото за човека неща — майка, любима. Вместо ботевското „след отечеството. . .", те казват „след партията. . .". И това не е само поетическа екзалтация. Мнозина, хиляди доказаха, че това не са приказки. Те проляха кръвта си, оставиха младостта си по затворите, напуснаха дом и любими хора в името на идеята си. Както виждат себе си като одушевени и съзнателни оръдия на историята, така виждат и партията като главно средство към заветната цел, могат да изпълнят своята мисия само чрез нея, в съзнанието им дори средството и целта често сменят местата си и партията става олицетворение на целта, както и средството се олицетворява в партията. Естествено склонни са да митологизират нейния образ, да я поставят извън и над всички обществени категории, защото я чувствуват призвана да измени и обнови всички човешки и обществени категории. В поезията поради древния произход на нейния език и характер те ще се обръщат към нея, както вярващите и любещите към своите божества.

След всичко казано, надяваме се, става ясен сакраменталният смисъл на обръщението на Радевски към партията. Той пръв се обърна към нея тъй, както преди него поетите бяха се обръщали към отечество, майка, жена, любима, родно място или както Смирненски се беше обръщал към класата. Сега цялата енергия на едно същество, интимната сила в сърцето на един поет, целият младежки възторг на една душа се обръщат с тези чувства на привързаност и вяра към партията, към решаващата обществена сила, в която вярват, както се вярва в спасител.

Струва ми се, че у нас досега не е разбрано главното, което характеризира стихотворението на Радевски „Към партията" — неговото интимно, съкровено стихотворение, неговата изповед. Такива стихотворения сублимират най-пълно една творческа личност, стават неин пълноправен двойник, който с течение на времето измества своя създател и ние като че го виждаме през него.

Води ме, Партийо, води ме
под свойте бойки знамена!

Има безброй начини да се изговори една човешка фраза според чувството и смисъла, който влагаме в нея. Ученическите декламации, площадната бомбастика акцентуваха по особен начин това обръщение на Радевски и ние днес трудно можем да си го представим извън атмосферата на митинга. Но смешно би било да се сърдим за всичко това, след като сме приели, че произведението има самостоятелен живот, често пъти твърде отчужден и отдалечен от автентичното чувство, вложено при неговото създаване.

Силният патетичен елемент, вложен в това стихотворение, не случайно измести неговата изповедна, интимна страна — резонира на тържествената атмосфера, на състоянието на приповдигнатост и готовност да вървим по един път. Но опитайте се да се освободите от наслоенията на декламацията, от атмосферата на възбудения площад и потърсете психологическия, човешкия момент в този патетичен повик. Тогава ще откриете в този стих човешка молба, в основата на придобитата увереност ще почувствувате породилото я колебание, в основата на новата сигурност — породилата я надежда за спасение. В автобиографичното си стихотворение „Посвещение" Радевски казва:

С колко искрена вяра, с колко подли съмнения,
и колко зигзаги моят път е набразден.

Радевски поради много причини, поради вродено враждебната му есенинщина, протасовщина не остави никакви следи за тези съмнения и колебания. Но това съвсем на значи, че не е имал нито съмнения, нито колебания. И ние можем да ги откриваме само в неговите най-категорични твърдения, в найголямата му увереност, защото те са именно победата, готовият резултат, стъпването на гърлото на собствената песен. В известен смисъл Радевски изтръгна всички звуци от поезията на самообуздаването, дисциплината, антистрастите. Той вижда поезията само в готовите решения, неговата муза спи при колебанията, душевните мъки и се събужда само от намерения изход, от момента на тяхното преодоляване, когато отзвъни часът на съмнението и удари часът на вярата. Без решението, без патерицата на своето „но" поетът страда безгласно и мълчи. Патетичният зов на Радевски към партията е именно надживяно съмнение, направен избор, пожертвувана свобода в името на дълга. В него има интимна сила и страст, молба да бъде воден вън от съмненията и терзанията към заветната цел, която му дава смисъла на съществуването.

Този повик на Радевски има толкова широк резонанс и смисъл и поради друга причина. Той отрази съкровените чувства на плеяда партийни функционери и редници. Чрез този настойчив зов към партията да бъдат водени към една цел те преодоляваха чувството за несигурност в един свят, където бяха банкрутирали всички стари системи, устои, принципи. Тогава в България ние преживявахме исторически катаклизъм, упадък на религиозни, социални, нравствени, родствени, битови и обредни връзки с тяхната стара, полупатриархална форма. При тези условия безценното съкровище на една вяра, на вярата в социализма и партията, придобива истинската си прелест, поезия, носи душевно равновесие, запазва от хаоса и разпадане личността. Тази вяра дава почва сред всеобща безпочвеност, във всеки случай много по-стабилна от хлъзгавата повърхност на критическия ум, сред относителната и нетрайна система на ценности. Бащата на Йордан Лютибродски, след като научава, че синът му е осъден на смърт, предприема нещо с надежда да го спаси. Лютибродски научава за това и ето какво пише, вече с примка на шията, месец преди да го обесят във Варненския затвор през 1935 г.: „Ако не днес, то утре пролетариатът ще завоюва победата над загиналата капиталистическа класа и чрез своята партия ще ръководи общественото развитие все напред. Ние, синовете на тази възходяща класа, числящи се в нейния авангард, не можем, за да запазим своя живот, да жертвуваме престижа на партията. За какво ми е нужен моя живот, когато стана зловонен труп, чрез който загиващата реакционна класа ще се опитва да внася разложение сред шествуващия победоносен пролетариат и да ме използува, за да отсрочи своята гибел? Не! Подобре мъртъв, но жив за своята класа — отколкото жив, но вонящ политически труп. . . Аз виждам изхода, сочен ми от партията. . . И с вяра на врата аз ви извиквам: „Дерзайте, макар и със скъпи нам жертви, но победата е наша. Който е готов на жертви — той ще има и победата."

Ето представата за партията и нейната мисия в света и в живота на това поколение комунисти. Партията се явява не да разреши една или друга обществена проблема, а по примера на болшевишката партия и Октомврийската революция да спаси света и човечеството от земните беди. Само тази представа, тази свързаност на мечтите за живота с партията като средство за тяхното въплътяване може да обясни готовността за саможертва, безпримерния патос и идеализъм, който проявяваха нейните синове. И надеждата, че победата е близка, че с партията тази победа е гарантирана. Всичко това

е магнетична сила, привличаща в партията и около нея толкова млади идеалисти в България, техните жадни за целенасочена дейност сърца, техните жертвоготовни души. Партията удовлетворяваше не само техните обществени стремежи, но и, така да се каже, метафизичните им потребности от вяра, служене на идея, мечти, другарство, стремеж към безкрайното и общочовешкото. В тези смутни и мътни времена на обезверяване и релативност партията посрещаше на вратите си тази младеж със стройна програма, с обяснения за злато, с надежда за бъдещето. Тя им казваше: „У мен са оръжията за осъществяването на идеалния свят на бъдещето!" Тя разрешаваше по безкомпромисен начин техните съмнения, внасяше ред в хаоса, удовлетворяваше главната потребност на идеалните натури — цел в живота, цел на съществуването. След Освобождението партията не случайно стана главният пристан на българските обществени идеалисти. Само така можем да разберем доверието, молбата, готовността, вложени в това „Води ме, Партийо, води. . ."

Искам да подхвана сега същия въпрос от друга страна. Христо Радевски няма слабост към излиянията, чужд е на саморазголването, на въпросите без отговори. Той дори не е посветил някому едно свое стихотворение. Поетът загатва за зигзаги и колебания, без да разберем какви са те. И изведнъж в стихотворението „Към партията" се явява неговото име:

не съм ни Радевски, ни Христо.
а съм безимен твой войник.

И заговаря с езика на влюбен. Партията и изповедта му пред нея извикват образите на майка и баща, кълне се като пред олтар. Защото, повтарям, това е неговата дълбока изповед, идентификация на личността. Много неща ще се променят, ще се промени и самият той, но ще остане тази ясна целеустременост, това желание да слееш личността си в нещо голямо и велико, да не се поддадеш на хаоса, на драматизма на обособената и колеблива натура.

Значително по-сложен е въпросът със следния стих от същото стихотворение:

аз знам, аз вярвам, че си права,
когато съгрешиш дори!

Рядко са божествата, които са предизвиквали подобна изповед у своите обожатели. Но това е честната и искрена логика на обожанието, върховен израз на умонастроението и фанатичната вяра, за които ставаше дума. В по-точния си исторически контекст този стих на поета се свързва с неговата саможертва, със себеотрицанието в името на една цел, с онова безрезервно обожание, когато се чувствуваш недостоен и за храчките на своето божество. Логиката на вярващия в това стихотворение е изведена до самия край, изречена е смело и безкомпромисно, драстично и пределно ясно. От по-късна гледна точка, след 1956 г., след Двадесетия конгрес и Априлския пленум, този стих придобива друго значение и смисъл. Но ние първо трябва да го видим в историческа рамка. Най-общо казано, процесите в комунистическото движение през 1956 г. в СССР и у нас бяха непоправим удар срещу сектантството, фанатизма и сляпата вяра. Те са характерни с нарастването на научната страна както в мирогледа на комунистите, така и в обществената дейност на партията и затова в такава декларация, ако би била направена след тези процеси, леко би се открила политическа нецелесъобразност

Със стихосбирката си „Към партията“ Христо Радевски направи своя окончателен и безрезервен свободен избор, идентифицирал се в българската поезия. В тържествения и неповторим момент той се е обадил, казал е името си. Това е най-важният миг в неговия живот. Когато си е задал ботевския въпрос — „Кой си ти, мъж, жена или риба?“, — Христо Радевски е имал куража да каже името си ясно и безстрашно, да заяви на висок глас в какво вярва и на що се надява. Човек може много да спечели или много да загуби от своя избор и идентификация, може да бъде от това щастлив или нещастен, но той живее, а не просто съществува само след този акт, след като намери себе си и престане да играе роля. А може би този избор е единственото възможно щастие в този кратък и толкова дълъг живот. Той съхранява духовно и морално личността, бронира я срещу цинизма на опита.

*

Постепенно в средата на самите релефци започват все по-остро да се чувствуват трудностите на ултралявата позиция. По-далновидните измежду тях започват да виждат идейната пустота, до която се изграждат високите намерения и боевият дух, изолацията, в която попадат. В стотния брой на в. „РЛФ“ от 1932 г. се появява стихотворението на Радевски „Ний растем. . .“, където се намеква и за вътрешната борба. Ето какво се показва под обичайната монолитна декорация на лозунгите и драстичните изказвания:

Сърцето често
с разума се бори,
го тегли на страни,
а той — напред . . .
Как трудно е
сам с себе си да спориш —
като човек,
партиец
и поет! . .

Гласът на сърцето подсказал безумствата на разума, пустинята на неговия абстрактен, недействителен свят, пулсациите ежечасно нарушавали геометрията на този свят, без въздух, без прилив на кръв. В бр. 111 от същата година четем статия от Хр. Радевски, озаглавена „Борбата за художествено качество на нашия литературен фронт“. По дух и смисъл тази статия предшествува „кормиловския“ раздор, който очевидно бавно, но сигурно е назрявал в средите на левите писатели. В нея Радевски пише: „Мнозина разбират партийността в изкуството чисто формално. И в желанието си да пишат партийна поезия те се ограничават с теми само из клубния живот, партийните групи и акциите. . . Но и доколкото се рисуват партийците, те често са изопачени, фалшиви, надути. Например рядко ще срещнете в нашите разкази и стихове партиец с каквито и да е слабости — като страх, недобросъвестност и пр. — или пък несполучлива акция. Партията е някакъв фантом, за който спъните нямат никакво значение, а партийците са безстрашни хора, за които смъртта не съществува. . . Организационната слабост на пролетарската партия, чиито членове сме ние и от жива практика я познаваме, ни учи, че има много нещо да се преодолява . . . Все поради това сектантство и тематиката в нашата художествена продукция са съвсем слабо застъпени извънпартийните работ-

нически и дребнобуржоазни слоеве, в тяхната интимна страна, в тяхната психика и бит." Днес тези мисли звучат скромно, човешки. Но с оглед на първоначалната позиция на в. „РЛФ", на партийното ръководство от началото на 30-те години това е ерес, а във в. „РЛФ" се зареждат статии с подобен еретичен за времето си дух като статията за критиката в бр. 140 и особено знаменитата статия на Димитър Найденов за езика на пролетарския печат.

В специфичната атмосфера на в. „РЛФ" и на левосектантските среди на партията от това време самото поставяне на въпроса за качеството възбуждало съмнения. То криело всички подмолни опасности, които малко по-късно станали очевидни в историята с в. „Кормило". Преглеждайки страниците на в. „РЛФ" и размишлявайки върху тях, днес не можем да не видим, че една част от неговите и на пролетарския печат сътрудници поради наивност, ограниченост или слаби творчески възможности искат да се закрепят на абсурдната позиция — важно е само какво се казва, но не и как се казва; един правилен лозунг в римуван вид, една правилна идея във формата на разказ са по-важни, имат по-голямо значение за борбата от всяко художествено съвършенство. Като оставим настрана, че тази позиция няма нищо общо с марксическата естетика, трябва да кажем, че редица други творци измежду сътрудниците на партийния печат започват да усещат слабостите на подобна постановка, да чувствуват своите възможности, искат да мерят сили не само в рамките на литературата на една сектантска група, но и в мащаба на националната реалистична литература.

Въпросът за качеството на пролетарската литература е криел големи опасности, които едва ли са съзнавани в истинския им мащаб дори от тези, които го поставиха. Защото самото му поставяне подкопава преди всичко първоначалната позиция на в. „РЛФ", неговата линия изобщо. Проблемата за качеството в нейния истински размер води до щекотливата и сложна тема за таланта, който не всякога може да се окаже на желаната от нас обществена позиция, до метода и мирогледа, до традицията и значението на наследството; най-сетне тя води до въпроса за равнището на съвременната прогресивна литература с оглед към постиженията на националната литература. Все неща, на които „РЛФ" не е бил подготвен да даде зряло марксическо тълкуване.

Всички тези процеси вътре в групата на релефци, както и опитът на широко обединение не можаха да се развият докрай във вестника. Те бяха прекъснати отвън. Превратът на 19 май 1934 г. прекрати съществуването на в. „РЛФ", както и на останалите партийни издания. При създалите се условия тези тенденции намериха израз в започналия да излиза от септември 1934 г. в. „Кормило". Основното ядро от сътрудниците на в. „РЛФ" преминаха тук. В този вестник намериха израз родилните мъки при изживяване сектантските гледища на в. „РЛФ".

От „кормиловската история" изминаха повече от 50 години, време достатъчно, за да стане едно събитие история, да се уталожат страстите около него.

Повод за спор дава една статия на Илия Тодоров (Вл. Топенчаров) в сп. „Нова литература" (г. I, 1935, бр. 23), наречена „Поети-граждани". В нея се разглежда и стихотворението на Радевски „Книгата", напечатано в сборника „Брод" и по-късно влязло в „Пулс". Илия Тодоров намира в това стихотворение „опортюнистическа позиция", заета от поета, и посочва, че същият въпрос, поставен от Радевски, е по-правилно решен в стихотворението на Ангел Тодоров „Пътешествие", напечатано в същия сборник.

Георги Караславов отговаря на Илия Тодоров в обширна рецензия за сборника „Брод", заела четири подлисника на в. „Кормило" в бр. 6, 9, 10 и 11. На същите въпроси Караславов се спира и в интервюто си пред в. „Заря", бр. 4244. В третата статия от поредицата намираме интересна характеристика за поезията на Радевски, дадена от Караславов. Ще я цитирам изцяло, тъй като тя е характерна със стремежа си да разчупи тясно груповските критерии за оценка на пролетарските писатели, да се приемат по-широки мащаби, да се търси мястото на пролетарските писатели в националния културен живот с оглед към равнището на националната литература: „Христо Радевски — се казва в тази статия — пръв от поетите на художествения реализъм (т. е. социалистическия реализъм, б. м.) започна планомерна и съзнателна работа за нова форма на стихотворната реч. Години наред той беше скован и спъван в стремежа си да даде правилен израз на своите здрави обществени тежнения. Остатъците от миналото съдържание с целия му изразен склад не хармонираха с онова, което той беше постигнал и углъбил по умозрителен път. Творческият му подтик се проявяваше слабо и несигурно, стихотворенията му бяха лишени от оная чувствена топлота, която е присъща на поетическия му темперамент. Понеже се отнасяше много съзнателно и с чувство на голяма обществена отговорност към работата си, Радевски изживя най-мъчително и най-дълбоко своята творческа „криза". Остатъците от тази „криза" още се проявяват. В стихотворението „Автобиография" личните моменти на всяка стъпка са задушавани от майсторски дадени, но умозрителни стихове."

Обърнете внимание на самата терминология в този цитат — „творчески подтик", „чувствена топлота", „умозрителност" и накрая съжалението, че личното е подавено за сметка на общото. В тази оценка и терминология отсъствуват езикът и тезисите на релефни. За сектантското ухо тя е трябвало да звучи твърде неблагочестиво, съмнително, „буржоазно".

Междувременно в действие обаче влиза трескавият полемичен картеч на Бакалов. Отговаря му Александър Жендов от страниците на в. „Кормило"[1] със статията „Георги Бакалов фалшифицира" и Г. Караславов със статията „Така ли е, Георги Бакалов?".

Споровете отиват твърде далеч. По своята проблематика тази полемика отдавна е отшумяла и остаряла, марксическата естетика у нас е дала правилно решение на повдигнатите въпроси. Но „кормиловският" епизод имаше важни последици не толкова за литературната теория, колкото за литературната история, за съдбата на няколко видни творци на пролетарската литература, между които беше и Хр. Радевски. По сведения, които съм събрал от някои участници в историята, нейният край се рисува по следния начин: след разцеплението Централният комитет на партията е съобщил на „кормиловци" да предадат вестника на групата, с която спорят. Но те, нарушавайки партийната дисциплина, задържат още вестника в ръцете си; той излиза известно време под тяхното ръководство, докато полемиката свършва. Но без партийна поддръжка и ръководство естествено и останалите около вестника писатели започват един по един да се отстраняват, скоро той спира окончателно. Навярно поради нарушение на партийната дисциплина членовете на партията, останали в редакцията, между които и Радевски, са били изключени по решение на нелегалния ЦК. Радевски научава за това от един другар, не спе-

[1] Кормило, бр. 39, 1 юли 1936.

циално упълномощен за тази задача. Започва да излиза в. „Брод“ като продължение на в. „Кормило“, но вече ръководен от групата, която водеше борбата срещу „кормиловци“.

*

Неочакваните превратности в нашия обществен живот обикновено твърде бързо подлагат на сурова проверка клетвите на българските поети. Към средата на 1936 г. ние виждаме Радевски изключен от партията, за когото тя бе всичко, към която отправяше най-съкровените си думи и мечти. Той, а не друг беше казал, че тя е права дори и когато греши, а сега се бе оказал вън от нея, неубеден в едно нейно решение, макар и неразколебан в убежденията си на комунист. Това са дни и години на много изпитания за него. Той е на 33 години, в средата на жизненото поприще, поет, уязвен в сърцевината на вдъхновението си, журналист без вестник, обществен деец, отстранен от средата, в която единствено вижда мястото си. Има цяла редица преки и косвени свидетелства за преживените от него сътресения, за намерения постепенно изход, за участието в нелегалната работа на партията, макар и извън нейните редове. Крайната развръзка на цялата тази история все пак дойде на Девети септември. Но тогава, след горещото лято на 1936 г., Радевски мълква, две години не печата нищо, за да се появи отново в края на 1938 г. с две стихотворения в първата книжка на новооснованото списание на Георги Цанев „Изкуство и критика“. Първото е наречено „Път“. Това е неговата поетическа равносметка след събитията, неговата оценка за тях съвсем отблизо. Тук гласът му е придобил несвойствено драматични интонации. Това стихотворение не е включено в тритомника от 1956 г. с избрани негови работи. Радевски не го включва и в по-късните издания на своите стихове. Това вече говори много. Драматизмът на стихотворението е в борбата между съвестта и дисциплината, между личната оценка за едни събития и тяхната оценка от други. Радевски не включва това свое стихотворение, защото знае да пази бойната дисциплина на партията, знае какво го задължава тя. Но същевременно той като поет някак си остана на свое мнение по тази история, в неговата поезия не намираме друга оценка.

Сега бих искал отново да вникнем в портрета на този поет. Само така можем да оценим не само последвалия етап в творческото развитие на Радевски, но и редица стихове от „Пулс“, които, ако и да не са внесли нещо ново в поезията, представляват интересно явление в нашата комунистическа литература. Голяма част от стиховете в „Пулс“ (1935) са печатани във вестниците „РЛФ“, „Кормило“, „Ехо“ и други партийни издания и сами са отглас на част от горещите полемики на това време, отговор на въпроси или илюстрация на тогавашните тези на Радевски за пролетарската поезия, за служене на делото на класовата борба. В сравнение с „Към партията“ стиховете от „Пулс“ са по-тезисни, умозрителни, във всяко от тях може да се открие хладното острие на полемиста, хванат в една безкрайна полемика с някого и за нещо. Те издават и тревожно безпокойство на ума и сърцето. Това са неговите безсъници, предизвикани от неразбранщина, „от глупостта на ума“, който не може да вникне според поета в толкова елементарни неща, аксиоми за него; един вопъл срещу алогизма на живота, срещу абсурдите на действителността и нейната ужасяваща неразумност и аморализъм. Някои протести са просто детски по характера си, по учудването, че умни хора не разбират

толкова прости неща. В дъното на неговите протести има нещо от непобедимата убеденост, че разбирането и моралът вървят ръка за ръка, че не може да разбираш правилно, а да живееш грешно. И Радевски се впуща с целия си горещ и боек темперамент в полемики, често безплодни за поезията.

В нашата критика многократно — дори до последните работи върху поезията на Радевски — е поставян въпросът за рационализма, за силната доза умозрителност в тази поезия. Но този въпрос не е намирал задоволително обяснение с оглед към цялостното поетическо дело на Радевски и значението му за нашата поезия. Съвсем уместно е той да се поставя и разглежда във връзка с „Пулс", най-умозрителната стихосбирка на поета.

Радевски е само поет на дълга, не и на човешките страсти. Той винаги чувствува по-остро дълга, необходимостите на разума от природата на нещата и алогизма на страстите. Едно от най-характерните негови стихотворения в „Пулс" е посветено на жената. Вгледайте се внимателно в него и ще откриете, че в поетическото чувство на Радевски към жената отсъствува праосновата, той не може да възпява влечението, природната органична стихия. Поетът възпява жената, но за неговата песен тя е достойна само в ролята на майка, съпруга, другар, т. е. само в ролята на своя дълг. Оттук извира и този специфично негов жупел срещу всички други превъплъщения на жената, срещу ролята ѝ на „помпадурша", целият този сатиричен жар срещу безбройните ѝ разнообразни роли.

Никой истински поет не е възпявал порока, но поетите чувствуват поезията на порока, неговата сила и стихия, те го преодоляват с поезията, с акта на творчество. Радевски чувствува поезия само в дълга. В последна сметка неговият подход не може да не води до култ към светостта, към чистотата и оттук естествено към по-еднолинейния свят на добродетелта.

Дори моралистът у Радевски често подяжда поета. Още повече, че в неговия багаж като моралист откриваме не цялото богатство на тази сфера, а само усет за политическия, социалния морал. Неукротимата полемична страст на поета от това време води до пълно политизиране на всеки негов сюжет. Пристрастията на Радевски към грибоедовския фрондьор Чацки не са случайност; той усеща тук родствен дух с онзи, който има смелостта и безумието да преценява всичко в живота, цялата безкрайна плетеница на връзки и отношения, на тъжно и смешно, на високо и низко само през призмата на своята представа за доброто и злото, за необходимостта и излишното. Една от най-съкровените изповеди на Радевски след обръщението към партията в новата му стихосбирка „Пулс" е следният стих:

Ти се гърчиш
като злъчния
Чацки.
Под това
сиво
ниско
небе.

Това е казано за Порфирий Велков, но с пълна сила може да се отнесе за Радевски. В този смисъл „Пулс" продължава „Към партията", дори довежда до крайна степен някои характерни черти в поезията на Радевски, загатнати още в първата му стихосбирка и имаши значение за стиховете му до наши дни.

Преценката на Никола Вапцаров за „Пулс“ си остава най-вярна и със значение до днес. Със слуха на поет Вапцаров е уловил и разбрал поета, своя близък другар, своя учител по това време. В рецензията си той говори за „Пулс“ като етап в прогресивната лирика, намира у Радевски изработен вече „импулсивен стих“, който на места „ръмжи от негодувание или прелива от звучност“. „Чувствува се — пише Вапцаров — как някъде в дълбочината на всеки стих звучи народната песен.“ Едновременно с това поетът-критик е обърнал още на времето внимание на тази особеност, която занимаваше и нас — „конструктивна мисленост“, „суров анализ“, „изгубване на много места лириката, чувството“. От висотата на дълга, откъдето Радевски вижда света, остават скрити много цветове и нюанси на нещата, обединяват се чувствата. Неговата поезия става контрастна, „черно-бяла“, нещо, също забелязано от критика Вапцаров. „Контрастите са много смело оръжие в поезията на Радевски“ — казва той.[1]

Редно ще бъде да се допусне, че неочакваната слабост на Радевски към алитерациите, начупения стих, диалектната дума (това е очевидно още в „Пулс“, но става особено явно във „Въздух не достигаше“) е негова умозрителна борба срещу умозрителността, срещу еднообразието и сухотата в сюжетите и трактовката на темите за дълга. Задълбочаването и разширяването на неговите теми в тази сфера върви ръка за ръка с изработването на този типично негов стих, който може да бъде познат от пръв поглед и с който в нашата поезия навлезе нов ритъм, нова организация на поетическата реч.

Щом съществува поезия на дълга, а тя очевидно съществува в историята и днес, значи, че в дълга има поезия. Но тя има специфична окраска, нейните певци имат свой образ. Те не са така безспорни, те са полярни, винаги изпълнени с любов и гняв, по техния път има най-често викове на тълпата, оцет, трънени венци. . .

*

Стихосбирката на Хр. Радевски „Въздух не достигаше“ излезе скоро след Девети септември, но в нея са включени стихове, писани в навечерието на Втората световна война, по време на войната и антифашистката съпротива, печатани в списанието на Г. Цанев „Изкуство и критика“. Тази стихосбирка прибави съществени черти към поетическия образ на Радевски, към неговата проблематика, определи трайното му място в развоя на нашата поезия. В нея е зрелостта на революционния партиен поет с всичките й проблеми, при специфичната окраска на историческия момент, както в „Към партията“ е неговата възторжена младост. В стиховете на Радевски след 1938 г. откриваме неговата зрелост във всичките й аспекти — житейска, политическа, поетическа, възможностите, заложени в поетическата му природа, се реализират, получават завършен и окончателен вид. Тези стихове стават и своеобразна равносметка за извървения немалък път, те са ново преоткриване на себе си. При това трябва да се има пред вид, че за разлика от мнозина по-непосредствени лирици поезията на Радевски е в много по-голяма степен зависима от развоя на неговите обществено-политически възгледи, от интелектуалния му кръгозор, от жизнения му опит.

Във „Въздух не достигаше“ откриваме Радевски преди всичко верен на основната идея и привързаността в своя живот. Гръмко прокламирани в „Към

[1] Вж. Нова камбана, I, бр. 246, 1937.

партията", сега след всичко случило се и при условията на жестока фашистка цензура той изрича своите мисли и своята любов с горещ шепот. В стихотворенията „Признателност" (1940), „Любов" (1942), „Приказка" (1942) дълбоко затаеният интимен мотив от „Към партията" играе същата роля, както ярката патетика на някогашната изповед пред партията. Вътрешната патетика тук е скрита дълбоко, така както някогашната патетика прикриваше интимните мотиви. Несведущият поглед трудно ще открие божеството, пред което Радевски отново отправя признанията на влюбен и пленен навеки, техния адрес до партията, защото не познава неговото развитие, единствения кумир, към когото се отправят всичките му признания и клетви, изповеди и упования. Между тези стихове „Любов" заема същото средищно място, както „Към партията" в първата му стихосбирка. „Любов" е между стиховете в нашата поезия, които искрено и с верен тон възпяват комунистическата идея, привързаността към нея, възпяват партията и любовта към нейното дело. То още веднъж след „Към партията" потвърждава мястото на партията не само в обществено-политическия живот, но и в сърцата на цялото поколение:

Аз не те споменавам.
Прости ми.
И не мога да те назова.
Но в сърцето ми твойто е име,
на езика ми парят слова,
пълни с обич и нежност към тебе.
Твоят образ разпъва до смърт
мисълта ми.
Мой е и жребият
твой,
и твоят стремителен път...
. . . . . .
Моя вярна
и любима,
ти го виждаш и знаеш сама:
има обич,
и вярност има
и на нашата грешна земя!

Новото вълнение и вдъхновение на Радевски има различни мотиви и източници, отново слели се в един „признателен стих", направен, както винаги, с рицарски жест и стойка. Необходимо е преди всичко да се припомни, че годината, в която е писано това стихотворение (1942), е една от най-тежките години на изпитания за комунистите. Германските войски бяха навлезли дълбоко в съветска земя, земята на упованието и мечтите на поета. Колебание е обзело дори хора, далеч несимпатизиращи на фашизма. У нас се разгръща въоръжена борба, в която Радевски продължава да изпълнява нелегални поръчения на партията. Това е година на масов терор и кървава разправа, когато един след друг падат негови близки другари, като Вапцаров и Антон Попов, други се намират в затвора или се сражават като партизани. В условията на решителната схватка на живот и смърт, на кървави жертви е родено това ново признание, новата изповед пред ръководната сила в тази голяма борба, пред партията. От друга страна, в такъв решителен час Радевски отново е почувствувал вътрешна повеля да сподели заветната си любов, реши-

телно да застане редом със своите другари. Избледнели са вътрешните разпри, обидите и раните от раздора в своята среда през 1936 г., за да се даде отново място на основното чувство, на главния смисъл в неговия живот, останали непокътнати в сърцето му. В същото стихотворение на Радевски срещаме израза „рицарски порив", който говори много на запознатия с историята и събитията през 30-те години. Само в целия този комплекс от жизнени, психологически и естетически обстоятелства можем добре да разберем новите песни на Радевски към партията. В тези песни той отново е събрал и изрекъл най-нежните думи, най-трепетните стонове, най-радостните очаквания и надежди, своята винаги жива възторженост и благодатна за вяра и оптимизъм душа. Той пее нови възторжени химни за най-голямата любов в своя живот.

*

Във „Въздух не достигаше" единствено в стихотворенията за бъдещето ще открием товара на сектантското минало, рецидивите на нихилизма към националната традиция. Във всяко друго отношение новата стихосбирка на поета ни го представя друг, по-вглъбен в себе си и във всичко около него. Радевски отива вече към своите 40 години, в погледа му за околното свети нещо ново, в душата му се събуждат други поетически трепети. Във външните отлики на времето той улавя предвоенната атмосфера на Европа, в знаците, оставяни от фашистите, всеки от които говори за грубо варварско насилие, и усеща настъпването на големия и решителен двубой. Поет с остро гражданско съзнание и будно око за обществените явления, Радевски недвусмислено декларира своята позиция, своето място в настъпващите войнствени дни. У него няма никакво предчувствие, че тук в смъртната схватка може би ще намери и своята гибел. В припадащия мрак на годините и в настъпващия мрак на обществено-политическия хоризонт Радевски, като запазва своята категоричност и безусловност в утвържденията, придобива една нова мекота в интонацията и израза, раздвижват се само верни лирически подтици, изчезва предварителното предизвикателство, декламацията. Тъй като това е отдавна отминал етап, сега може да се каже, че тези стихотворения издават тревога, ужас от преходността, от годините, в които узрява нашата мъдрост като бледа компенсация за младежки витализъм. Човекът в тях е зле, но поетът е добре — настроението е плодотворно. През тези години Радевски написа едни от най-хубавите си стихове, които утвърдиха напълно мястото му в нашата поезия.

Именно през тези години на зрелост у Радевски се забелязва и един настойчив порив към приобщаване с онези ценности, отчуждеността от които се понася по-леко в дните на възтържената младост. В известен смисъл „Въздух не достигаше" е неговото завръщане от далечната планета на поетическите абстракции, населване и опредметяване на неговия свят, внасяне на повече уют и човешка топлина при строгото наблюдаване на вярата и формулите, усвоени и залюбени в дните на младостта. Завръщането е без генерални равносметки — към тях Радевски никога не е изпитвал склонност, — само човешки жест, несъпроводен от идеологическа преоценка. Или ако трябва да бъдем съвсем точни, трябва да кажем, че то е приспособяване на идеологическите принципи и възгледи към живота, един процес, характерен изобщо за партията в нейните усилия през тези години за преодоляване на сектантството и фанатизма.

Симптоматично е, че Радевски, изпълнен с омерзение към официозното, сега пише стихотворение „Трети март“ — официалният празник на нашето Освобождение. Това е нещо ново за него. България, нейните дейци Аспарух, поп Богомил, Страхил, Момчил, Паисий, баба Тонка, Ботев, Левски започват да се явяват в неговите стихове с друг тон и с други думи поетът заговорва за своята „днешна родина“. И въпреки че никога няма да може да преодолее своите абстрактни и конвенционални представи, когато говори за миналото ни — „дъното на петвековен пъкъл“, „вятърът на вековете“, „народът спеше с превит врат“, „на робията мъките люти“, „петвековна тъма“ и т. н., — нови са думите, с които се обръща към България, нова е интонацията и най-после чувствува се незабелязаното досега съпричастие с нейното минало, настояще и особено бъдеще. България просто започва да присъствува в тези стихове като историческа реалност, а не само като идеологическа абстракция, както в по-ранното му творчество.

Подобна метаморфоза са преживели всички мотиви на Радевски, заложени още в ранните му работи. След някогашната песен за София „с гнойното злобно сърце“, „с двойното пъстро лице“ сега поетът казва:

Обичам летните софийски вечери...

И въпреки че той винаги ще използува природата за своите обществено-политически метафори и символи, че никога няма да чувствува нейния самостоен живот в поезията, едно ново чувство за нея все пак успява да проникне. Тя, така да се каже, присъствува в тези стихове повече със своите закони, със своя неповторим колорит. Тук вече грее самото слънце, а не затворникът в небесната вселена, както в ранните му стихотворения.

А има и нещо направо ново и необичайно за Радевски. Във великолепното стихотворение „Миг“ (1943) прозира гьотевско усещане, тъй чуждо доскоро на поета, тук има дори несъгласуваност с неговия така високо деклариран усет за живота като непрекъсната верига, сцеплявана от идеята. Толкова по-ценен е този усет за мига. Към тези стихове трябва да се отнесат и „Вечерен миг“, „Моят гроб“, „След дъжд“ и „Идилия“, където има характерно за годините и настроенията им признание:

И бодро ми става тогава,
и сещам как диша пръстта,
как моето детство изгрява
в дълбокия мрак на нощта.

Споменатият процес не остави незасегнати и по-интимните мотиви на Радевски. Наред с любовните стихове за партията тук той написа и своето знаменито „Писмо“, едно от най-хубавите любовни стихотворения в нашата поезия, което по настроение и песенен ритъм напомня дебеляновската задушевност, а по смисъла си хармонира с известното стихотворение на Вапцаров от испанския цикъл.

Навън вали.
И вълчи вятър вее.
Любима, туй е вече есента ...

Кръгът на неговото сближаване с оспорваните някога ценности върви към своето затваряне. Освен това тук виждаме вече и приобщаване към формалните постижения на традиционния български стих с неговата песенност,

ритмично богатство, алитерационни възможности, изразителност. С това е характерна и неговата „Песен за Момчил войвода", върху която Любомир Пипков създаде познатата ни опера. Интересно е да се отбележи, че Радевски успя да създаде стих, който е негов, който се отличава и познава дори в по-слабите стихотворения. Това може да се види от структурата и цялата организация на „Писмо". Въпреки че това стихотворение е най-съвършен израз на неговите усилия за усвояване на българската поетична традиция, в него личи и опитът на младите години, на школуването при Маяковски и съветската поезия. Всичко това не е минало безследно, намерило е нов и по-съвършен израз. В този смисъл „Въздух не достигаше" синтезира както неговото идеологическо, психологическо, морално развитие, така и опита му на поет, неговите трудни уроци при пролетарските и съветските поети и още по-трудното сближение с националната поетична традиция.

Грешно е да се смята, както твърдяха някои критици, че „Въздух не достигаше" е единственият му поетически успех. Както казахме, „Към партията" е най-адекватното произведение на Радевски, най-пълният и точен израз на неговата човешка и поетическа природа, на неговия характер, манталитет, убеждения на комунист. Във „Въздух не достигаше" намериха нов и по-съвършен поетически израз неговите мотиви и заложби. Тази стихосбирка не е изненада, не е нещо неочаквано и противоположно на досегашното. Тук само неговата поетическа природа се проявява със заложените в нея качества, с натрупания обществен и поетически опит при специфичната окраска на годините на зрелостта и новите човешки и партийни проблеми. Неговият стих, получил по-голямо формално съвършенство, обогати българската поезия освен с всичко друго и с нова организация на стиха, което имаше съществено значение за Ващаров и поезията ни в по-късните години, имаше значение за съвременните поети.

*

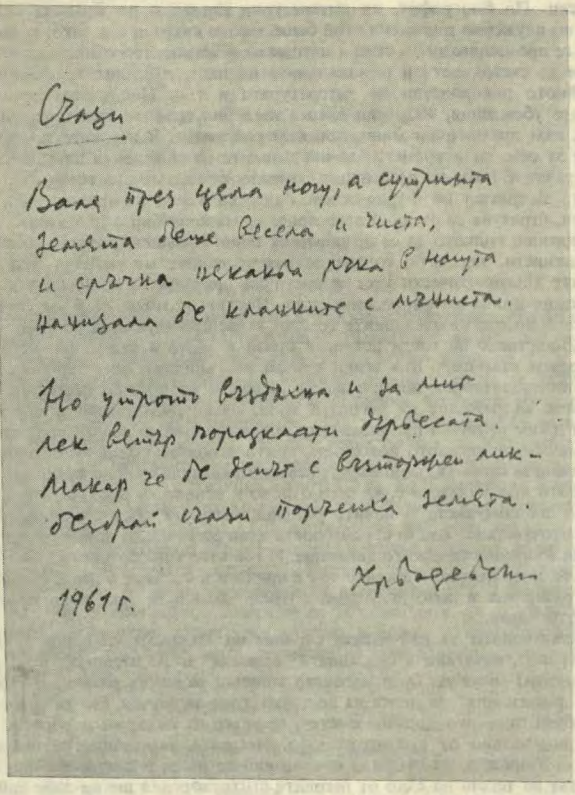
Ние нямахме намерение да проследяваме хронологически развитието на Радевски като поет. Основното, което знаем за него от биографията и стиховете му, помага да се изясни някогашното, да се очертаят обликът му на поет и някои особености на партийната поезия. Радевски и сега издава книга след книга, печата в списанията, превежда. Дори и да не искаме, трудно ще избегнем проекцията на днешните наблюдения върху неговата поезия, настроения и позиции, върху цялостното му развитие. Принципът на „закритото противане", прокламиран от „новата критика", не може да не се приложи при голяма част от произведенията на нашата литература, защото за нашата критика много от тях още не са прочетени „открито", не са разтълкувани в целия им комплекс от връзки, не са разбрани като културен и исторически знак. С други думи, нас ни остава малко да добавим съществено за Радевски и неговата поезия след Девети септември.

Както може да се очаква от изложеното дотук, Радевски посрещна победата като дългоочаквана: като сбъдване на неговата голяма мечта, като доказателство за верността на комунистическите убеждения, които животът потвърждава толкова нагледно и просто. Дълги години в стиховете му, схематични и нарочно илюстративни, ще откриваме главно тази гордост от съвпадането на историческата и личната правота. В тях има непрекъснато подсилвана увереност във всичко, което казват партията и нейният поет. За илюстрация на тази доказана правдивост обаче сега му служи широкият, неиз-

черпаем фон на историята, която е потвърдила веднъж и ще продължава да потвърждава всякога своята правота. С това чувство на победител, на неопровержим в своите твърдения идеолог са изпълнени стиховете на Радевски след Девети септември. Той приветствува слизането на партизанската армия, идването на червените орли от Север като сбъдване пророчествата на неговия най-голям учител в поезията — Смирненски — и на собствените си пророчества; завръщането на Георги Димитров, първите мероприятия на народната власт и непосредствените впечатления от съветската страна — навсякъде Радевски открива миг на поетическо съвпадение с мечтата и предвижданията на комунистите.

Но периодът от Девети септември до 1956 г. не беше така плодотворен за поезията на Радевски, както бихме очаквали. Схематизмът, илюстративността, олекотяването на проблемите, книжният и повърхностен оптимизъм, характерни за една част от литературата през този период, особено силно засегнаха поетите, близки по биография и дух на комунистическото движение, станали след победата по необходимост и държавни дейци, ръководители на културната политика на народната власт. Те естествено и доверчиво приеха мита за „железните хора", който заменяше реалната представа за образа на комуниста като психологически и човешки автентичен. Не чувствуваха никакво право за колебания, съмнения, бедната култовска схема за класовата борба заместваше за тях богатата реалност на големи и малки класови стълкновения. Всичко това стесняваше тяхната поетическа територия, територията на поети като Радевски, подхранваше тяхната склонност към оголена поетическа декларация, към стихотворението-лозунг, стихотворението-илюстрация на готови, понякога взети отвън, непреживени мисли, без необходимата вътрешна проверка. Това не би трябвало да ни учудва много. Както знаем, във „Велики дни", заразен от този дух на времето, се оказа дори драматичен поет като Никола Фурнаджиев, който сякаш по природа беше чужд на лековерието, на административния оптимизъм, на непреживените, неизпробвани във вътрешния опит истини.

Освен всичко останало тук има верен знак на времето, казва си думата съдбата на тези поети, поети на партията в по-тесния смисъл на думата, свързани биографически и поетически с всеки етап, с всеки завой в партийната политика. Тъкмо това, както всички знаем, е характерно за Радевски. Тези поети изживяват „интелигентска" драма, от която редица наши поети по това време измъкнаха няколко верни поетически звука в процеса на своето сближение с народа, с партията. Поетическата младеж на онова време намери своята поезия в бригадирската романтика, в строителния патос. Но партийните ни поети нямаше защо като Есенин да „запрягат крачоли" и да бягат подир Комсомола, те отдавна вървяха с партията, пред Комсомола. Есенинovската драма между новото и старото, между умиращата поезия на селото, надбягването между врабчето и влака им беше чужда; въпросът, така да се каже, беше решен априори, те знаеха, че е прав и ще победи машинният век. За тях тук нямаше никаква проблема, поетически конфликт, лирическа ситуация. Знаем, че Маяковски след революцията откри своята поетическа територия другаде — във възпяването на могъщата революционна крачка, в поезията на митинга и площада, във възпяването на Ленин и неговата партия. Но поет като Радевски например, между другото поучен от своя съветски учител, още в условията преди революцията изпя най-хубавите си песни за революцията, за партията, за комунистическото бъдеще. Може би именно поради



Сълзи

Вали през цяла нощ, а сутринта
земята беше весела и чиста,
и сръчна искаква ръка в нощта
нагизала бе клонките с мъглите.

Но утрото въздъхна и за миг
лек вятър поразклати дървесата.
Макар че бе земят с вътрешен лик –
обсърай сълзи порсяла земята.

Христо Радевски

1961 г.

*Ръкопис на стихотворението „Сълзи"*

това през периода, за който става дума, той се озова в поетически вакуум, в една „безпроблемна" за неговата муза действителност. (В известен смисъл само сатирикът у него намираше достатъчно материал и навън, и вътре. Още повече сега, когато сатирикът е безпрекословно уверен кое е правилно и кое неправилно.) Вече в негативен план поезията на Радевски по времето на култа отразяваше състоянието, образа, проблемите, кризата на неговия лиричен герой — комуниста.

Последвалият период на равносметки и обновления в комунистическото движение след XX конгрес и Априлския пленум беше особено изпитание за

Радевски. По биография, по литературни гледища, по жизнена съдба, ако щете, по служебно положение той беше здраво свързан с всичко, което в това време се преоценяваше — стил и методи на действие, теоретически постановки, оценки за състоянието и перспективите на нашето развитие, принципите на партийното ръководство на литературата и т. н. Последователен и твърд в своите убеждения, Радевски никога не е бил склонен към генерални преоценки, към драматични монолози, към разкаяния. В неговите поетични размисли за себе си и времето, за настъпилите нови явления няма да открием драматичните ноти на резигнация, каквато намираме във всеки етап от развитието например на Фурнаджиев. Радевски върви по-предпазливо, опипва почвата, страхува се от ново лековерие, не толкова бърза да се прости с едни заблуждения, колкото да се предпази от нови. И същевременно неговата вяра в движението, неговата кръвна заинтересованост от неговия ход напред, неговият комунистически усет и поетична природа го сближават с новото, със свежия полъх на априлските сили. Поетът не може да бъде сляп за назрелите въпроси, за очевидните грешки в предшествуващия период. Той има сили мъжествено да гледа истината право в очите и най-малко него можем да наречем старовер. Във всеки случай настъпилият сега период се оказа далеч по-плодотворен поетически за Радевски от предшествуващия, ние забелязваме възраждане на неговата муза, някак подмладена и освежена от нови и дълбоки лични преживявания. Впрочем това се оказа характерно и за други поети от неговото поколение, които в новите обществени процеси откриха теми за своето вдъхновение, преживяха някакъв свой ренесанс като поети. Особеното при Радевски е, че него отново и отново го вълнува преди всичко образът на комуниста в новите условия, неговите преживявания, неговото ново самочувствие. Той се стреми поетически да осмисли новия опит и новите явления в комунистическото движение. И тъй като това сега се свързва с равносметката за цял период, в който той е причастен с живот и дело, стиховете му ни го разкриват в ново движение, с някои нови и не така ярко проявени в миналото черти.

Характерното за най-новите стихове на Радевски (събрани в „Разоковена страна", печатани в списанията „Пламък" и „Септември" през последните години) може да бъде наречено типична радевска резигнация. Употребявам „резигнация" по липса на по-точна дума за случая. Но тя трябва да се употребява само ако държим сметка, че може да съдържа и обратното значение, подсказано от прилагателното. Неговата резигнация се оказва способна да възражда, да събужда отново най-интимни и задушевни признания. Анализът на текста на едно от неговите стихотворения ще ни даде най-добра представа за всичко това. Ето и стихотворението:

Мен вятърът не ме огъна,
нито ме оглуши —
макар
да знам що значи нощ безсъня
и труднопроходим кошмар.

Живял съм много, много патил
и много пил горчивина,
не съм аз ветропоказател,
посоката си да меня.

Защото Тя ме е калила
и Тя е винаги била
магията, що дава сила
на жилавите ми крила.

В гласа ѝ, в жеста съм внимавал,
единствен бог за мен е Тя.
И никому не съм продавал
перото си и съвестта.

И що е свое, що е враже
добре познава моя зрак,
и не държа какво ще каже
за мене подлият пошляк.

Същата структура, мисъл и настроение носят най-характерните стихотворения от последния период — „Твой верен войник", „Високият закон", „Не ме упреквай, че си служа", „Ний победихме хидрата зловеща" и мн. др.

Както винаги, символиката при Радевски е ясна и лесна за разбулване, той винаги борави с конкретно-исторически величини, стиховете му не издават никаква склонност към метафизичното. „Тя" в стихотворението очевидно е партията, неговият единствен бог, неговата единствена вяра. Стихотворението е построено върху редуване на резигнираща и веднага преодоляваща резигнацията нота. Неговата конструкция е контрастна. Като че поетът е подложен на изкушение. След всяка подхвърлена съблазън заявява за своята неподкупност и твърдост в убежденията. Той е подложен на силен вятър и трябва, въпреки че познава последиците и мъките, да остане прав, да не загуби способност да чува партийната си съвест. Поетът е патил от такива ветрове, но веднага заявява, че те не са го направили ветропоказател. Тази контрастна структура, това непрекъснато загатване на резигнацията, за да бъде веднага отхвърлена, е основният структурен момент в новите стихове на Радевски. В това увлечение той стига далеч, понякога не забелязва простото логическо противоречие. Той казва:

Аз грешник съм,
а не светец,
и в страсти разни се увличам.
И как —
кажи ми —
да наричам
подлеца,
ако не подлец?

В случая поетът е грешник, но само в кавички, грешката никога не е негова. Това е типично. В неговите резигнации няма самокритика, равносметка, в края на краищата винаги излиза чиста истина това, в което той вярва. Неговите дилеми са отново младежки и не така трудно разрешими. Дори неговите резигнации издават млад и свеж дух. В стиховете му няма деструктивната стихия на резигнацията, тук всеки възел е разплетен, на всяко „на" е казано съответно „да". Всяко противоречие е намерило своя отговор. Без това стихотворение то няма да е на Радевски. Единственото, от което той не се плаши,

е да не би този отговор да е временен, защото за него всичко освен изкуството е временно, важното е да има опора за живот, да има вяра, да няма въпроси без отговори, да си възвърне самочувствието за непогрешимост в основното и главното, да не загуби самоуважение и гордост.

В едно от новите си стихотворения Радевски казва нещо много горчиво: „критиците не ме обичат, читателите от футбол се увличат и не ме четат". Но веднага намира удовлетворителен отговор на тези горчиви размисли: „не изпускам перото, защото животът е градина и в нея аз съм птица, която не може да не пее, щом пролетта цъфти". Въпросът е конкретен, отговорът общ и така е винаги с Радевски. Възраждането на неговия бодър и вечно млад дух носи няколко запомнящи се, силни стихове в съвременната поезия.

*

„Разоковена страна" съдържа и един хубав любовен цикъл, в който винаги дълбоко дискретният Радевски говори с необичайна интимност. Тук има много светла тъга, трудни признания, приятелска откровеност, неочаквани догадки:

А моята любов е безнадеждна.

Стихотворенията от този цикъл и новите, които постоянно се добавят към тях, обикновено са пропити от късно есенно настроение с неговите понякога удивително ясни и пъстри, но студени дни, с безнадежден усет за идващия мраз. Но често „накипялата и ревнива душа" отново избухва срещу целия природен порядък, непримирима с бездушните закони на природата и живота, за да отхвърли всяка възможност за примирение, да извика с глас на победител, дори когато е победен:

Старост няма!

Израз на младия дух на Радевски е и неговата непресекваща сатирична злъч, неговото непрекъснато участие с басни и сатирични стихотворения в нашия печат във всички периоди след 9. IX. 1944 г., които са събрани в няколко книжки. Както винаги, и при новите условия сатирата си остава неговата втора любов; не пропуска случай директно, право куме в очи, да заклейми всяка мерзост. Сега сатирата му получи нови импулси от дилемата, пред която е изправен — в идеалната и верска настройка на своя ум и природа той никога не е очаквал, че позорните остатъци на миналото ще се окажат толкова жилави и трудни, че ще се наплодят в нови превъплъщения старите пороци и язви у хората и обществото. Сатирикът буквално се задъхва от гняв пред користолюбието, подлизурството, байганьовщината, хулиганството, егоизма, невъзпитаността, аморализма, клеветничеството, беззаконието, пошлостта, робската покорност. И без много да подбира думи, бърза да нарече всичко това ясно и направо с имената му. Той продължава своята тъжна и злъчна летопис на мрачните страни на живота, изпълнен с недоверие и високи пориви, винаги изненадан в очакванията си, раздразнителен и саркастичен, горд и непричастен към злото в този най-добър от световете. . .

Радевски не е от хората, чието присъствие може да не се забележи. Ето 40 години той присъствува в нашия обществен, културен и литературен живот със забележимата си осанка, с резкия си метален глас, с безапелационните си мнения, с дръзките си декларации, с лиричните си признания, с жупела на

своята сатира, със съзнанието на комунист. Когато се е случвало по една или друга причина поетическото му участие в съвременния литературен живот да бъде непълноценно, присъствува неговият характер — цялостен, мъчен, преизпълнен със собствено достойнство, язвителен и с рицарско чувство за чест. Може да го съдиш исторически, както за много неща във в. „РЛФ", но личните му подбуди остават извън всяко съмнение. Но по някакъв странен парадокс на живота много от това беше простено исторически, но не и лично. Мнозина съвременници понасят поетическото му присъствие, но не и неговия характер, резки мнения, горда осанка. Затова едно от новите му стихотворения е почти изповед:

Как милички и добросърдечни
са хората към унижения!
Ала достойнството ги сърди,
към гордостта са зли и твърди
и я посрещат с раздразнение.

И в тоя задух от надути
и дребнички съображения,
ти предпочиташ да възбудиш
омраза —
вместо съжаление.

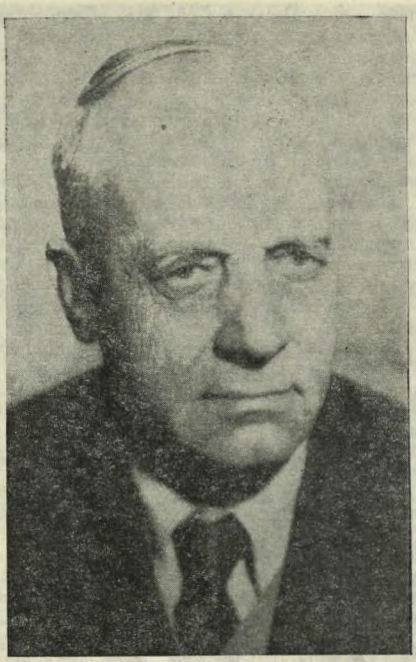
Личната изповедна лирика на Христо Радевски, дълбоко партийна по дух и характер, стана съществена и неделима част от лиричния летопис за вярата и делата на българския комунист, свидетелство за най-съществените черти в неговия неотразим образ.

# ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ

Людмил Стоянов присъствува в литературния ни живот дълго: и до Първата световна война, и през 20-те и 30-те години, и след народното освобождение. Роден в с. Ковачевица, Благоевградско, през 1888 г., той вече сътрудничи на литературния печат през първото десетилетие на века. Ето защо, когато се вгледаме в портрета му, в това умъдрено спокойно лице, замрежено от бръчки, мисълта ни тръгва неволно към миналото, по ония извилисти пътеки, по които творецът се е възмогвал постепенно и упорито до народното признание. Неговият сложен творчески път някак странно напомня типични явления от голямата световна литература, макар художественото му дело да е значително по-скромно.

От второто десетилетие на нашия век начева едно знаменателно литературно преображение. Видни писатели, свикнали с литературното верую на символизма, парнасизма и индивидуализма, се разколебават, отричат предишните си възгледи, разкъсват постепенно мрежите на обхваналата ги идейна и естетическа мъгла. Те слизат, както се изразява и сам Людмил Стоянов, от облаците, изоставят миражните си блянове, почувствували действителността. Те са привлечени от тревогите на хората, от проблемите на протичащия жесток ден. С този скок от света на мечтата в света на реалността те се активизират, у тях пулсира неспокойна мисъл, протестираща срещу грубостта, срещу несъвършенството на обществото.

Като образец на това сложно духовно преустрояване могат да се посочат Анатол Франс, Анри Барбюс, Теодор Драйзер. Тези писатели още в началото на века предусещат приближаването на буря, долавят неспокоен тътен, който идва от бъдещето. Временно увлечени и от примамливите дрезгавини на субективизма, идеализма и декадентските настроения, те са обладани от копнеж по истината и реалността. И творчеството им, подклаждано от живота, става израз на настъпилия прелом в художническото им световиждане. Те се придвижват смело към работническата класа и придобиват осанката на големи представители на хуманизма, на културното човечество. Това преоценяване на ценностите се забелязва и у нас с известно закъснение и при други, вече характерни за нас исторически обстоятелства. Войните и революционният подем на работническата класа извършиха подготовка за преоценката на ценностите. От света на миражите и „заблудените слънца" Гео Милев се озова с рязък завой сред трезвата и сурова действителност. От предишните блянове и молитви на символизма се отказа Христо Ясенов, призован към нова активност от борбите на работническата класа. Макар по-бавно, с продължителни колебания и лъкатушения мина през моста към брега на новото и Людмил



*Людмил Стоянов*

Стоянов. Един стар свят се руши. И довчерашните изразители на новия мироглед го напускат. Една нова действителност се ражда. И тя печели привърженици дори сред верните служители на миналото. Те се освобождават от угнетителната си самотност и намират удовлетворение на своите блянове в борбата за напредъка на човечеството. Този процес в същност досъздаде личността на Людмил Стоянов, определи гражданския му път и значението му като особено явление в българската литература.

Взрем ли се в личността на Людмил Стоянов през 20-те години, то тя ще ни напомни посочените западни майстори на културата в началния стадий

на настъпилото брожение. Писателят под въздействието на обществените сътресения е обладан от една търсеща мисъл, от жаждата да познае истината, да стъпи на земята, да заживее непосредствено с действителността. Всеки положителен пробляск у него става възможен след дълбока борба, сред мъчително преодоляване на себе си.Защото той бе измежду „най-последователните“ символисти до Първата световна война, упорит защитник и на неговите теоретически тези. Много от онова, което е събрано грижливо в съкровищницата на културата, сега не пропада даром. Но то е и своеобразно отречено и претворено. То служи на писателя, като държи нащрек мисълта му за голямото и значителното. Все пак с преоценката на ценностите се разместват и пластовете на съзнанието. На мястото на старите, овехтели гледища на символизма и неоромантизма идват вярата и упованието в реализма. На мястото на Брюсов, на Оскар Уайлд и френските парнасисти — титаните реалисти на XIX в. Лъжливото се заменя с истинското, илюзорното с действителното. И то без да се загубват и духовните дарове на довчерашното. Под влиянието на големите събития — Първата световна война, Октомврийската революция, Септемврийското въстание, борбите на работническата класа у нас и в чужбина — изправя ръст писателят-гражданин, страстен апологет на културата, носител на съвременни прогресивни идеали. Той не отрича вече нихилистично традицията, а търси да вникне в истините, които са прозрели демократични писатели от миналото. С литературното си творчество и с публицистиката си той обединява своя глас в защита на културата с гласа на видни писатели хуманисти, като Ромен Ролан, Алексей Толстой, Луи Арагон, Пабло Неруда. И трябва да се отбележи, че тъкмо проблемите на времето, които създават Людмил Стоянов като писател хуманист и реалист, борец за тържеството на разума, на социализма, стават основната тема в творчеството му. Писателят прозира до дъно задачата си да разчисти сметката със старото, да се пребори с миналото и да вложи своята дан в съвременността. От това идейно прозрение възникват и новите черти на творчеството му.

Широката хуманитарна основа на неговия мироглед го тласка към голямата цел на епохата — защитата на културните ценности, сътворени в миналото. За да отреагира отровата на декаданса, той заговори за завещаното от разума на човечеството — правдивото реалистично изкуство на големите майстори на културата. Идеята за запазване на огъня, запален от голямата култура, е равнозначна на зачитане на човешкото в човечеството.

В произведенията и статиите на Людмил Стоянов, особено през 30-те години, нахлу влиянието и на мощната мисъл на Горки, освежителният полъх на съветската литература. Действеният хуманизъм стана основно начало в светоусещането на писателя. И това се отрази върху съдържанието и стила на творчеството му. Той подложи на преоценка не само културата, която бе усвоил, а и себе си, своята личност като човек. Пред него изниква проблемата за съмнителните добродетели на буржоазното общество, за подозрителната „ценност“ на човека, възпитаван в морала на егоизма, измамата и лъжата. Едно напрегнато, приповдигнато чувство, една търсеща аналитична мисъл — ето вече вътрешните съдържателни белези в художествения стил на Людмил Стоянов. Характерно за лирическия герой в стихотворенията и за героя на епическите му творби е строгото стълкновение с действителността.



*Портрет на Л. Стоянов*

Това, което поетът писа още през 1925 г., стана непресекваща драма за персонажа от литературните му творби:

> Не, не искам подеми безплодни
> и скиталчество в мъртви страни:
> тъй съм морен от вас, преизподни
> с лилав здрач и жълти луни...

И човекът от стихосбирката „Земен живот“ (1939), и човекът от повестта „Холера“ (1935), и героят от останалите произведения на Людмил Стоянов се

изявяват с дела, които отричат миналото и социалната несъстоятелност на съвременността.

През 30-те години Людмил Стоянов е вече един от войните на партията, един от творците на социалистическо-реалистическата литература, насочен изцяло към живота. А след народното освобождение от фашизма и капитализма той е измежду мъдрите водачи на нашата литература, измежду блителните борци за мир, за напредък, за тържеството на социалистическата правда. Срещаме го навсякъде, където се решават големите въпроси на съвременността, на културата, на литературния живот. Изминал труден и сложен възходящ път, писателят е в последното си превъплъщение като творец и гражданин, отдал всичко ценно на народа си и заслужил неговото признание.

Но каква е, погледната по-отблизо, литературната му съдба?

Людмил Стоянов навлезе в литературата в началото на века — години сложни и противоречиви. През тия години под влиянието на социалните условия и временно настъпилия идеен упадък у нас получи краткотраен превес индивидуализмът. От Запад на вълни нахлуват в превод „модерни" автори, които носят в творбите си умора и внушават идеята за трагичната безизходност на човешкото битие. Идейно нестабилният млад човек, дошъл в столицата с твърдото, безкомпромисно решение да овладее висотите на културата, да получи „златната ябълка" на признанието, попада под тия влияния. В стремежа си да овладее едно изкуство ново, „съвършено", издигнато над тревогите и воплите на „битовата" действителност, той се явява като твърд и безкомпромисен представител на символизма, литературно течение, отречено дори от противника на Вазовата реалистична традиция — П. П. Славейков.

Първите привърженици на символизма от младата литературна генерация са люде, излезли от бедната, материално неосигурена интелигенция. С младежки патос, с искрена вяра в обновителната мисия на едно ново творчество, което иска да отрече традицията, те се увличат след фалшивите миражи на модернизма. Тези млади хора са недоволни, те изпитват болка, гнети ги непресекваща тъга при допира с живота, с враждебната на изкуството действителност. Нерядко като дребни чиновници те са жертва на немотията, на постоянното безпаричие и на глада. Но неприласкани от живота, неоценени на житейския пир от „боговете на изобилието", те носят в себе си една вътрешна гордост, едно самочувствие: те са аристократи на духа, макар и сред общество, равнодушно към тях, избраниците. Те празнуват своето вътрешно тържество над посредствеността — и то с изтънчената си любов към красотата и с обричането си на висш духовен свят. С поетични блянове сред сурово всекидневие живеят Д. Дебелянов, Н. Лилиев, Хр. Ясенов, Т. Траянов. В тая среда се движи и Людмил Стоянов. Той също споделя съдбата на бездомния, но морално неосигурения естет „аристократ", който съществува с дребни преводи и с вечно скитане по редакции и издателства. Може би с тази малка разлика само, че той не принадлежи на литературната бохема така, както Дямчо Дебелянов например, и че в него малко по-иначе се проецират действителността и литературните идеи, внушавани с влиянието на постигнатото другаде.

Тези писатели, макар и нелишени от усет за политиката, са далече от дълбоките и трескави борби и социални сътресения в нашия живот. Действителността със сложните си превратности се отразява само косвено на лириката им — тя с напрежението си прозвучава в нея като някакъв далечен

резонанс. В поезията на Димчо Дебелянов се усеща най-силно трагедията на личността, угнетявана от живота, копнееща за освобождение, за празника на своето духовно тържество. У него страстните вопли на човека от онова време звучат най-трагично с болката по неудовлетворен блян.

В лириката на останалите и в поезията на Л. Стоянов специално от онези години се долавя сравнително по-малка тъга от лична несполука и един тежък живот. По-слабо е в нея елегичното чувство на вражда и на протест срещу вълчите закони на живота, наложили се като предопределение на личността. Той като че ли намира повече сили да се издигне над „обикновеното" си трагично битие и да живее с бляновете и богатството на една фантазия, увлечена по идеите и стилните форми на символистичното изкуство. В мотивите на лириката му откриваме противоречие между блян и действителност, но не изявено така категорично, както в поезията на Дебелянов. Веруюто на Людмил Стоянов от този период е разкрито твърде красноречиво през 1914 г. в предговора към стихосбирката „Видения на кръстопът". „Всяко поетическо произведение — се казва там — е съвършено безполезно. Особено безполезно е то, когато е близо до обикновения бит. Тогава не заслужава сянка от внимание." И по-нататък: „Призракът на морала и истуканът на истината нямат място в изкуството, което живее само за себе си." Тези са новите идеи, утвърждавани със скрижалите на символизма. Тези са илюзиите на „красивото" и „чистото" изкуство, чието съвършенство се мери с отдалечаването от преживяванията на живите хора, на т. нар. „посредствени души". Писателят, както признава сам Людмил Стоянов в посочения предговор, не преследва обикновената поетическа искреност на чувствата, а гони една друга искреност — искреност, която се корени само в чара на изящното, искреност на съвършеното и цизелирано изкуство. Той се старае да доведе езика си до възможната висота, за да изрази „сложността и твърде отвлечената същност на темите". Негов учител не е земята, не е дори човешкото сърце, а „звездното небе", т. е. някакъв надземен, нереален, призрачен свят на мисълта, трудно уловим понякога и за самия творец.

Конфликтът с действителността съществува реално в биографията на поета. Този конфликт преминава през всекидневието му, често неосигурено. Но житейски отгласи рядко достигат до творчеството на поета. В съвършен, майсторски изработен, строг и стилизиран стих, поразяващ дори със своята строга стройност и отмереност, е заключена обикновено някаква неясна мисъл, някаква неуловима емоция, някакво неназовимо, неопределено в конкретната си реалност човешко състояние. Повече от стихотворенията са съвършено хладни. Те са спокойни нанизи от образи, далечни отблясъци от живи впечатления. В тях се долавят следи от поетически психологизъм, черти от идеалистически мироглед. На места избива на повърхността невяра в света, която е по-скоро поза, усвоено състояние, отколкото живо чувство за конкретен жизнен подтекст. Такива бяха модните настроения, изразяващи и трагизма, и индивидуалистичната себичност на символизма.

Понякога тия произволно субективистични и неясни идеи-размисли се разчупват под напора на едно живо и реално усещане за света. В стиха нахлува горещата струйка на живота, в образите затрептяват очертанията на родния край („Върби", „Прелом"). Ала тоя миг на жизненост е обикновено краткотраен. Погледът отново се откъсва от света, за да се залута нанякъде другаде — след далечното и непостижимото. Сам поетът изповядва вътреш-

ната разпокъсаност на впечатленията, противоречията между реалното чувство за родния пейзаж и отлитането на мисълта в света на непознатото:

Ти зърна как звездите искри сипят,
ала не трепна, не пророни звук.
Да! Твоят сън далеко бе оттук —
и в погледа ти светеше Египет.

Екзотиката — ето една от главните теми на Людмил Стоянов през тоя период, когато чува в душата си „глас на Ибис", „вижда Нил". Екзотичното и непостижимото — ето онова, което е запленило властно въображението на поета и го принуждава да търси красотата някъде „над живота", „отвъд живота". И твърде упорит като личност, твърде категоричен като характер, той не отстъпва от тия си творчески идеи и принципи даже и когато се чувствува сам. На неговата личност е присъщ борческият дух на Ибсеновия Стокман, любим герой на част от българската интелигенция, който е силен, когато е сам. Тия качества на Людмил Стоянов — да бъде твърд в своята обществена изолираност — ще се проявят твърде положително по-късно.

Българският символизъм има нееднакви по душевен строй представители. В творчеството на едни прозира по-чувствително и по-силно драмата на човека и това насища поетическите форми с конкретно съдържание. Яворов търси разрешение на философските загадки на живота, на загадките на битието. Неговата мисъл работи, дълбае. Дебелянов ту стене със страстните вопли на измъчената си душа, ту вижда в неудържим полет светли, чисти брегове на спокойствие и мир. Неговата поезия е дълбоко конфликтна — и с чувства, и с образи — и в същото време е вътрешно поразително хармонична. Той е наистина „приневолен", отчаян и примирен, обзет от светъл бунт и копнеж. Дебелянов въвежда в света на символните идеи личното, своята човешка драма.

Людмил Стоянов, по-слаб и като талант през тия години, е най-спокойният от символистите. Или по-точно той е най-успокоеният, убеден напълно в естетическите си позиции. Него не го докосват и не го вълнуват живите проблеми на действителността. Поезията му е сравнително хладна, отвлечена. И със свойствената си упоритост той „не отстъпва" от принципите на това си творческо „саморазкриване".

Колко земно, конкретно започват някои от стихотворенията:

Когато скючи пръсти нощ безвездна
и плачат небеса, шуми лесът. . .

Това са лъчисти, ясни, светли стихове, които притежават поетична сила, за да покоряват. Но авторът не завършва творбите в тоя ясен лиричен строй. Той се отчуждава бързо от земното си впечатление. Мисълта се понася след далечното, недостатъчното за обикновеното възприятие, след отвлеченото и непознатото. Нейният лозунг сякаш е:

мечта, разкъсвай бронята желязна
и литвай като птица в дълъг път!
От земна мъка нагли отрешена,
ще зърнеш там виделина нетленна.

Някои от поетите, увлечени след идеите на символизма, показват необикновена жизненост на състоянията и изживяванията, други остават само при

отвлеченото си психологическо възприемане на света. Людмил Стоянов бе от вторите. Той бе предимно майстор на цизелираната, изисканата стихотворна реч. Реалното чувство за пейзажа се бори с абстрактността на идеите, с конкретността на „човешкото състояние". И поетът е неизбежно еднообразен — той се повтаря, макар че пише стихове с нееднакви поетични мотиви и заглавия-теми.

Заслужава да се отбележи, че още в първите си символистични стихотворения Людмил Стоянов е поет на образа, поет на представното поетическо мислене. Или, по-строго казано, той проявява разположеност към художествено съзерцание с помощта на едно въображение, което обхваща понякога плътно нещата. Обикновено емоционално хладен, у него няма склонност към изява на ярки чувства, на силни душевни преживявания, на големи надежди, на изключително напрежение в настроенията. И това се отразява и на лирическия строй на неговата лирика — богата предимно с образи и форми, съвършена в стихотворния начин на израз, ала не така емоционална, не така изпълнена с тревогата на едно преживяване и на така потопяваща в себе си една драма, както например лириката на Дебелянов. Колко пластично-картинни образи, образи съвсем предметни и точни, ще намерите в поезията му още от ранни години:

Погребален звън денят отглася,
слънчеви лъчи не ще го стоплят!
Зданията вдигат тежки маси,
вятърът повтаря скръбни вопли.

Или:

Безутешните мъгли възлизат,
тътен е пред нас и преизподня!
Гарвани се гонят по корниза,
гракат монотонно и безплодно.

Понякога това са образи на полето, на земята, на обраслата в бурен „древна целина". Ето картина-пейзаж, вмъкната в един цикъл от символистични по смисъл и значение стихотворения:

Надалеко в лазура,
разпокъсал мъгли,
безутешната буря
с глух тътнеж превали.

Като отзвук след боя
глъхне сетния гръм
над безмълвна усоя,
над самотния хълм.

И отново щастлива
ведрина ни обля
и пред нас се засмиват
безконечни поля.

Сякаш поетът носи в себе си спомена за много земни, конкретни неща, които оживяват в неговата лирика с конкретността на образа. Поетът притежава пластично въображение — при сравнително успокоени чувства. И това се

отразява на уталожения ритъм на поезията му. Този ритъм, макар и разнообразен метрически, не познава резки дисонанси, тревожни подеми и понижавания, резки вътрешни преходи от една мярка към друга или оная потаена напрегнатост, която е характерна за други творци. Пламъчето на чувствата не избликва с голяма сила, макар да го усещаме в ритъма на стиха, в пластично-картинния образ. Потаено чувство е заключено в стихотворението „Върби". Ритмично стихът е по-жив — при все че образите съставят предимно канавата на стихотворението:

Крайбрежните върби изпращат своя ден.
И гасне заникът, безимени, безпътни,
полазват сенките на вечер странно-пищна.
Скръбта е призрачна, желанията — смътни. „

Творбата се разгръща някак си просто, вътрешно симетрично, с живо движение на стихотворната реч, изразяваща копнежа, неудовлетвореността, болката. Тук може би най-много е подсказана в завоалирана символна форма драмата на човека, който търси утеха в един миражен свят, който се среща с действителност, която не удовлетворява. Нещо и мъчително- гостно, и благовестно като надежда има в тия стихове:

прати ни свят, покой и благост неизменна,
„ий плачем над води, надежди непознали,
и дирим отговор от нямата вселена. „

Но разчупването на каноните става немного често. Само понякога поетът се освобождава от отвлечената, почти капризна изключителност на темите. Само понякога се откъсва от преднамерено поетичния образен, но лишен от жизненост език, за да заговори по-непосредствено и човешки или да превърне символа в изповед.

И странното е, че тоя автор с отвлечени поетични настроения е един интелигент на народа, беден, с неосигурено съществуване, с твърде тежка кична участ. Той страда от допира с жестоката действителност, а обективно е привърженик на „чистото", на студено разсъдъчното, дори „парнасистко" изкуство. Нерядко той попада в политически водовъртеж на събитията — ту участвува в освирквването от студентите на Фердинанд през 1907 г., ту се връща през 1913 г. от фронта, опустошен физически от холерата, отвратен духовно от студенината на „тиловата" знатност. Но лирическият строй на творчеството му се подчинява на изискванията на „студената му природа" и на първите му естетически принципи. Оттук и трагичното раздвоение на това творчество. То е израз на откъснатост от живота, като тук-там само прозвучава стон на непосредна човешка жалба. С някои хубави изключения то има стойност повече за развоя на българския стих, отколкото за непосредно лирично изживяване, като знак на живота и съвременността.

Крушението на миражните светове и на естетическите канони започва с войната. Войната мина над земята ни като ураган — с опустошенията, които нанесе, тя бе едно голямо изпитание и за народа ни, и за отделния човек. Нарушени бяха покоят и тишината. Мнозина разтвориха широко очи и погледнаха по-иначе на съвременността си. Романтичните и символистични илюзии се рушаха. Личността осъзна единството си с колектива. Тъкмо през Първата световна война поетът писа за родината:

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

Войната със страхотната си буря раздруса психиката, изведе мнозина от „летаргичния сън". Тя естествено можеше да въздействува отрезвително там, където имаше честно съзнание, една неубита съвест, където бе налице отчужденост от морала и бита на буржоазната класа. Като мнозина други Людмил Стоянов е вътрешно обгорен от пламъците на войната. Изпъква и в него големият въпрос — накъде? И то въпреки упорството му да не отстъпва от избрания път, упорство, изявено с литературната дейност на писателя във „Везни" и „Хиперион" през 1919, 1920, 1921, 1922 г., когато все още е горещ привърженик на символизма.

И все пак пробивът бе направен от напора на времето. Този пробив бе в белетристиката. До 1925—1926 г., когато излизат сборниците стихове „Святая святих" и „Прамайка", писателят говори сякаш на два езика. Белетристът е вече близо до действителността, а лирикът остава в плен на символистичните си представи. Лирикът все още не може да се освободи от лъжливите миражи на ума, докато пред погледа на белетриста се разголва животът — суров, жесток, непримамлив. Писателят, завърнал се от фронта войник, вижда една действителност, населена с духовно нищи и убоги герои, които властвуват в тила. Белетристичните му творби от началото на 20-те години са едно разузнаване на живота, едно домогване до онова, което се скрива зад повърхността, което таи в себе си сълзи и мъка, което зад привидния покой крие жестокостта на закона, на фалша и лицемерието в официалните човешки отношения. Поразително е, че вярващият все още в миражите на символизма поет-интелигент, чието съзнание е под властта на митологични образи и видения, тръгва смело в белетристиката си по пътя на реалистичното и даже на революционното в известни страници творчество. Реалистичните струи идат не само от жив допир с действителността, а и от крушение, което извежда писателя на нов бряг, както мореплавателите корабокрушенци доплуват до пристан в стиховете му.

Твърде характерни за творчеството на Людмил Стоянов след войната са двата разказа „Отмъщението на Рафаил Давидов" (1919) и „Чайлд Харолд" (1920). Това са антивоенни творби, възникнали от ония сурови впечатления, които писателят е имал от войната и които са разяждали душата му като мъчителна, незарастваща рана. От преживяното на фронта са покълнали тези творби — първи протестни повици и срещу войната. И то у писателя, потъвал доскоро сред миражите на един чужд на реалността и отвлечен свят. Почти странно е, че така грижливо проучвал митологията на източните народи, внесъл в стихотворенията си толкова имена на чужди божества и на древни царе и мъдреци, той пише точна реалистична проза, чиято сюжетност е съвсем съвременна. Наистина в първите си разкази писателят все още използува стилни образи от античен и митологичен характер. Но с тях той доизплита реалистично творбата, внушава по-осезателно суровата истина на живота. В разказа „Отмъщението на Рафаил Давидов" четем: „Асирийските царе отнемаха главата на всеки роб, който носи лоши известия." Този легендарно-исторически намек се отнася до българския войник. И друг характерен израз: „Той напомняше Лазар, току-що раздрал плащеницата на смъртта." Детайлите, възникнали в едно въображение, било в плен на античността и митологията, получават реалистична функция. Вмъкнати в конкретни описа-

ния, те разкриват драмата на живия човек, на героя, завърнал се от войната и срещнат неприязнено от студения и равнодушен свят. Този герой завършва живота си с едно „отмъщение“ — със самоубийство. В разказа се сплитат няколко стилни струи, но жестоката правда на действителността определя емоционалния строй и вътрешния протестен смисъл.

В „Чайлд Харолд“ срещаме за пръв път онова стълкновение между увлечения по миражите човек, който живее в света на бляновете, и грубата, суровата, жестоката действителност. Героят изповядва за себе си и за своите духовни мечти: „Мене ме оскърбява Платоновото определение на човека като Zoon politicon. И аз се вглъбих в миражите и фантастичните образи на китното царство, наречено Блян, и следвайки пътя на великите мечтатели, навлязох в лабиринта на нови и нови открития.“ Но идва неочаквано сблъскването с неподозирания реален свят, което сепва героя и го извежда от неговия дълбок сън. Действието става на предните позиции на фронта. Една нощ дежурният донася за пленяването на ранен англичанин, който издъхнал и у когото намерили някаква книжка, томче от Байрон — „Чайлд Харолд“. Тази невинна на пръв поглед подробност поразява душата на мечтателя. Някакви противоречиви чувства и мисли се пробуждат у него от спомена за тая книга. Той се вижда млад, вижда се в родното си място, в гимназията и изживява противоречието между тогавашното и сегашното. Чувствата му не са като силна очистителна буря. Ни най-малко. Те са смътни и неопределени представи за нещо хубаво, което сега е заличено. Спомня си за реферата, който е чел пред своите другари-съученици. Спомня си за „Чайлд Харолд“ и поезията на Байрон — този вечно неспокоен човешки дух, шествуващ напред „по стръмните стъпала на страданието, към пламенното слънце на съвършенството“.

Неговите мисли обаче дълбаят като сврелели в душата. Героят забравя своето отвлечено царство, наречено Блян. Той започва да вижда с ослепителна яснота света наоколо си. На съвестта му тегнат като че ли петната кръв, които е забелязал по дрехите на убитите. Вдигат се някакви черни завеси пред очите му, раздиплят се мъглите пред погледа му. Той нарежда да се направи ковчег на убития и сам рисува кръста с епитафия из „Чайлд Харолд“:

Прощавай, слънце, и на теб,
край роден, лека нощ!

„Вечерта убитият беше погребан до разрушената църква в селото — назад от позициите. Гробът му и досега стои там и ще стои до края на времената. . .“ Протестът срещу войната ще е предзнаменование и за по-нататъшното борческо миролюбие на художника.

Писателят като че ли преднамерено дава простор на своето романтично въображение, за да се открои по-ярко контрастът между блян и действителност. Ето например писания през 1922 г. разказ „Хатидже“ за преследвания от властта дезертьор, укрил се в планината, и за съдбата на жената, която той обича, но която убива. Открива ни се свят на мощни характери, на остри страсти. Планината е направила хората горди и силни. Героят е верен на своята ненавист към преследвачите и на своето влечение към самотния, див и величествен свят на планината.

Двете струи — реалистичната и романтичната — са се сплели при изобразяването на пейзажа. Великата и страшна природа е участник в голямата драма, която се разиграва в дебрите ѝ.

Тези творби на Людмил Стоянов се появяват в една неподходяща за тях литературна обстановка — по време, когато самият им създател, сътрудник на сп. „Везни“ и на сп. „Хиперион“, носи още открито скрижалите на символизма. С тях той е като еретик на собствената си вяра — без да подозира и без да манифестира това.

През 20-те години в творчеството на писателя се появяват ироничносатирични струйки — и то пак в разказите. Сатирата става белег за неприемане на действителността.

Поетът-символист обикновено не познава сатиричното светоотношение, тъй като неговият допир с живота по начало е беден. Новите черти в творчеството на писателя се раждат от едно ново светоотношение, от ново обществено съзнание — израз вече на недоволство от установеното, на бунт срещу властта, срещу неправдата и лъжата.

По-разнообразни стават и жанровите форми, като писателят често използува дори легендата и притчата за реалистични художествени цели. В разказа „Праведник“ рисува образа на чист, непокварен човек. Планината е негова родина, животните — негови братя по сърце, дори планинското езеро го държи на повърхността си. Хората го наричат праведник, а славата му се носи нашироко, без той да желае това. Примамени от славата му на светец, идат при него и висшите представители на духовенството — владиката и протосингелът. Но те го гледат с удивление и се чудят:

„Той не знае ни една молитва! Какъв светец ще бъде онзи, който не знае кому служи?

Трябва да се научи на някоя молитва — казва протосингелът.

Такъв неук, как е възможно!“

Написан в духа на мъдрите легенди на Анатол Франс, разказът взема за прицел лъжата — лъжата сред върховете на обществото.

Просто трудно е да се повярва, че когато е създавал своя лиричен молитвеник „Святая святих“ (1926), Людмил Стоянов е писал и някои от посочените разкази. Трудно е да се обясни напълно през какви сложни пътища е проникнала действителността в съзнанието на твореца, пробуждала го е за нови впечатления. А може би неговата голяма вътрешна упоритост го е държала все още в сферата на онова, от което сам се отрича.

С белетристиката си Людмил Стоянов се очертава вече като привърженик на „тенденциозното“ изобразяване на живота. Неговата тенденциозност е все още ограничена, но тя е подчертана с критичното изображение на характерите, с емоционалната заостреност на мисълта.

Най-силното произведение на Людмил Стоянов от тия години е разказът „Милосърдието на Марса“. Това е творба, която никак не може да се постави наред с лириката на поета, тя носи една протестна, почти революционна настроеност. Творбата е написана вълнуващо, със задъхана интонация. Ето емоционалната атмосфера на произведението, създадена още в прелюдията:

„Казват, че в Америка убиват с електричество. Не съм бил в Америка и не ме учудва остроумието на янките.

С електричество! Навярно ще е забавна и приятна смърт.

Силен трясък в мозъка, остри спазми по всички стави, полярна тръпка в костите, най-после водовъртежно пропадане в светливи концентрични кръгове и — тишина, по-дълбока от мълчанието на междупланетното пространство... Тъй ще е, приятна, изумителна смърт.“

И следва „лирическото" съпоставяне между американската и българската действителност: „Не, ние убиваме по-просто. С нож, с камък, с брадва, досущ като нашите пещерни праотци. Един удар в гърба, костите изпращяват, гледецът на очите се обръща, човекът пада като отсечен дънер. Понякога жертвите са повече на брой: 10, 20, 30, 50, тогава операцията е потрудна, но не е неизпълнима: всички са навързани, не представя трудност да се намушка цялата тая човешка маса. После жертвите се изхвърлят в някой трап и нощем около тях вият глутници псета.

Но защо именно този начин — странно, нали?

Забранено е да се стреля, ето защо. . ."

Тук всяка фраза прилича на изстрел, отправен в целта. Всяка фраза е насочена към изобличение, а изображението на ставащото — заравянето на живи, недоубити хора — придобива правдивост до натуралистично пресъздаване на фактите. Осезават се онези качества на белетриста, които по-късно ще разкрие, когато рисува напрегнатите до пароксизъм състояния.

В „Милосърдието на Марса" са описани жестокостите на окупационните войски в Сърбия през войната. Разказът по същина е пак антивоенен. Читателят го приема обаче като картина от нашата действителност, тъй като напомня за избиването на невинни хора през 1923 г. Оттук и впечатлението за близост у белетриста Людмил Стоянов до протекли събития.

Творбата е изградена в два свързани плана. Дадена е преднина на психологическата ситуация. На втори план звучат критичните бележки на автора-разказвач. Те усилват публицистичната страстност на изложението и служат за характеризиране на героите. От вика на пияния капитан, който „жали" недоубитите, засипани с пръст („Стига сте мъчили хората, засипвайте по-скоро ямата"), вее ужас и жестока ирония срещу официозния „морал".

В „Милосърдието на Марса" поразява широкият регистър на впечатленията. Жестокото, страшното, нечовешкото и човешкото тук са се размесили. Виденията на героя са окъпани в някаква призрачна мъгла. Те са придобили фантастичността на кошмара. Писателят достига до гълбините на чувството, навлизайки в областта на подсъзнателното, непознатото и алогичното. За тоя тип творчество почти няма първообраз в нашата литература. В нея липсва пресъздаване на такъв тип състояния, при които героят е в контакт със страшна и сурова действителност, приела формата на невероятното. Людмил Стоянов създава нова и оригинална по стил творба, в която действителните страни на живота с различните му форми — битови, психологически, морални — се сплитат с фантастичното, с необикновеното, с непознатото в нормалните човешки изживявания.

На фона на обществената действителност, настъпила у нас след войните, у Людмил Стоянов се избистряше ново, критическо светоусещане. Пробуждаше се постепенно онова съзнание на хумориста, с което той израства като една от крупните борчески фигури, личност с пророчески патос в нашата литература. Неговият хуманизъм не е вече отвлечено индивидуалистичен, а солиден, бунтовен. Той възниква с желанието на писателя да се превъзмогне злото което е извън човека.

Преходът постепенно настъпва и в лириката. Изменят се и предметът на съзерцанието, и формата на претворяване. В „Прамайка" (1925) и „Святая святих" се долавят по-голяма пластичност и предметност на образите. В стихотворенията, включени още в „Прамайка", личи, че поетът се вглежда повече във външния свят, че действителното го зове със земната си колоритност и

богатство. Макар и да следва понякога сложната арабеска на една отвлечена мисъл,поетът си служи все повече с предметни образи, образи-видения от родната земя, образи, емоционално обагрени, носещи в себе си трепета на едно пробудено за живот сърце. Писателят сякаш усеща драмата, която назрява в обществото. Той осезава „тайната“ на околния свят, жадуващ за преустройство:

Че дойде ден, в праха ще паднат
с гръм ерихонските стени,
пустинята, хиена гладна,
ще плъзне в плодни равнини.
И всичко, що през битки грозни
е яло корени и мъх,
ще се насити с жълто грозде
и плодове с упоен дъх.

Тук казаното е доста ясно. Поетът усеща: нещо силно се готви в живота, което обещава да разруши бастилията на стария свят и да изведе към победа онеправданите. В тази драматична схватка той е все още съзерцател, стоящ настрани, но предусещащ гибелта си:

И само аз, мъдрец печален,
дима ще гледам отдалеч
и мойте огнени скрижали
ще преломи небесен меч

В стихотворението „Завръщане“ прозвучава друг мотив — чувството за близост и единство със земята. Дървета, скали, планини, шумно море като близък и познат край срещат човека, завръщащ се от далечни „вълшебни“ страни. Сякаш поетът се вслушва внимателно в нови примамливи гласове. Той се освобождава от рефлексията, от онази студена усредненост в себе си, която го отчуждава от действителността. Духът му е обзет от тревога, породена от близост с външната действителност, с онзи свят, който разкрива пред погледа своите остри житейски противоречия.

В сбирката „Святая святих“ се отделя стихотворението „Весло“ — една от най-хубавите творби на Людмил Стоянов. Стихотворението е написано в разгърнат на широки вълни повествователно-песенен ритъм (анапест). Ярки, пластични образи, лирически подем и плавно движение на фразата характеризират стиха. Речта е изискано красива като гамата на цветовете в картината на голям стар майстор.

По реки стародавни, зелени, с позлатени и
плавни вълни,
като в сън от битка се връщах към родните
скитски страни.
Уморена бе мойта десница, тъй жесток бе
последният бой,
и аз плувах и денем, и нощем и ни миг аз
не знаех покой.
Листопад бе несетно отминал, брулна вихър
далечни гори
И аз дирех Голямата мечка, що над родния
Север цари.

Творбата държи читателя като омагьосан в своя приказен свят. Но силата ѝ е в драматичното изживяване, в онази нова мисъл-прозрение, която е изречена като протест срещу войната. Войната, отнела радостите, покрусила свежите човешки копнежи, превърнала света в пепелище и извикваща протеста. Този протест прозвучава особено силно в последните стихове:

И аз станах, и меча пречупих, и промълвих:
„О, стига война!“
По-горещо от бран и по-ярко е сърцето
на скъпа жена;
и по-твърда от броня — душата, и по-вярна от
меч — любовта,
но горко му, когото в живота е обручила тайно
смъртта. . .
И потънал в нощта и във мрака, замълчах и
отпуснах весло,
с помразени ръце аз отпушах изгорено от
мисъл чело.

Наистина какви нови протестни мисли е събудила войната, отнела дълго радостите на човека. Приказната, легендарната форма не забулва съдържанието не убива свежестта на чувствата. Словото не звучи студено-разсъдъчно. На всяка дума е вдъхнат живот, всяка мисъл носи емоционални внушения. И особено напрегнат е моментът на драматичната изповед за отнетото от войната човешко щастие. Стихотворението притежава мощен вътрешен ритъм, който възниква с дълбоко чувство за отричане на онова, което е установено, което е приемано като неизбежност.

В стихосбирката „Прамайка“ поетът не само се докосва до реалността — той съзнава нейната неправда, чувствува нейния гнет, търси изход. И е сподавен от тревога, зъл:

Земя родна, моя мащеха,
зле намръщена, ядосана!
Помня дрехата износена,
бедността що дните пращаха.

Поетът, който умееше да пише спокойно, почти без вълнение, за онова което е извън реалния свят, сега се вслушва в повелителните призиви на действителността. Даже епитетите, с които си служи Стоянов, сега са по-земни, повече конкретни: полята са „мокри“, клоните „трънливи и жилави“, пролетта „ведра“. И тези нови епитети се появяват наред с изискани отвлечени определения, които напомнят класицистичната и парнасистка поетика: „златостебла ръж“, „меднозвучен вятър“. Сякаш в старите форми се вмъкват нови и настъпва пречупването и „оварваряването“ им, идващо от живота.

Наистина колко вътрешно противоречива е поетиката на тези стихове, в които се сплитат едновременно и реални земни образи, и отвлечени представи и видения, и интонация топла, непосредно човешка, и интонация отмерена, криеща в себе си позата на поет, привикнал към определена метрична реч:

Там, отвъд, пожари стелят свода.

Най-решително отрицание на стария индивидуалистичен мироглед и на поетиката на символизма е стихотворението „Не мога без хора“, написано

през 1928 г. С тая творба сякаш ни приветствува нов, сърдечен човек, така различен като че ли и по мисъл, и по натюрел от предишния Людмил Стоянов. С нея поетът е поставил вече знака, сочещ неговия нов път. Той се освобождава от оная гама от настроения, която бе характерна за предишното му творчество. В лириката му звучи „музиката“ на живота, бурна, напрегната — след дълги дирения, след много люшкания на мисълта и измами на чувствата. Пред погледа и пред душата на поета се разгръщат огромната шир на полето, човешкият живот, прост и велик, сладостен, кротко мъчителен с простотата си и със земните си радости.

Поетическият строй на стихотворението е подчинен на нови закономерности. На мястото на отвлечените фантазни представи за света бликат живи, конкретни образи. Чувството е искрено, непосредно, заразяващо. Усещате как действителността е преминала през сърцето на поета — в един кратък и съдържателен миг, отронен от дървото на живота. Изяществото на формата произтича и от конкретната, земната сетивност на картините, от вълнуващата простота на чувството. Разказът за пътя, който извива спокойно, за умореното слънце, за полето, останало долу, сякаш „езеро с ведро чело“, за децата, почели пътника с усмивка и с плод, за тихия старец, който потъва в заспалите жита, за колибата на дърварите звучи като топла човешка истина. И в самата „музика“ на стихотворението, в ритъма му долавяме тая шир на полето, това възлизане нагоре, съпроводено от трепета на срещата с обикновени хора. Новото изкуство на поета — изкуството да пресъздава в плътен реален образ едно топло и човешко настроение — се е проявило сполучливо. То личи даже в ритъма — лиричен и леко повествователен.

Творческият метод не е някаква абстракция — той е реално „усещане“ на действителността, отношението към нея. Той е насоката на сърцето, на въображението, на мисълта, на съзнанието. И ето промените, настъпили у Людмил Стоянов, определят и новото в съзерцателността и реакцията, в интимните творчески принципи на автора. Кълни и расте художествено мислене, което все повече носи в себе си тревогата на живота, в което все по-непосредно се осезава реалността на света.

Стихотворението „Не мога без хора“ е и малък разказ, и една кратка човешка изповед. Нова мъдрост е набрана в сърцето на поета. Тя подсказва, че животът е там, където са хората, а не в самотата, опустошаваща личността.

Краят на стихотворението звъни мъдро и спокойно като някакъв пасторал, осмислен от ново познание за света:

Дето двама — в полето — говорят,
техен брат съм и аз отдалеч.

Людмил Стоянов е изпитал твърде силно влиянието на Брюсов с неговата ясна, звучна, кънтяща стихотворна реч. Но сега в лириката му се забелязва вътрешна борба с формите, напомнящи ни за Брюсов. Настъпва чупене на ледовете, отричане на канона.

През втората половина на 20-те години Людмил Стоянов се движи в орбитата на нашата критико-реалистична литература. Той се включва все почесто в схватките с официалната, канонизираната литература и с политиката на властниците, като отказва открито своята опозиционност. У него нараства желанието да говори като писател, който вижда трагичното лице на живота,

разбира отчаянието на народа и усеща далечните вибрации на една буря, която обещава развръзка. Но това идейно и емоционално извисяване, настъпило към края на 20-те години, не означава още, че са преодолени илюзиите, които подкласжда в душата буржоазният мир. Не са ясни скритите исторически перспективи. И това личи най-добре в статиите на писателя. Хубавите, благородните идеи той търси все още по умозрителен път, нерядко извън реалната действителност. Все още му е чужда идеята за класова борба, идеята за пряко революционно преобразяване на света. Големият прелом, подготвян близо пряло десетилетие, се извършва в началото на 30-те години, когато писателят намери опора в революционното движение на работническата класа, когато създаде връзките си с комунистическата партия.

Тридесетте години са твърде забележителен период в историята на българската литература, период, през който вдъхновеното революционно слово зазвуча с подканваща сила.

През 30-те години Людмил Стоянов се приближава към работническата класа и бе въвлечен в потока на нейното велико движение. Той учи и усвоява принципите на комунистическата идеология в процеса на борбата. В неговия глас зазвучават нови ноти, чуват се бойни призиви. Писателят започва с отпор срещу привързаността към старото, тъй като разбира, че обществеият напредък се носи от призваната към историческа обнова на живота работническа класа. Непосредственото усещане на жестоката действителност, острите и болезнени противоречия усилват активността на волята, подкласжат борческия патос, придават категоричност на всяка обществена изява.

През 30-те години за Людмил Стоянов настъпи оная „безвъпросна" яснота за целта и насоките на живота, която мъчително е търсил приблизително цяло десетилетие. Писателят понесе в себе си голямата истина, че красотата и правдата са в живота, че изкуството не може да се изолира от големите цели на времето. През 30-те години той стои напълно на позициите на класовата борба, усеща в своята практика, гражданска и публицистична, ръководството на комунистическата партия. През 30-те години той извиси ръст като писател-хуманист, поел прогресивните завети на миналото и вдъхновен от идеалите на текущия борчески ден. Наистина в сравнение с други наши пролетарски писатели Людмил Стоянов има „свой участък". Той е предимно писател-антифашист, воин срещу империализма и подготвяното ново човешко изтребление. Той е и предимно борец срещу войната и срещу обществената неправда у нас. Но тъкмо в тия му позиции се чувствува влиянието на комунистическата идеология. Писателят прозря духа и съдържанието на епохата и разгърна нови, неподозирани страни на своя талант — реалистично, задълбочено тълкуване на човека, страстна, непримирима войнственост на художника, опознал прехода от една епоха към друга.

Като редактор и сътрудник на вестниците „Щит", „Преглед на антивоенното движение", „Литературен преглед", „Кормило", „Брод" Людмил Стоянов написа стотици статии, оставили пламенна следа в културния и политическия ни живот. Неговата полемична страст се изостря до краен предел и проличава като дарование, като качество на личността му — тази личност, всякога силна с настойчивостта си. През тия години Людмил Стоянов разработва и обогатява системно жанра на художествената публицистика. Статиите му са натежали като зрял плод от мисли. Проблемите, които го вълнуват, се отразяват на формата, на словото и особеностите на жанра. Той гради статиите си с голяма култура на словото, по жива подбуда, по тласък, получен

от някакъв факт на действителността. В образите, хиперболите, парадоксите, с които си служи, са включени сурови истини на живота.

Бихме сгрешили, ако погледнем на тия статии само като на публицистика с временно значение. Те са една изява на духа, една изповед на развълнувано човешко съзнание, един строг, трезв и „боговдъхновен" глас на съвестта, глас на гнева, на пробудена човешка мисъл. В публицистиката на Людмил Стоянов са се срещнали като на някакъв вдъхновен събор познания литературни, познания от историята, познания от философията и непосредни наблюдения от социалния и политическия живот. Всяка статия е като широко платно, на което са извезани контурите на един уловен в дълбочина живот. Те са негова реална, пластична картина, в която проблясват често светкавиците на гнева. В тези статии става дума ту за съвременното робство и за древните египетски пирамиди, ту за войната и за нуждата от мир. В динамичния стил на времето звучи и страстният тон на полемиста.

Някои от статиите имат достойнствата почти на художествени творби. Писателят не си служи със словото само като понятие, той използува боята на художника и подчертава с нея тъмното и светлото. Неговото слово притежава специфичните изразни средства на живописта — почти чрез багри и фигури-картини то внушава емоционално отношение към света. И най-важното: тази богата откъм форми публицистика включва ценна мисъл, открива на читателя идеята за движението към бъдещето, сочи му истината за дисонансите на съвременността.

Малцина наши писатели са били така отзивчиви публицисти на тревогите на времето, както е отзивчив Людмил Стоянов през 30-те години. Сякаш този външно спокоен, търпелив и улегнал човек не е могъл да живее в уюта на кабинета, в дрямката на литературната мечта. Неговото вдъхновение се ражда в борбата, в полемиката, в кръстосването на копието с врага. Непрекъснато нещо го засяга, непрекъснато някакъв възглед търси своя път навън — към хората, към обществото. Неговата публицистика е огледало на времето, огледало, което по особен начин пречупва света, тъй като той преминава през душата на една интензивна личност, която мисли оригинално, „играе" си с парадокса, използува умело хиперболата и когато ни държи в границите на един реален свят.

Онези пластове, които културата е наслоила в душата на писателя, сега се разместват, преливат се и създават особено звучене, особен колорит на една остра и образна реч. Правдивото и конкретно слово той намира с художническа непосредственост и с простотата на изкуството.

В статиите на Людмил Стоянов е нарисуван почти гротескно образът на нашата действителност — с мизерията на масите, с „египетската икономика" на обществото, с тъпото благоденствие на имотните класи, с хамелеонството на еснафите и политиците. Писателят воюва, воюва неумолимо за преодоляването на една действителност, пронизваща човека, заплашваща културата с грозотата и тъпотата си.

Още в началото на 30-те години той писа:

„Пирамидата на обществения и държавен механизъм е тъй зле нагодена, че ония, които успяват да се покачат на върха, минават обикновено през трупове и чупене на кости. Народът се третира като чуждо население, властта се разполага като в завоювана страна."

Писателят се обръща към образите от миналото — Ботев, Левски, към големите представители на световната литература — Толстой, Ромен Ролан,

Пушкин, — за да воюва с мъдростта и пуката им срещу насилието и мрака. От тяхно име той издига високо принципите на хуманизма:

„Царството на фашизма е царство на смъртта, в него няма слънце, няма усмивка, то символизира безгледната алчност на капитализма, който чрез него преобразява и смазва индивида, тъй както воденичните камъни смазват житното зърно."

Цялата публицистична дейност на Людмил Стоянов през тия години е насочена към бъдещето, огряна е от светлината на бъдещето.

Новото обществено съзнание повишава самокритичността.

„След войната всеки се преустройва, както може. Мнозина братя писатели продължават да спят на предвоенния си ум, да благоденствуват в тихата Аркадия на доброто старо време. Блажени са спящите, защото няма никога да се пробудят. Аз паднах от облаците и зле се натъртих. . . Тогава започнах да опростявам нещата, да снемам една по една лъжливите маски на „културата", да събличам от себе си износените ризи на „идеализма" и на „божественото вдъхновение", за да стигна до нещо положително и непреходно — истината."

Познаването на истината го довежда до вътрешно усложняване и до повишено самочувствие на борец:

„Ония, които боравят с „идеите", забравят, че животът като „идея" има една обществена предпоставка да се познае като реалност. За обикновения човек той се състои в две неща: деца и хляб. Аз съм с хората, които имат деца и нямат хляб."

Проблемата, която го вълнува особено, е пътят на литературата ни. Людмил Стоянов обръща внимание на своите събратя. Човечеството няма да се върне вече към сладката романтика на миналото, към „лунната поезия" и „мистичния захлас" пред слънчевия заник. „Романтизмът на войната и романтическата парадност на безделието са „стар театрален гардероб", „печални трофеи на минала слава". Това са ненужни знамена, които трябва да се предоставят на забравата на времето.

Тези естетически открития на бившия „упорит" символист се появяват на хоризонта на литературата ни като проблясък и нова истина, като знамение на нова култура, която се свързва с традициите на революционното движение у нас и следва опита на Съветския съюз.

Людмил Стоянов е дописник на вестник „Humanité". Той печата в списание „Europe" на Ромен Ролан откритото си писмо за насилията на цензурата върху българския писател. Като личност той заема вече едно от първите места в нашия литературен живот и представя прогресивната българска култура в чужбина. Отмъстителната ръка на реакцията се протяга към него. За публицистичната, литературната, хуманистичната, антивоенната и антифашистката му дейност е интерниран два пъти. Цензурата в края на 30-те години забрани на вестниците да печатат негови статии дори и с псевдоним. Най-характерната му черта през тия години е смелостта, съчетана със спокойствието. Или, както се изразява един от съвременниците му, „несмутимата му дързост".

Тридесетте години са най-плодотворният период и в художественото дело на Людмил Стоянов.

Неговата мисъл сега не е скована от естетически предразсъдъци. В тези години Людмил Стоянов ни напомня откривател на нови светове, смело тръгнал срещу вълните на живота. В неговия полет сякаш виждаме харак-

терното за мнозина писатели, упътили се на среща с революцията, писатели, които като буревестника на Горки летят над забучалото море, под настръхналото бурно небе. В своето светоотношение той носи сега нещо от стихията на пламъка на Горки. Ръководен момент в художническата му дейност е стремежът към откриването на истината преди всичко. И то с цел да се осъзнаят от масите противоречията в живота и да се възбуди активността им. Дух на непримиримост и съзнание за борческа мисия в сложното обществено битие тласкат писателя към създаване на най-хубавите му книги: „Сребърната сватба на полковник Матов" (1933), „Холера" (1935), „Мехмед Синап" (1935).

Мисълта за фалшивите отношения, в които са се уплели хората от буржоазното общество, го подтиква за написването на повестта „Сребърната сватба на полковник Матов". Писателят е подготвен за създаването на тая психологическа и аналитична повест от онния разкази, в които прозират дребнави, жестоки страсти, сложна плетеница от потискащи човека отношения. Разкази, в които се долавя жажда за глътка чист въздух в едно жестоко общество. Още в тези си изобличителни творби Людмил Стоянов предусети истината за хищното, отблъскващо лице на българската буржоазна действителност. Но колко ясна е позицията му в „Сребърната сватба на полковник Матов", колко засилени са боите! Като че ли е направил усилие да покаже в един събирателен образ хищничеството на това общество и неговата хилавост, неговата вече настъпила старческа немощ.

Главният герой в повестта, запасният полковник Матов, е студена, самоизолирала се в тесен, егоистичен кръг личност, която живее без любов към другите, без интимно човешко общуване с близките си, подчинила всичко на един принцип — фалшивата философия на реда. Неговото главно място за проява е семейството. Тъкмо тук, в задушния, притесняващия ограничителен като затвор свят на семейството проличават закоравелите навици на полковника. Той среща войнствено естествените пориви на живота и ги потъпква, руши ги, унищожава ги като нещо, което вреди на „реда", на принципа за покорността. В средата на най-близките си води непрекъснато борба за установяване абсолютното право на силния. В тази жестока война се похабява животът му, разрушават се интимните връзки с близките му, покорността и редът стъпкват безпощадно човещината.

Писателят търси най-съществените в типа: неговата жестокост и неговото сурово господство, проявено по-скоро в света на илюзиите, отколкото в действителността. Защото героят е своеобразно раздвоен — от една страна, той е някакъв сив и студен характер, образ на обществото, в което властвува страшната борба на всеки срещу всички, и, от друга страна — неудачник, един хидалго, увлечен в упоритите си битки за забогатяване „по честен начин". Спасение за този човек от собствените му недостатъци — от жестокостта, от убийственото преследване на другите — няма. И смъртта като че ли идва да заличи едно човешко съществуване, в което коварното и бездушно общество отразява себе си.

Писателят ни загатва за някои черти от физическия портрет, но рисува предимно душата на човека с най-съкровените й мисли. Надникваме в потайните кътчета на човешкото съзнание, в неуловимите движения на мисълта, следим онния сложни преживявания, които откриват тайната на „интимното".

Действието протича в съзнанието на героя. Там, на този екран виждаме цяла история — и с миналото, и с настоящето, и с нищожния брой радостни

мигове, и с всичко, което поразява и унищожава човека. Наглед малко значителни битови детайли, като часовника, който цъка равномерно в гардероба, или картината на Самарското знаме на стената, попаднала в полезрението на героя, който лежи болен, дават тласък за работата на мисълта, спомагат за откриване бездните на душата, страшните драми на изживяното. За кратко време преминава целият живот, разкриват се отношенията в семейството, оживява една страшна и поразяваща трагедия, един свят, наситен с отрова. Времето като че ли забавя своя ход. Онова време, което в обикновения живот бе протекло твърде бързо, сега чрез спомена, чрез все нови и нови асоциации разширява своя обем. Съзнанието побира в себе си времето в широки граници — като настояще и като минало. Оттук и впечатлението, че то протича бавно, че включва в себе си един цял живот.

„Сребърната сватба на полковник Матов" ни напомня школата на Г. Н. Стаматов, един от любимите автори — учители на Людмил Стоянов. С тази творба писателят се движи все още в сферата на критическия реализъм, но критически реализъм твърде изострен вече от една чувствителност към новите явления в живота.

През 30-те години „Холера" е най-зрялото произведение на Людмил Стоянов. Той го пише в условията на личен недоимък и на изострена класова и антивоенна борба. Повестта излиза на страниците на в. „Литературен преглед" значително осакатена от цензурата. Тя, макар и творба за миналото, вече носи в себе си свежото, огнено дихание на времето от 30-те години, неговия революционен устрем.

Людмил Стоянов поставя в това си произведение голямата проблема за войната. Материал за написването на повестта е дала нашата близка история, а прекият източник е един случайно съхранен от зъба на времето дневник на автора. Този дневник и въображението повеждат писателя сред сенките на миналото, припомнят му пейзажа на една оголена и страшна земя, над която денят е протичал като кошмар. Повишеното емоционално изживяване на спомена създава благоприятна творческа атмосфера, за да се развие кълбото, за да се възстанови картината.

Разказвачът описва войната, заболяването от холера на фронта, намеква за зародиша на войнишките бунтове, още неорганизирани, нови, които предстои да се разраснат. Тези общи събития са пречупени през личния свят на героя, усетил костеливата ръка на смъртта, изпитал жълтия ужас на холерата. Изживяванията са твърде изострени (като в „Милосърдието на Марса"), твърде сложни като проекция на ставащото наоколо — на фронта и в лазарета.

В преживяванията на главния герой, интелигент из народа, слял своята съдба със съдбата на войнишката маса, се долавя изтърпяното от мнозина участници във войната.

Пасивността на човека е само привидна — тя крие в себе си бунта, тя е проява на онези състояния на емоционално свръхнапрежение, които Людмил Стоянов обича да изобразява. Състояния, когато нещата излизат извън реалните си очертания, превръщат се в халюцинация, в душевен мираж. Принудителното участие на войниците в боя предизвиква напрежение на мисълта, крайна изостреност на чувствата, фантастичност на представите, които никнат в едно почти болно въображение. Но не само бунтът и протестът изпълват съзнанието. Кошмарът на фронта е изобразен забележително тънко и точно: човекът се е превърнал в автомат. Той губи понякога съзнание за личност и

достойнство. Чувството за обреченост е напълно осезателно. То изпъква в дребните подробности — случая, когато войникът по време на прехода към предната линия не може да вкара колана в токата, или разговорите в тоя момент на пресекулки, разкриващи дълбоката тревога пред боя. За разлика от антивоенни произведения, в които въображението рисува само тая автоматизирана и опустошена психика на човека, „Холера“ има и друг подтекст. В повестта витае идеята за безсмислието на това, което става. Отрицанието придобива вътрешна перспективност — то се налага и в изживяванията на хората, и в по-далечната вече възможност — бунта на масите.

Всяко събитие, всяка случка минават като факт през съзнанието и то се превръща в своеобразен екран, отразяващ ужасите. Писателят не рисува подробно пейзажа, ала действията на хората, движенията им, близостта им до земята, мисълта, която отлита непрекъснато към онова, което е оттатък, зад чертата на хоризонта, правят съвсем осезаема обстановката. Картините са обагрени от субективността на болезнено съзнание и в същото време те имат своя значима обективност, тъй като зад тях е реалността. Тоя начин на изображение представя отново писателя като оригинален разказвач.

В изживяванията на болния фантастична форма приема пространството.

„Какво е небето — ясно или облачно, — не ми идва на ум, ако се съди по мокростта на дрехите, сигурно е валяло. Не съм усетил, лежа с лице към земята, с лице към мрака и нощта, тъй по-лесно потъвам в небитието и пръстта.

Отварям очи и поглеждам настрана — тънкият месец като сребърна лодка стои между бисерни облаци. Това е сън, това не може да е действителност.“

Лежи на полето героят, почти безжизнен труп, умира от безсмислена, мръсна, подла смърт. Съзнанието едва мъждее. И ето в този момент започва у него драматичният му диалог със смъртта.

„Ясно чувам звън на далечна камбана. Много далечна, едва доловима. От царството на живота.

Това не е погребален звън, а като че ли набат, сбор от много хора, които викат, ръкомахат опиянени от някаква голяма радост.

После всичко затихва: пак настава тишина, дълбока и гъста като кал. Защо не се свърши? Защо е това мъчение?

А! То не било камбана, а глас, неуловим и тънък като звук на струна. Той иде отнейде като сребърна стрела, видима във въздуха, забива се в земята и тогава започва да звучи.“

Сякаш самият живот с безкрайните си трепети, богатство, многообразие се навежда над болния от холера, за да проникне в съзнанието му и да му напомни колко тежка е неговата участ. Чрез смяната на такива драматични моменти писателят поставя големите въпроси за безсмислието и жестокостта на войната, за човешкото битие, поставено под заплахата на глупава, неоправдана смърт. И разширява етичното и художествено съдържание на повестта. Особено силни като изобличение са страниците, в които писателят описва митарствата из лазаретите, безгрижието на властниците към съдбата на обикновения човек, простия войник. Това са страници, силни със сарказма си, богати с преките наблюдения на Людмил Стоянов върху буржоазния „военен морал“.

В „Холера“ няма и следа от онзи възторжен химн на войната, който създадоха някои писатели с шовинистични увлечения. Тъкмо противополож-

ното — критиката и отрицанието звучат не само в отделни страници, а и в цялостния подтекст на произведението. Военната дисциплина и войната, която се води, като груба и жестока сила посягат върху самостоятелността на личността. Те превръщат човека в нищо. Лишават го от лична воля, тласкат го в света на инстинктите, към забравата на човешкото. Тази жестока истина писателят разкрива обикновено чрез контраста, т. е. ставащото протича на фона на естествения живот на природата, сблъсква се с едно жизнено-поетическо възприемане на света. Природата с хубостта си, както и човешките пориви са непрекъснато пред погледа на героя паралелно с чувството му за грубата и жестока сила на войната. Тук-там в повестта се промъква лека поетическа мечта — мимолетно впечатление, заличено в следващия миг от нерадостната участ на войника. Сплитат се в обща везба наслада от поетическото съзерцание на природата и осезаването на фантастичната жестокост на събитията: „Вече се е разсъмнало, местността наоколо е непозната, фантастична. Утринта е хладна, от двете страни на пътеката — шипкови храсти, потънали в цветове. В дъното — малка полянка с купчина бели брезички. Там е превързочният пункт. Пристигаме с последни сили.“ Съзнанието все още е в състояние да възприема идеалните ценности — красотата на света, поетичния им смисъл. Но реалността на войната заличава тия възвишени усети — те са ефемерна мечта на въображението, пустота на бляна. Те са копнеж да се излезе на бряг, който реално не съществува за войника. Даже физическата близост с природата, като доставя временна радост, усилва страданието.

Характерно за стила на повестта е редуването на сатирични сцени с лирически отстъпления. Понякога тези лирически отстъпления са твърде лаконични, експресивни, внесени в контекста като багра, като петно от четката на художника-импресионист, спрял се за малко, за да отмине по-нататък. Изпитваме въздействието им дори и от страници, в които са описани жестоки военни картини. Сатиричния план усещаме и в преки гневни излиции, в сатирични забележки, огрени от ненавист към жестокото кърваво зрелище на войната.

„Войнишките кръстове нямат надпис. Тъй се заравят конете, болни от сап, след като ги застрелят.“

Тези различни стилни струи, слели се в едно, се преливат просто, сдържано, без поза. Мисълта е сгъстена, напрегната. Известна монотонност се забелязва във втората половина на повестта, когато впечатленията са като че ли по-бедни, а разказът протича изпълнен с повече публицистични елементи. Тук няма силното чувство, че сте там, на Калиманското поле, под звездите на Голак.

Така „Холера“ е произведение неравно художествено. Най-силни са началните глави и разказът за митарствата из лазаретите. В тези глави талантът на художника-изобличител се разгръща в пълна мощ. По-слаби са местата, в които се описва завръщането на героя от фронта. Сега главното действуващо лице е без вътрешен живот. Липсва онова богатство от впечатления и изживявания, които ни грабват и увличат в началото.

„Холера“ е нашата най-силна антивоенна книга. В световната литература войната се разглежда от две позиции — позицията на писателя хуманист и пацифист, съзерцаващ опустошенията като страшен обективен факт, и позицията на писателя хуманист-революционер, който осъзнава вътрешната логическа връзка на войната с капиталистическия строй и чрез творчеството си

като с могъща камбана буди революционното съзнание на масите. От тази хуманна позиция именно Людмил Стоянов е написал своята творба. Неговият критерий през 30-те години идва от конкретния революционен опит на народа ни.

През 30-те години Стоянов опита перото си в героично-историческия жанр — повестта „Мехмед Синап". Чрез образи и идеи, извлечени от подалечно време, той насочва въображението ни към актуални събития. Гледайки в миналото, той води мисълта ни напред. С разказа за бунта на Мехмед Синап подсеща за предстоящи борби, за неизпълнени съвременни задачи.

В „Мехмед Синап" срещаме отново и характерния за Людмил Стоянов интерес, засвидетелстван с немалко разкази от 20-те години. Мнозина белетристи в нашата литература са регионални писатели, изобразители на живота на един край, имащ свои битови особености. У Людмил Стоянов такава регионална насоченост проличава отчасти в интереса му към живота на родопското население. (В Родопите се разиграва драмата на избягалия от армията помак Хатидже.)

Людмил Стоянов е автор през 20-те години на няколко драматургични творби. Той се стреми да изрази личните си вълнения и наблюдения в жанрово разнообразно творчество. Първите му драматични произведения имат донякъде лиричен характер. Те са негови драми, писани още в периода на неизживените символистични влияния: „Томирис", „Аполон и Мидас" и „Антигона" — най-критичната му творба от тях. По-късно се насочва към реалистична проблематика — „Краят на Раковица" и „Вълците пазят стадото". Последната творба се отличава вече с остра сатиричност, с граждански патос на изобличение.

През 30-те години Людмил Стоянов е и измежду активните преводачи на съветска и руска литература. В десетки статии и отделни предговори той изтъква нейната мисия в света, новите хоризонти, които тя открива пред човечеството.

Навлизайки в различни светове, използувайки различни жанрове, Людмил Стоянов не престава да пише поетични творби.

В лириката му след Девети септември бликат мощните вълни на живота. Това я обогатява емоционално. Но в нея се засилва и интелектуалният елемент. Писателят говори за Европа със старата слава на големите й хуманисти — Ян Хус, Джордано Бруно, Галилей, — за Европа, в чиито пантеони спят честта и разумът, погребани в сянката на миналото.

> Часовникът на Вестминстер бий дванайсет.
> Туй е часът на привиденията, час,
> когато, след като е с дни мълчал,
> убиецът издава свойте тайни.

Всичко, което Людмил Стоянов създава сега, е вдъхновено от идеята за бъдещето, което се очаква. В кръга на вниманието му са победите на Червената армия, дързостта на съветския човек, образът на Ленин, новият живот, който се гради в страната ни. Появиха се последователно стихотворенията „Червената армия шествува", „Освободеният труд", „Република България", „Другари", „Към руския народ", „Великият ден" и др.

В лирическите видения на поета се сплитат история и съвременност. Той пише за онова, което го вълнува, открива движението на историята напред,

отразявайки стремежите на съвременността. В лириката му се появи образът на героическата личност. Сам лирическият герой изпъква като личност с големи идеи, с несъкрушима вяра в грядущето. Богатият идейно-емоционален мир на тая личност създава психологическата атмосфера на творбите. Техният стил е критичен и патосен, обогатен от интелектуалната глъбина на чувството.

Голямата тема на стихотворението е изваяна понякога с епични, широки и могъщи образи. Стиховете придобиват тържествено-величава интонация, сякаш се изричат речи-призиви, отправени към съвременността. Композицията е цялостна, неразкъсана, логически ясна. Поетът се стреми да долови онова, което е характерно. Стиховете се раждат от емоцията, която вълнува в момента, а и от едно трайно, промислено отношение към света. Образите са взети и от преки впечатления в живота на обикновения човек, и от литературни образи, запазени в съзнанието, представи за историческия опит на народа. Понякога, макар и нарядко, се появяват песенни елементи.

Помнят бащите ни Шипка и Плевен.
Руската кръв грела в полския мак.
„Идат!" — И кичели с росен и невен
млади девойки казак до казак.

Патриотичният глас на поета ни напомня патосно-възторжените оди на Вазов.

В стихотворенията съжителствуват простотата, естествената човешка реч с метафори от арсенала на „високия стил", стил на философските обобщения. Леките, подвижни стихове, стиховете с непосредна емоционална игра на ритъм и образи не бяха преди по натюрела на Людмил Стоянов. Но те сега са особено неподходящи. И поетът възприема като най-непосредна декламативната, разказателно-епичната дикция.

Сатиричният талант на Людмил Стоянов се прояви още веднъж в стихосбирката „Отвъд желязната завеса". Поетът е видял света на капитала, почувствувал е пряко мизерията и борбата на масите, умъртвяващата човека проповед на Ватикана, бездънното лицемерие на западната социалдемокрация. Той е преживял грижата, болката, надеждата за мир на потиснатия ближен — бял, жълт или черен — и в душата му се раждат гняв и негодувание, чувство за дисхармония в един свят на неправда и разврат. Удовлетворението идва чрез присъдата на сатирата. Така се ражда специфичният сатирико-героичен стил на тая лирика.

Поетът забелязва с негодувание как в Стокхолм, управляван от социалдемократите, шуми една полирана „с варак" действителност: кралски дворец, парламент, безочлива преса, свободна търговия, все блага на капитализма.

Наоколо — империалистическа идилия:
работника — наемник,
буржоата — господар.
Буржоазията трупа кроши без усилие,
работникът — жив негов инвентар.

В Рим друго несъответствие: огромният празен кораб на храма „Сан Петро", „доайенът" на петстотин църкви, с кубе, в което висят полилеи, по-едри от селски черквици, с роти и полкове от божи служители „като гарвани в есенен ден", а в крайнините — гладни люде, жестока борба за

насъщния, рахитични деца, расли без слънце, жилища — троглодитни дупки на пещерни хора, дупки, в които не грейва денят.

Блика чувство на протест срещу умъртвяващата власт на музеите-църкви, на божиите служители — кардинали, абати и прочее мрачни врагове на живота и човека:

Караул!
Тук убиват живота!
Човека превръщат
в пергамент, в сомнамбул!

Поетът е потиснат от противоречието между новото — прогресивното, и грозното, старото — отвратителното. И застава естествено в позата на изобличител, изказвайки чувствата си — ту иронични и насмешливи, ту възторжено-патосни и утвърждаващи. Людмил Стоянов може би прави сега поезия най-много от едно чувство — гнева. Той бичува безпощадно онова, което тъпче живота, повдига и окриля онова, което противостои на насилието, което носи в себе си великата надежда на човечеството. . . Сатирата и одата са вътрешно родствени в емоционалния строй на творбите му.

Но нерядко на преклонна възраст Людмил Стоянов учудва с поетическата си интимност и топлота. Появяват се негови произведения, в които съжителстват интимната, простата човешка реч, осенени от мъдър размисъл, с образи от високия стил. Ето тая чудна творба „Amor omnia", в която творецът взема отново голяма поетична висота, разказвайки с вълнуваща човечност драмата на любовта.

Разказва как е вървял по сенчестата горска пътека упоен, как му е било ведро, леко срещу заника на летния ден. Настъпил е краят на мисли, на грижи, на досада сред прохлада, която лъха от усоите:

Изравнена от спорто-бегачи,
тук пътеката просто лъщи.
По средата със букви разкрачени
някой писал бе тук с тебешир:
„Венче, Венче, защо съгреши?"

Та не бе ли това непознатият,
що ме срещна на стръмния склон,
с късо яке и вехт панталон,
с поглед, в който зари тишината?

И след малко — пак букви по пътя:
„Аз те чакам. Върни се при мен!"
То бе сякаш въздишка и зов. . .

По-нагоре: „Прощавай любов!"

Здрачът падаше бавно. И ето
аз отново усмихнат прочетох:
„Няма радост за мен. . .
Амор омниа!"
Бе край мен тишина и огромни
сенки падаха кротко отвред.

Пред тези прости знаци на човешкото чувство у поета блика размисълът:

Има, има в живота тревоги,
но и те са понякога дар.
Има чувства дълбоки и строги,
на които не си господар.

Тий болки такива са, значи,
тоя момък е, значи, такъв,
че по-лесно е да ги изплаче
с тебешир, отколкото с кръв.

Да му бъде свидетел гората,
да го слушат цветята, тревата!

Поезия от класата на голямата световна литература с учудваща интелектуална мащабност на общочовешкото. И още: едно живо поетично превъплъщение в болките и радостите на живота от 75-годишния писател. Това стихотворение със свежестта на чувството ни напомня за „Мариенбадската елегия" на възрастния Гьоте.

Както отбелязах, този виден писател-хуманист притежава едно важно качество — упорито, настойчиво преследване на целта. Тази цел го обладава изцяло като благородна подбуда и става същност на неговото съществуване. Това се долавя и в гражданското, и в литературното му дело, което, без да е много значително, има свои важни стойности. Упоритата, настойчивата борба за защита на мира и прогреса, търпеливостта, непресекващата работа в областта на различни жанрове — лирика, белетристика, драма, публицистика — оставят дълбока и ясна диря. Колко подеми и поражения, колко мечти и копнежи — и фалшиви, нереални, и дълбоко правдиви, съзвучни с най-хубавите идеали на народа ни, осъществени с фанатичната вяра и твърдостта на бореца. Людмил Стоянов работи повече от половин век над българското слово, обичано от него беззаветно. Неговата взискателност и грижа за езика са еднакви и за лирика, и за публициста.

Повлиян от една епоха на идеен и художествен упадък, преминал през изпитанията на постепенното освобождаване от заблудата, преодолял мъчителните химери на стария свят, преживял няколко преображения, Людмил Стоянов израсна като трезв, упорит, непреклонен борец за правдата на века. . . Повече от четиридесет години живот са посветени на най-достойното за човека — борбата за тържеството на социалистическия идеал, за отбиването заплахата от войната, за утвърждаването на една хуманистична литература, зовяща към бъдещето. Вгледаме ли се в неговото уморено, но спокойно лице, обрулено от жестоки ветрове, виждаме сякаш един герой на нетърпението, на борческата воля, преминал твърдо, без отстъпление през бурите на живота.

Не всичко, сътворено от Людмил Стоянов, е еднакво ценно. Много от написаното времето ще отнесе на неумолимите си вълни. Но, както се изразява писателят, все нещо ще остане в кошницата на литературата. Ще остане внушението на една личност — значителна, мъдра, обладана от идеала да служи на народа си, на правдата, на живота, на социализма. Внушението от тази личност е силно, тъй като в трудни за народа ни години тя застана

в редиците на борците и разнесе българското име по Европа със срещите си с Ромен Ролан и Алексей Толстой, с Анри Барбюс и Луи Арагон, с Фадеев и Еренбург. През тия години тъкмо Людмил Стоянов е най-подходящата фигура, която представя народа ни на световния форум за защита на културата, прогреса и мира. Творческото и гражданското поведение на този творец остават като хубав пример, пример за едно благородно, хуманно, народно и партийно дело.

## КРУМ ВЕЛКОВ

Тридесетте години родиха първия значителен революционен роман в българската литература. Изтекоха десетилетия, а силата и свежестта на романа „Село Борово" не повяхна. Затова има значение не само сюжетът, а и творческата мощ на писателя. Малцина наши творци са живели изцяло в провинцията. Измежду тях е Крум Велков. Той прекарва живота си все „долу", все сред народа, като срещите му със столицата са били предимно епизодични. Той обиква хората, сред които живее. Сам е трудов човек, техник и машинист. Задоволявало го е общуването с обикновените люде, с малкото провинциално селище. Там се е чувствувал съвременник на една велика, преломна епоха. Изживяването от него в малкото селище е придобило смисъл и значение на общонационално, на всечовешко.

Крум Велков става комунист още на училищната скамейка. Изключен е от гимназията в Преслав през 1918 г. за несъвместима с „реда" дейност — бил участник в ученическа стачка. Така незавършил гимназия, той става шлосер и машинист и се заселва в село Белово. Оттам извлича сюжета и на най-значителното си произведение.

През 1925 г. с псевдоним Кешиш Първан печата няколко разказа в сп. „Нов път" на Георги Бакалов. Разкази, в които са описани преживявания по време на въстанието. После настъпва продължителната пауза, Крум Велков не печата нищо девет години. Романът „Село Борово" е написан някак си изведнъж, в продължение на двадесетина денонощия. Работен е по избистрени впечатления, с герои, добре опознати от автора, със събития, които са сложени в общонационални граници. Писателят изповядва: „Много време го мътих в главата си, докато напълно узря цялото произведение, даже и подробностите му. Аз започнах да „дружа" и да живея с Игнат, Марин и Женя, да се карам с Нако. Все около мен се мяркаха моите герои. Виждах ги. Чувствувах ги." Дълго е износвал у себе си своята творба и я написва като писател-феномен за необикновено кратко време. Едва ли има други наши автори в такъв кратък срок да са били толкова продуктивни. При това бързината не е накърнила художествената сила на творбата.

„Село Борово" се появи през 1933 г. Пролетарската проза още нямаше голямо произведение. Крум Велков сложи начало, което по-късно има големи последици. Защото романът е най-подходящата форма за представяне широката картина на обществото. Писателят продължи тематично традицията на септемврийската литература. Съвременник на Каралийчев, по-късно на Караславов, той сътвори с епическа мащабност и рядък синтез един цялостен свят. Крум Велков се откъсна от разказа и догони единството и многообразието



*Крум Велков*

на историческата драма чрез формата на романистичния епос. Съпротивата на „голямото платно" бе победена. В неголемия по размер роман всичко бе намерило място — и социалната картина, и народностната характерология, и интимните съкровища на любовта. Езикът бе ясен и сочен. Внушително бе изображението на човешките портрети. Така „Село Борово" дойде изведнъж като изключително важна победа на пролетарската проза. Читателят се срещна с истински работник, с жив фабрикант. Той видя психологическите им черти

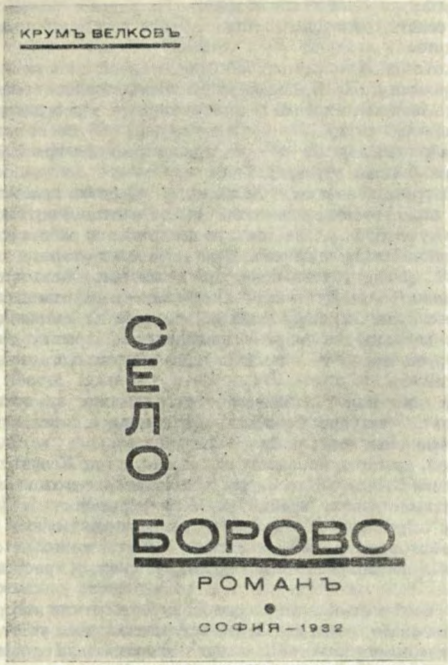
отблизо, реалистично изписани. Духовната характеристика на Русия, отпуснатостта на Нако, дъхът на вино, атмосферата на разврат — всичко това отвежда изведнъж в реалността. Читателят усети и друго — непрекъснатите противорефлекси у двамата антиподи: критичните преценки на Русия за Нако и вслушването на Нако в онова, което става в коридора на хотела — шляпащите пантофи на жената, която преминава там, незагасналата у него възбуда от нещо изживяно, спарения дъх на парфюм в леглото му. Появяваше се и нова реалистичност в нашата литература със ситуации, изваяни плътно.

Духовният портрет на Марин остава запечатан в съзнанието ни почти релефно: русокос, с гълъбови очи, с будна мисъл, с чувство на класова ненавист, която възбужда Нако, с тънко човешко съчувствие към остаряващия предприемач. Първата картина е изписана и като вътрешен монолог у Марин. Марин търси приликата и разликата между Нако и майка си — нали Нако й е брат. И открива, че за никаква прилика не може да става дума. Този снажен човек още с раждането си е обрал алчно всичкото здраве на бащиния си дом. За сестра си не е оставил нищо.

„Село Борово“ е изцяло роман на характери. Създадена е многоцветна галерия от човешки образи — освен Марин и Нако инвалида Игнат, стария учител Василев и неговата дъщеря Женя, селяните. Автобиографичността на творбата е засвидетелствувана чрез главния герой. Като него авторът е участвувал във въстанието. Но той е досъздал образа на Марин, като е използувал за прототип свой познат. (По признание на автора прототипът на Марин е селянче, учило се в Шуменската гимназия, станало водач на комсомолската организация и заминало след въстанието в Съветския съюз.) Плътността на образите се дължи тъкмо на близостта до живота. Авторът се вглъбява в характери, срещани от него, чиято физическа и душевна природа му е добре позната. Така индивидуалното се покрива с типичното. Старият учител например се саморазкрива със своя страх от уволнение и с обичта си към Женя. Тези противоречиви чувства се съпровождат от неугаснала вяра в революцията.

Философско-историческа дълбочина има и в образа на Игнат. Инвалид от войната, Игнат е живата поука за противонародната политика на българската буржоазия. Този сакат човек е смел и честен, той е безкомпромисен към себе си и към другите. Чрез обобщение на национално-историческото Крум Велков е надмогнал битовизма. Той не се увлича по подробностите, а се движи по ръба на значителното. Характеристиките постига чрез действие. Арестуването на Игнат — ето решаващия момент, в който най-пълно изпъква личността му. Всяка глава от романа уплътнява образа на нов участник в събитията. Крум Велков създава характери, в които са фокусирани черти на народа. Прототиповете са помогнали на писателя да намери равновесието между общото и индивидуалното, да издигне романтичния образ на революционера до значимостта на общочовешкото.

Сюжетното развитие е кратко, но изключително обемно. Нако отвежда в Борово своя племенник, за да работи на дърводелната му. Марин организира селяните за въстание. Увличат се след него Игнат, Василев, селяните. Водят се героични битки край воденицата. Марин и Игнат загиват романтично, за да остане след тях вечно красивата мълва за подвига им. Но Нако отново става господар на Борово. Гатерът отново пухти и засипва с дим небето. Отново се оголват горите в планината. И идва нов човек, нов машинист на мястото на Марин. Спокойствието е илюзорно. Настъпва привидна тишина.




*Факсимиле от първото издание на романа „Село Борово“*

Минава есен по планината. Отронва се шумата от буките лист след лист Белите мъгли се гонят по занемелите склонове, разкъсани и разбити като великата надежда на селяните. Неволята е пак при тях. „Тежко заскърца отново керванът на колите, разлюля се гората от новата сеч и задимя над дъскорезницата на Нако. Жално писна и свирката една сутрин, сякаш тъгуваше по някого, и прониза със спомена си селото... Трепнаха сърцата, готови да се затекат всички към дъскорезницата, за да видят кой свири пак там. Дали не беше Русият?... Не, друг като него, също тъй млад, малко по-нисък, мургав и по-старолик мъж стоеше сега там, до машината, ту замислен, ту зареян по всички ъгли на фабриката, сякаш търсеше нещо загубено и скъпо там.“ Този нов човек се усмихва на селяните с усмивката на своя предшественик. Той наема същата квартира, в която е живял Русият. Няколко пъти

ходи незабелязан до Кавашката воденица. Прекарва с часове там, разхожда се сам край реката, под тополите за чудене на стария воденичар.

Ето епилога:

„На мястото на дългия огняр той скоро намери и постави при машината един млад боровски сирак. През една мъглива октомврийска вечер, след свършване на работата, той го повика тихо в тъмнината в двора край дъскорезницата и предпазливо каза:

— Слушай, тази нощ би ли могъл да отидеш пак при бай си Йордана?

Помощникът кимна утвърдително.

— Тогава тръгвай още сега! Кажи му, че неговото присъствие там е открито и че е излишно повече да чака. Нако е надушил по някакъв начин за капана, който му се готви, и едва ли скоро ще тръгне по работа из планината... Така че безполезно е повече да чака. Нека замине с другарите, които са с него, зад границата, за да спасят поне те главите си. Хилядите пресни гробове и сиракши сълзи не искат за себе си само отмъщение, а борба, упорита и безспирна, за окончателното тържество на нашия идеал!... Нека замине! Кажи му също, че добре ще направи, ако върне по тебе знамето на партийната група, което ти е показал миналия път, когато ходи при него. Нека го прати!"

Ако беше жив Игнат и видеше новия механик от дъскорезницата — твърди авторът, — сигурно би пристъпил към него, покланяйки му се по вина на дървения си крак, и би го запитал:

„Прощавай, другарю, но, между нас казано, ти си Желяз!..." Да, Марин е сменен от онзи Желяз, който от центъра водеше подготовката. Борбата не е спряла. Оптимистичният край изпълва с енергичност тъжната новела „Село Борово". Загинали са Марин, Игнат, Василев. Но има още бойци. И авторът е намерил главното в акцента — борбата, която не спира, идеала, който е останал ненащърбен. Нещо повече, те сияят в красотата на жертвеността.

„Село Борово" е от онези произведения, които ражда историята. Героите са имали лична съдба, но ги досъздава историческата им участ. Атмосферата на романа ни напомня позната баладичност, пронизвала произведенията и на Асен Разцветников, и на Ангел Каралийчев. Но романтично-баладичните елементи са малко по-особени. Над тях доминира една реална героика, една реална мечта за живо дело, малко претопена в скръбната атмосфера на произведенията на Разцветников и Каралийчев.

Бих нарекъл естетичността у Крум Велков изцяло класова. Ще има читатели, несвързани с народа, които не ще почувствуват силата на това произведение. И други, у които то ще възбуди мисли, емоции, радости и страдания. Така именно стана и през 30-те години, когато отдясно романът бе премълчаван, а Георги Бакалов го нарече „нов етап в развитието на пролетарската белетристика".

Писателят през 1933 г. сам е разпродавал своята книга главно сред работници. Той е пропагандирал своето естетическо верую, подбуждал е революционната мечта, носел е радост на бъдещите откриватели на истината, борци и революционери.

Утвърдил се в съзнанието на читателите си като голям революционен писател, Крум Велков отново замълчава задълго. Следващата му книга „Водител" излиза едва след пяло десетилетие — през 1943 г. Този роман също е неголям по обем. Съвсем неочаквано Крум Велков пише историческа твор-

ба. Роман за Ивайло. За юначния овчар, повел българите на битка с татарите, седнал на престола, вкусил от отровата на дворцовия живот. Авторът не разказва за поражението на Ивайло, а за неговата слава и величие.

„Водител" не е голям успех на писателя в сравнение със „Село Борово". Има нещо сиво и неубедително в повествованието. Психологизмът е обеднен. Епохата е представена фрагментарно, с отделни детайли, отгласи на непълно познание за нея. Читателят възприема по-скоро отношението на писателя към личност като Ивайло, отколкото да се радва на едно действително художествено изображение. Много места във „Водител" напомнят стереотипната сюжетност на елементарния исторически роман: еднолинейни характери, жени-хетери (Мария), мъдри и мълчаливи сановници, бодри и силни мъже из народа, дързостен и подготвен за големи дела герой — Бърдоква. Трябваше да дойде по-късно широкото платно, романът „Ивайло" на Стоян Загорчинов, за да проличи и неуспехът на Крум Велков. Романът „Водител" излезе обаче в определено време — когато се бе развихрила битката между народа и неговите потисници. Образът на Ивайло и суровите лица на неговите воиниселяни създават алюзия за ставащото в страната. „Водител" се превръщаше в четиво, което вдъхновява през 1943 г. онези, които не падаха на колене пред новите „татари" и пред вътрешните предатели. Техниката на разказване напомня юношеско четиво: напрегнати интриги, бързи завои в действията, героика и изключително самообладание у водача и т. н. С тези качества „Водител" изпълни донякъде целите, за които авторът го бе предложил на читателите.

През 1946 г. излезе и следващият роман на Крум Велков, написан според автора през 1938 г. „Животът на Петър Дашев" има автобиографичен характер, но и тук липсва свежестта на „Село Борово". Стремежът на автора е бил да разкрие с психологическа обемност вътрешния свят на непознат в литературата характер — характера на комуниста. Неговият герой е с богата душевност, едновременно великодушен и груб, трагично всеотдаен и нежен в чувствата си. Но тези богати черти са струпани с една сухота на душевните анализи. На места езикът е тежък, старомоден, лишен от свежото дихание на художествеността. Ето характерен пасаж: „Ала времето, за което става дума, беше забележително не само с фигурата и типа на Лаврентиев, а и с други неща, които ставаха зад стените на гимназията, през която минаваше Петър Дашев. Там, зад тия стени, се люшкаше кървавата стихия на една продължителна война. Животът се гърчеше от невиждана и страшна треска. Течеше един непрекъснат ужас от беди, смърт и страдания. Убиваха се и осакатяваха милиони хора, погребваха се цели народи — един ужас, пред който и пеленачетата проплакваха под гърдите на гладуващите майки."

Не можем да бъдем възхитени и от синтаксиса на автора. Недобре организираната фраза затруднява четенето и възприемането на образите, които писателят иска да обрисува. Примери на езикови несполуки могат да се посочат много. Често писателят прибягва към общото и абстрактното, към разсъжденията. Той разсъждава за Дашевия дом. За неговото малко и незначително наглед минало и го сравнява с цяла една епоха и т. н. Всички тези отвлечени разсъждения, тези социално-политически тиради ги нямаше в „Село Борово". Там езикът бе сочен, естествено приповдигнат, значително богат, емоционално обагрен. Тук палитрата е посивяла, преобладават сухите фрази, редуват се неточни езикови конструкции. Единствено любопитството за биографията на героя задържа вниманието на читателя.

Автор на три романа и на няколко разказа, Крум Велков остава в българската литература главно със „Село Борово". Може да се запитаме защо този писател не претърпя развитие по-нататък. Защо той, показал великолепни възможности на художник-епик, не се доосъществи. Причините би тябвало да търсим вероятно в особеното битие на този оригинален човек. Той не завоюва културата, както другият писател-работник, поетът Вапцаров. Върху дарбата на Крум Велков остави своето и провинциалният живот. Той дойде за малко в София след Девети септември и се върна отново в своето Белово. София не го привлече — нито с динамизма на своя живот, нито с културните си институции, нито с духовността си. Както и да съдим за неуспехите на писателя, ние сме във властта на едно възхищение: Крум Велков е авторът на „Село Борово". Той достигна връх, който се вижда и сега, след като са изминали толкова десетилетия от появата на неговата книга.

Крум Велков бе и оригинално явление, писател-работник, който е държал перото в мазолеста длан. Той запазва трайно своето място в нашата литература, а „Село Борово" си остава измежду книгите за Септемврийското въстание 1923 г., които ще се препрочитат с вълнение.

## ОРЛИН ВАСИЛЕВ

Когато се вгледаме по-отблизо в духовния облик на този писател, не могат да не ни поразят някои особени противоречия. Той е „рационалист" по устройство на мисълта си. Може леко да борави с общи категории, може да философствува, овладян от самородния си талант на просветител. В същото време той се е изявил още с първите си литературни творби като психолог — познавач на интимно човешкото, като кротък и проникновен сърцевед. Как се събират тези две неедnакви същности в единната личност, е трудно да се разгадае. Но те съществуват. Рационалистът и просветителят буйствуват в своите търсения на нови истини. А художникът психолог изпитва понякога недоволство от намесата на разума и се покланя на своето божество — въображението и преките си впечатления от човешкото поведение.

Струвало ми се е понякога, че Орлин Василев е неколкократно различен в самия себе си. Защото под единния покрив на неговата душевност се събират не само рационалистът и художникът, но и човекът, тласкан към дела от свои лични подбуди, и морализаторът, който е взел за свое знаме идеала на революцията, морала на революцията, тезата за историческата необходимост от този морал. Писателят има произведения, в които е само „рационален", отдаден на играта на мисълта, и произведения, в които святкат само искрите на неговото въображение и на неговата сърцеведческа страст. И най-сетне творби — драматургични и прозаични, — в които той е едновременно всичко свое неединосъщо и вие не можете да разберете достатъчно къде е предимно неговата сила, къде са специфичните акценти на едното или на другото му дарование.

И още едно качество има Орлин Василев: той тича непрекъснато подир новите вълни на времето. Неговата духовност се е оформила в този непрекъснат бяг. Той е бил заплетен от идеите на революцията още по време на Септемврийското въстание. Това му е помогнало да гледа все напред, в бъдещето, да се стреми към него и да се самореализира като писател, който, свързан с актуалното и текущото, води своя диалог с читателя все в името на бъдещето. Подир вълните на времето, което донася промени, тича и мислителят, намерил духовна храна в съвременността, заел се с полемика срещу нас, несъвършените, които заслужаваме неговото подозрение и неговата строга критическа оценка.

И накрая още едно последно качество на този оригинален творец и човек, носен в делата си от едно вечно безпокойство: той не може да разговаря с мили слова, с кротки вълшебни думи, с тихи, убедителни увещания. Неговият

глас е малко гръмък. Той избухва. Той изпада в тона на неснизходителната строгост, която не знае да прощава. Такъв е не само в своите гражданско-морализаторски слова и статии, такъв е донякъде и в своето творчество, изпълнено с бунт или със заплахи. Разбира се, такъв го виждаме тогава, когато въображението и знанието му за живота не са укротили неговото перо и не са го повели подир тайните на човешката душа. . .

*

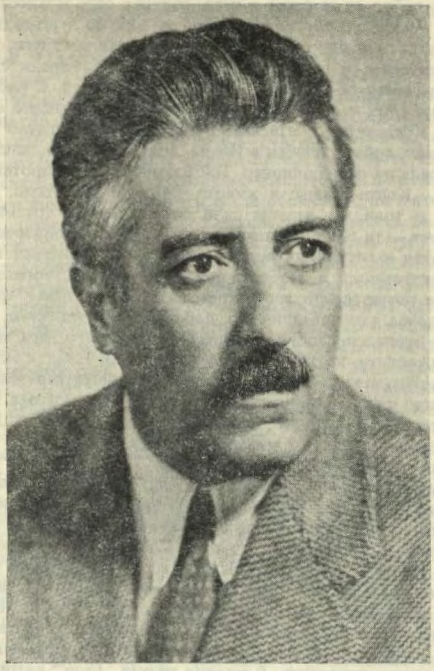
Измежду писателите, пишещи във в. „Ведрина" (1926—1927) за страдзнията на обикновените хора, които още се вълнуват от преживяното през 1923—1925 г., е и Орлин Василев. Той едва 23-годишен младеж застава изведнъж срещу зловещо реакционното минало, срещу онези, които още продължават злокобното дело. Вестник „Ведрина" на Антон Страшимиров престава да излиза. Но писателите, които събира старият ветеран, продължиха по набелязания път. Страстно и трезво едновременно Орлин Василев търси истината за случилото се, иска обяснение на онова духовно уродство, до което стигнаха „победителите", героизира всеотдайните, прекрасните чада на революцията. През 1929 г. се появи романът „Бялата пътека", а една година по-късно — сборникът разкази „Прости сърца". С тези две книги в българската литература се утвърди автор, който има чувство за страшното, което е изстрадано, който се увлича от лиризма на индивидуалните изживявания и който умело композира простата и безсмъртна драма на малкия човек-герой.

В романа „Бялата пътека" героичното е видено у хора, които не стоят на пиедестал. Тяхната вечна, непобедима устременост напред, към идеалното, се съчетава с едно духовно смирение, съединява се с едно простодушие, което ги прави реални и жизнено правдиви. Орлин Василев се опитва да психологизира тези сложни противоречия. Той търси дълбочината на човешката природа, която, силна в своята страст и в духовното си увлечение, има като неотстранимо свое качество и простодушието, и естествеността на съвсем човешките си влечения. Названието на романа „Бялата пътека" е символ на идеала, към който са се стремели загиналите. Това название носи възхищението от красотата на този идеал. Епитетът „бяла" има тъкмо този идеален смисъл. Този епитет е и с философска, и с поетическа семантика.

Творбата започва с лирическо встъпление за късната декемврийска нощ, през която ледовете с трясък се влачат по Дунава, вятърът носи душите на удавниците и диво вие над притаеното село, а Ивана плаче, „скимти" на сън, изстрадала вече станалото.

„Ивана, измъчена моя жена, защо го не забрави? Той никога ще се върне: оттам не се връщат!"

Тонът на разказвача е изпълнен с топлота, която превръща романа в лирическа новела, насища го с нотки на полемика, позволяваща на автора да разкрие цялата екстазност на своя забъркан и възторжен душевен свят. В книгата очевидно има някои автобиографични моменти, но авторът се е отклонил от тях, за да даде полет на фантазията си, за да освободи чувствата и впечатленията си от автобиографичната действителност и за да достигне така до по-голямото обобщение — преживяното изобщо в кървавата и гореща атмосфера на борбата. Автобиографичните елементи са като лирично-психологическа автентичност, подготовка за главната драма, разказана в романа.



*Орлин Василев*

Въвел ни в потайната нелегалност на борбата, сред събитията, които настъпват с разгрома на въстанието, Орлин Василев води ловко разказа и за друго — за една голяма любов. Той владее изкуството да създава настроения, да рисува експресивни картини. Изгледът на Дунав е описан като психологическо изживяване, като впечатление, което носи и нещо типично от душевното състояние на героите. Мъчително-затрогващо, лирично-възторжено идват възпоминания, които обогатяват също емоционалната атмосфера на романа.

Нека добавя, че тази творба на Орлин Василев не претендира за пълно художествено съвършенство. На места и разказът, който се води в първо

лице, и героят, който се вмества в него, издават още младостта на перото, неукрепналото умение на автора да рисува по-плътно и по-издълбоко характерите. Но преходите от едно психологическо състояние в друго, от тревожните нотки в умолителните и протестни интонации са намерени сполучливо. С чисто български черти са и Ивана, и Монката, и Коста, и рибарите, и учителката Пантева; едни със своята героика, а други със своята философия на безпомощност. Убедително е изнесено душевното романтично благородство на героя разказвач, който, влюбен в Ивана, обичаща Коста, запазва всеотдайността си и морала на революционер. Той размисля върху протеклите събития и изживявания. „Коста имаше в живота си нещо по-голямо. Той вярваше в своето дело и това му даваше сили да жертвува другите и себе си. Аз имах само нея — тя беше моята радост". Все пак, макар и не като Коста, и героят разказвач е служил на революцията. Тази сложност от състояния, от морална всеотдайност в любовта придава особена, „тургеневска" красота на героя. Той е пожертвователен именно като възвишените романтици на Тургенев. И излъчва едно обаяние и с любовния си идеализъм.

В романа е предадена добре страшната мора, която ляга над душите на хората от жестокостите, извършени след въстанието. Избити младежи, полудели майки, самоудавили се старци — това е типичната картина на преживяното. Лъх на ужас идва от онези страници, в които се разказва за страдания, за покрусена мечта. Паралелно звучат незаглъхнали речи на въодушевлението от „бялата пътека", намерена и временно изгубена, мяркаща се в съзнанието като спасителен знак на едно очаквано бъдеще.

След сполуката с „Бялата пътека" дойде сборникът разкази „Прости сърца", за да утвърди добрия майстор на краткия разказ. Неголемите по размер творби излъчват задушевна топлота, особена привлекателна сантименталност при обрисуване на хора с „прости сърца". С тази си книга още Орлин Василев се нарежда измежду добрите майстори на малкия разказ. Той умее да види героите си извътре и така да разкрие сърдечните им тайни, че изпъкват живо влеченията им и онова, което ги вълнува. В живота на хората той открива отгласите и на нещо по-голямо и значително — историческите събития, вечните проблеми на живота и любовта, моралните двигатели изобщо на човешкото поведение. В малкия разказ „Грях" авторът разказвач пътува с обикновен селянин-каруцар, който, изправен пред загадките на вечното небе, му разказва своята сърдечна тайна. (Авторът слушател и изповедта придават автентичност на разказа.) По време на войната селянинът е убил френски войник само заради хубавата му раница. А французинът му показвал снимката на детето си, молил е да бъде пощаден с непознатата дума „анфан", „анфан". По-късно селянинът разбира какво е направил. Разказът е написан така проникновено и вълнуващо, че ни се струва в него е реализирана забележителната максима на Кант, че няма по-чудни неща от звездите над нас и морала у нас.

В „Късно е" старият учител си създава илюзията, че в него може да се влюби младата му колежка. Но скоро идва разочарованието, тъй като младостта е отлетяла, а животът иска своето.

Една пленителна поетическа мекота излъчват тия разкази. Те са в известен смисъл и лирическа поезия, и трагическа новелистика, и критика на човешката слабост, на морална черта, която не може да се сдържи и показва себе си зад външната привичност. Едно остро чувство за живота и идеята за една сладостна страст в играта с него вълнуват Орлин Василев. Привлича го

хищният порив на инстинкти, сплетен с нежната и задушевна сфера на човешкото.

Съблазнява ме желанието да посоча още един-два от тези разкази, които са включени в сборника „Прости сърца“: „Сабята на пандурина“ (с първоначално заглавие „Служба“), „Творец“, „Скъсаната нишка“. Те показват все оригинално възприемане на света, нови български характери, морална проблематика със съзнание за вина („Страх“, „Сабята на пандурина“) — една тема, малко разработвана в нашата литература. Нови са средствата на автора и за психологическо тълкуване на човешкото поведение, за откриване на неповторимо личното. Езикът изглежда обикновен, но е точен и изразителен. Няколко думи само, но с необикновена поетическа пълнота създават изведнъж образа. Например думата „ширине“, казана за простора на Дунава.

В някои от първите разкази на Орлин Василев се забелязва един недостатък, който ще изпъкне по-нататък в неговото творчество. Това е желанието на автора да вплете свои разсъждения в повествованието, да намести своя интелект в работата на въображението. Тук вече започва една особена борба между художника и мислителя, която няма да пресекне и която често пъти ще отгласква назад работата на въображението, за да дава простор — незаслужено впрочем — на вълшебната самонаслада на мисълта. Разказът „Диалектика“ започва така: „Всичко в този свят се е развивало диалектически съгласно трите основни положения на диалектиката: тезата, антитезата и синтезата. Ей тъй; съществува си някъде някоя теза: трае си тя мирно и тихо, докато върху нея не връхлети антитезата. Съдбоносен миг! Настъпвало сблъскване, криза, чийто диалектически изход било третото положение — синтезата.“ Наистина тези мъдри разсъждения изглеждат прикачени малко иронично към онова, което се разказва, но все пак те са си само разсъждения, а не образ. Следователно те не са и достатъчно добър елемент в общата художествена тъкан на творбата. Когато белетристът започне да се подчинява на рефлексията и да й отделя главно място в „сюжета“, цялото художествено изображение начева да губи от онази интимна проникновеност, от онази безкрайна дълбочина в долавяне на чувства и изживявания, която е присъща на Орлин Василев. Алегоричното, мисловното, рационалистичното измества живото благоухание на действителността. То става властител на съдържанието. Така започват да се раждат жанрово особените „моралистични“ произведения на Орлин Василев. И живите човешки характери, които сме срещали в негови творби и които са ни вълнували със зашеметяваща печал или вихрена жизненост, започват да изчезват зад нови, „нехудожествени“ интонации. Ние чувстваме зрялото изкуство на майстора на малкия разказ, когато той приближава своето художествено огледало до душата на човека, когато плува из нейните дълбочини, когато ни затрогва с някаква мъчителна, болезнена човешка драма на героизъм или на морална криза. Бих посочил в този смисъл пак като постижение хубавия разказ „Нинка“. Разказът за селската девойка с очи незабравки, с глас, който е бликнал като бистро изворче, с пленителна женственост. Нинка, която животът е съсипал и направил неузнаваема. Това е донякъде вечната тема за отшумелите пролетни води, за отминалата младост, която оставя едно тъжно чувство в душата като тургеневска поезия. Но това е и разказ за съдбата на българската селянка. За напрежението в нейния живот, за всичко онова, което е съсипало гордата и своенравната й душа. Нинка, царицата на мечтите на разказвача, и Нинка, преждевременно състарена, нещастна жена. Орлин Василев иска морално възмездие

за това човешко страдание. Той е отново моралист-сърцевед. Но ароматът на живота се запазва в разказа. Изобразяването на благородната човешка простота надделява над „рационалността". Художникът, влязъл в борба с мислителя, взема първото място. Тържествува още свежият талант на майстора на малкия разказ, който не се увлича в пряко тълкуване на една морална теза.

Орлин Василев започва да си избира едни или други нравствени явления, които да критикува в своите смесени жанрове: разказ-очерк, разказ-есе — чиновника в разказа „Гъбата", попа в разказа „Глас народен", по-късно въвежда герои-комунисти в творби като „Зайчето", „Първомайски тревоги", „Отмъщението на комуниста". Неговото изкуство на майстор на краткия разказ, придобило нови черти в леки смесени жанрове, губи нещо от първичната си свежест и непосредност. Особено в сборника „Житие-битие" проличава това двупланово изявяване — чувството за психологическото в човешкото поведение, за пластичността и непосредната свежест на белетристиката и рационалното начало.

Времето, през което живя Орлин Василев, усилваше полемическата страст на писателя. Той искаше да съди и да търси отговорност за бедите, сред които живееше народът, потискан от различни прослойки и съсловия, свързани с буржоазната класа. Увличаше го и друга идея — да произнесе панегирика на отхождащия стар свят. За всичко това той исаше да бъде изследовател на нрави, да анализира с психологическа проницателност типове поведения, в които се отглежда вътрешната несъстоятелност на обществото. От такива идеи се ръководи писателят и в своя роман „Тор" (1932). Той изследва моралното разложение и насилието. Моралното разложение в света на артистичната бохема и насилието, проявявано в социалните отношения.

Собственикът на чифлика Ралев в романа „Тор" е едно олицетворение на тези форми на насилие. Достатъчно е той да пристигне на железопътната гара, построена нарочно в близост до чифлика му, за да се разшетат всички от страх и „почитание". Писателят е спазил обаче и необходимата мярка. Той е видял и неговата „правда", „правдата" на милионера човек. Хората, които му се покланят, господарските му разпореждания, интимният му живот са едно, а неговата деловитост, умората му на човек, обременен от много дела, е другата, човешката му същност. Ръководен от художнически инстинкт, писателят се е стремял да види и двете тези противоречащи си страни у героя като социален тип, като представител на класата си, като човек, който в часове на отдих и размисъл изпитва някаква лична мъка, някаква незадоволена жажда. Ако не беше прекаленото удължаване на някои сцени, които показват „софийския живот", предългите диалози между Лени и нейния любовник, с когото тя се разделя, за да се свърже с Ралев, ако не бе всичко онова, което е казано и за оперетния театър, романът би имал по-голяма вътрешна целенасоченост, „по-строга" и повече художествена композиция. Не би личал известен авторов „наивитет". Любопитно е, че в тази своя творба Орлин Василев залага твърде много на диалога, впрочем незадълбочен, а не на прекия психологически анализ. Затова и „времето в романа" тече твърде бързо, спокойно, изкуствено занимателно и не вмества в себе си реалните многостранни трудности на човешкото съществуване. Някак си лесно протича всичко, включително и решението на Ралев да се ожени за оперетната актриса със съмнително минало. В чифлика се събират властен мъж, господар на околността, и една жена, идваща със своите развратни навици. Така се заражда по-

нататък драмата на трогателната еснафска преданост на Ралев, който разбира всичко накрая. Пак трябва да кажем, че има удължени сцени и сега. Колко надълго се разказва например за пристигането на багажа на Лени и неговото превозване до чифлика. Изобщо романът „Тор“ не може да се отнесе към големите сполуки. Лекото и повърхностно поведение на една оперетна актьорка и галантната непохватност на един чифликчия, „мечка“, както го нарича един от героите, не са достатъчен сюжет за големия социален роман. Изобличенията на автора докосват по-скоро отделните лица — оперетната актриса например, а не и обществото. Идеята за насилието изветлява в общия ход на повествованието, в разказа за интрижките на оперетната героиня.

Повестта „Огненият обръч“ (1928) е написана веднага след романа „Тор“. Неочаквано писателят се показа отново различен. „Огненият обръч“ е дневник. Тази творба продължава темата на „Бялата пътека“. Разказва се за борбата на народа за власт, духовния подем и ентусиазъм на онези, които бяха безкрайно предани на революцията, за разгрома на въстанието. Разказът се води в първо лице. Има нещо и топло, вълнуващо, и тревожно, напрегнато-кошмарно в интонацията. Героят започва от себе си, от вътрешните си преживявания, за да върви навън, към онова, което става при подготовката и след поражението на въстанието. Освен образа на разказвача вмъкнати са портрети и на други лица, редува се различен персонаж. Но характерите са обрисувани бегло, само с по няколко щриха. Авторът възсъздава главно атмосферата, която залива града. По своя импресионистичен стил, по задъхаността на разказа „Огненият обръч“ напомня „Хоро“ на Антон Страшимиров. Но „Хоро“ има предимство с по-добре очертаните характери, с по-плътните картини на кървавата омара и ужасните дни. В „Огненият обръч“ се редуват сцените, както са изживени като вътрешни състояния на разказвача. Поради всичко това „Огненият обръч“ извиква смесени чувства. Книгата ни хваща с вълнението, което е преляло в нея от сърцето на писателя, тя вълнува с темата си. Тя е едно изобличение на фашизма — огнено и зашеметяващо. И все пак, както и да се съобразяваме с особеността на жанра, бихме могли да кажем, че не са използувани всички възможности на автора, че недостатъчно е работило неговото пластично въображение, за да се получи една внушителна образна граница между ставащото и изживяното. В известен смисъл би могло да се съжалява, че писателят, създал такива великолепни човешки портрети в разказите „Грях“, „Късно е“, „Сабята на пандурина“, се е отдалечил от себе си. Той е разнообразил жанрово своята палитра. Намерил е нови художествени форми. Осъществил се е като полемист с едно общество, което ненавижда дълбоко. Но е пресякъл и собствената си възможност за проникновено художествено отношение към света.

„Огненият обръч“ е вълнувал някога нашето юношеско сърце и с това е изпълнил задачата си. Авторът е попаднал в тона на онази възбудена експресивност, в която бяха почти всички писатели, изобразители на Септемврийското въстание. Но той не е потърсил една паралелност на този тон със завършения художествен рисунък на характери и лица, участници в разказваните събития. Оттук и двойнственото впечатление. Книгата ни вълнува, но само като дневник, като изповед на лично изживяното, а не и като едно внушително изображение на страшното, героичното, титанично-силното, изявило се по време на въстанието. В своя оригинален дневник авторът психолог се е приближил донякъде и до публицистиката, жанр, който ще му стане особено любим.

След усилията да създаде социален роман Орлин Василев се обърна към историята. Неговата книга „Хайдутин майка не храни“ (1937) се ражда от дообработката на сценарий за филм „Страхил войвода“. Първият филм у нас, създаден с участието на писател. Този факт говори пак за стремежа на Орлин Василев да бъде начело на новото, на авангардното. Кинотворчеството у нас още не се е утвърдило. Няма подготвена режисура, няма свои артисти. Но тъкмо защото е масово изкуство, то привлича смелата и откривателска мисъл на Орлин Василев. Както с филма си, така и с романа Орлин Василев влиза в полемика със съвременността. Миналото му е необходимо, за да покаже буржоазната психология на народа, за да подчертае силите, които са били враждебни на потисничеството и консервативността. Филмът е създаден през 1936, а романът през 1937 г. — време, когато хитлеризмът активно подкрепя българския фашизъм, готов предано да му служи. Мисълта и гражданските чувства на Орлин Василев не могат да бъдат спокойни. Той търси художествени реализации, с които да внуши идеята за героизъм, да представи народното светоотношение като борческо по начало. И филмът, и романът израстват върху песента за Татунчо войвода, който, изоставил мирния живот, се връща при хайдутите. Романът е придружен от предговор. В него писателят герой се солидализира с героите си, борци за народно право: „Безимен и безславен е родът ми, но кръвта ми е чиста, червена.“ Разказвачът вижда дедите си, прости езичници, „с прогнили ризи вместо ризници, с калпаци рошави вместо шлемове“, „те, ако биха имали родов герб, той би бил: сивокозинява торба, натъпкана до скъсване с хляб — все едно черен, сбит като кал, или жълт, тричав просеник. Кога солен, кога безсолен. . .“

Доста се говори за литература и митотворчество. Оптимистично митотворчество, митотворчество като героизация би могло да се открие и в някои от произведенията на Орлин Василев и по-точно в романа „Хайдутин майка не храни“. Това е мит, създаден от народа, за всеотдайността на хайдутина, за високата му етична задача. Това е представяне и на самата психология на народа — като творчество, съпроводено с надежда. Кой би му помогнал, ако не беше хайдутинът. На кого би могъл да се опре. И ето Орлин Василев подхваща този мотив, превърнат от народа в песен, подхваща го като вечно възпоминание за психологията на българина през епохата на робството. Действието се развива, както в онези увлекателни произведения, които са предназначени да мамят въображението на юношата с все нови вълнуващи моменти в интригата. Четата причаква турски керван и освобождава водените от него селяни. Тя нападна кулата на бея и освобождава затворената в харема селянка. Подвизите се редуват един след друг, но някъде дълбоко в подтекста стои мотивът, зазвучал в началната глава: „И тези опинци се скъсаха“. . . „Докога ли така ще скитаме“. . .

Освободената от турския харем Ивана остава между хайдутите в планината. Разтопява се сърцето на Страхил от стройната женска фигура, от моминския смях. Когато Ивана е в пещерата, между хайдутите, Страхил пак гледа скъсаните си цървули и пак си мисли докога — докога ще скита от гора в гора, от пещера в пещера, по пътища и кръстопътища. Той чува гласа на байрактаря си, съвестта на четата, и разбира, че връщане няма.

А тегли го и другата сила надолу към равнината — миризмата на оран, лъхът на разтворената земя, съпровождал човека още от раждането му.

Орлин Василев вае характерите в едри линии. Той маркира преживявания, набелязва онова, към което тежнее сърцето на Страхил, но не прави подробни

психологически анализи. Все пак ние чувстваме какво става дълбоко в душата на героя, как у него се сливат в едно любовта и жаждата за освобождаване, чувство, борещо се с верността на хайдушката клетва.

С малко средства писателят е възсъздал картината на суровия хайдушки живот. Усещат се и Балканът, и полъхът на гората, и сладостта на мирния труд. Понякога, за да обрисува психологически състояния, писателят си служи с образи от бита. Когато умира Ивана, около нея се събират мъжете. „Струпаните селяни и хайдути доловиха, че става нещо страшно: стихнаха като очукана нива." Такива сравнения и съпоставки не само „материализират" психологията, показват душевните състояния чрез конкретното, но разширяват и битовата метафоричност на света, който се описва.

Воден от динамиката на събитията, решил предимно тях да представи, авторът нерядко прибягва и към такива образи, които създават подсъзнателния комплекс за материалността на живота, сред който протичат действията.

Съблазнен от богатата история на народа ни, Орлин Василев пише още творби на историческа тема. Един разказ за юноши, „Момчил юнак", се превръща в историческия роман „Зъб за зъб". Герой е онзи Момчил, който, познат от летописите като овчар, горски разбойник, водещ недоволниците срещу византийската власт, станал владетел на Родопите, изпъква като войн срещу турското нашествие на Балканите. В „Зъб за зъб" също има героизация на личност, обрекла се да служи на народа си. Срещаме пак споменатото сплитане на мит и реална човешка психология, мит и приказка, създавана от въображението и действителността. „Зъб за зъб" като роман-повествование за Момчил вече имаше свой предшественик: „Ден последен, ден господен" на Стоян Загорчинов. Темата е обща. И това ни принуждава да бъдем построги към нашия автор, който правилно е подсказал, че „Зъб за зъб" е книга „за малки и големи", четиво, което идва не толкова с претенцията за художественост и за пълнота на изображението, колкото със силата на една емоция, която героизира човека, отдал се на народното дело.

Дълбоко борческото начало, заложено у Орлин Василев, го е тласкало и към различни жанрове и сюжети. Той не е могъл да реализира себе си само като автор за възрастни. Било му е необходимо да прояви своята природа като протестиращ дух, като убеден писател-комунист и чрез онова, което е написал за деца. Неговите детски произведения са така идейни и емоционално целенасочени, както и творчеството му за възрастни. Те са борчески произведения, сатира на обществото чрез символи и чрез представи, които по традиция е създало например басненото творчество. Орлин Василев е вложил лична оригиналност в тая традиция, защото той създава не кратки басни с герои животни и с морална поука накрая, а широко разгърнати повествования. Такъв тъкмо характер има неговата книга „Дивата гора" — опоетизирана алегория, широко, повествователно разгърната басня, стигнала до размерите на малък роман. Епос, разказващ за това, как животните са се организирали — хищниците, за да насилват, и другите, за да се борят срещу тях. Писателят е създал алегоричност и в имената, покриващи поведението на героите. Катеричката е Любижълъдка, дивата котка е Острозъбка, лисицата е Хитрана, порът е Смрадльо, невестулката е Душипиле и т. н. Всичко това кореспондира на онези представи за хищници и за нехищници, живеещи в гората, които е изработил народът и които са навлезли и в басненото творчество. Но обикновено в басните се изтъква човешко поведение, вроден практически стремеж към дела, определени от природата на човека. Орлин Василев е довел докрай

единството на представата за обществото и за дивата гора. Тя е разделена на класи, на експлоататори и експлоатирани, на убийци и убивани. Създава се „хищният съюз", в който задължително членуват всички стръвници. И ето започва противодействието, организацията на онези, които са създадени да бъдат жертви и които трябва да се борят.

Политиката, която протича в обществото, е получила свой първообраз в произведение за животни. Истината за духа на действителността и обществото е приподнесена с една прозаична алегоричност. Писателят се е постарал някои от образите да придобият и своя самостойна красота. Той е искал да въздейства не само върху мисленето, а и върху въображението на детето. Еленът Суран няма равен на себе си по сила или по хубост. Очите му са големи и златистожълти „като букови шумки в късна есен". Когато пристъпя, широкият му гръб преваля на вълни, на вълни, а жилите на тънките му крака се разтягат и свиват като пружини. Такива описания могат да се посочат доста в „Дивата гора". И те донякъде спасяват произведението от онази сюжетна схематичност, която се създава неизбежно с идеята за строгото разделяне на животинския свят и за организираната борба на едните животни срещу другите.

„Дивата гора" имаше особена стойност в политико-хуманитарен смисъл по времето, когато излезе (1936). Творбата раздвижи полицията, пуснатите на пазара екземпляри бяха иззети. Но онова, което достигна до читателя, се препредава от ръка на ръка и въодушевява мислите и чувствата не само на деца и юноши, а и на възрастните, които отъждествяват своето битие с живота в дивата гора, във фашистко-капиталистическото общество.

Орлин Василев е написал и други приказки за деца. И в тях нерядко го увлича алегорията. Такъв характер има например приказката „Ветрове-врагове", написана за борбата между северняка и южняка, между студеното и топлото начало, между смъртта и живота, между злото и доброто. . .

Крайното напрежение на духовния живот и морализаторската стихия на Орлин Василев го тласнаха към публицистика. Той не можеше да не бъде „пряк" проповедник на идеи. Само с художествени образи, със съвременна историческа или приказна сюжетност писателят не удовлетворява своя идеал да се намесва в живота. Той искаше да изкаже всичко, което го вълнува, да разкрие всички светини на душата си. Тези светини бяха неговите мисли и желанията му да се промени животът.

Орлин Василев има някаква лична емоционална неприязън към идилията и към спокойствието. Навсякъде, където види семеен брак между идилия и спокойствие, той се намесва развълнувано. Така са се раждали неговите есета, в които няма никакво снизхождение към спокойствието и привичността. В есето той е даже твърде много в своята стихия, защото може направо да разгромява стари понятия, да учи и да застава в любимата си поза на морализатор.

За Орлин Василев есето не е само специфичен художествен жанр. То е изява на мисъл и страст, то се ражда от духовна необходимост. В стила на есето не го привличат сантименталността, лиризмът, изобщо всичко онова, което настройва импресионистично-възторжено духовната природа на есеиста. За него есето е бурно течение на мисли и чувства, омрачени от нещо, което трябва да се отхвърли и да се отрече. Орлин Василев предпочита пред личичната излиятелност абстрактната игра на мисълта. Той търси есеистичния си материал не изобщо в обществените отношения, а и в тънката и сложна сфера на личното. Неговото есе „Любов и разум" започва така: „Проблемата за любов-

та и брака е винаги жизнена. Тя е вплетена в цялото ни всекидневие — най-важен дял от по-големия въпрос — въпроса за щастието, за смисъла на човешкия живот.

Всички ние, без да сме учени, изследователи на въпросите за любовта и брака, всекидневно се занимаваме с тяхното обсъждане. Не минава приятелско събиране, все едно в къщи, в кръчмата, кафенето или на разходка, без в разговора да се вплете дори по случаен повод някой от „вечните" въпроси за отношенията между мъжа и жената."

Ето тази сложна проблема изучава писателят. И иска да ни убеди, че любовта трябва да се постави под контрола на разума — иначе всекидневието я убива.

Орлин Василев пише есе и за възпитанието на децата („Педагози по неволя"). Той навлиза в сферата на новите, модерни, обществени отношения, разглежда продуктите, създадени от масовата култура („Рекламата"). Особено го занимават въпросите на изкуството и проблемата за психологическата драма на графоманията, на средния талант. Опасността от създаването на книги, много книги, които претъпкват лавиците, а са мъртви тъкмо защото са рожба на средни или посредни таланти, го изпълва с мъка. Защото едно са книгите като продукт на човешкото перо и печатарска техника, а друго — голямото, великото — магията на изкуството.

„От противоречието между жаждата за голямо изкуство и безсилието ни да го постигнем се поражда страшната отрова на изкуството, която в буквалния, физически смисъл е разсипала и умъртвила толкова живота" („Отровата на изкуството").

Безсилието, което не осъзнава себе си, е самоубийство — човек се отдава на нещо, което не може да постигне и в което умира постепенно. Вместо да намери друга професия, с която би се реализирал, той живее сред своето неоправдано пиянство, сред измамната си вяра. Орлин Василев иска да спаси хора, които са отровени, които са загубили контрола над себе си, чрез преценка на действителните стойности. В есето „Шаблонът" въстава срещу друго — срещу безсилието да се твори поради привичността, поради властта на шаблона. Шаблонът е практически полезен. Но той е и незабележим убиец на истинското художествено творчество.

Да, писателят, познал радостта и сладостта на истинското творческо откривателство, е успял да види и онази неусетна вкостенялост, която се създава в мисленe, в езикови форми, с помощта на услужливото средство за масово общуване.

Психологическите анализи на културното съзнание, на духовното битие не са загубили своята стойност и днес. Много от онези тиради, които си спомняме от драмите на Орлин Василев, ни отвеждат към някои вече изявени черти на неговото творчество, напомнят ни бурната му призивност като есеист. Но нека се спрем и на най-значителното в литературното дело на този автор — неговата драматургия.

През 1939 г. Орлин Василев издаде драмата си „Островът на прокажените". Тази негова творба бе като корабокрушение за автора, тръгнал да овладява нови земи, да открива тайните на недоопознати от него дотогава жанрове. Авторът бе твърде самоуверен, без да се бе подготвил достатъчно. И неговото произведение се прие като явна несполука. Ала неукротимата и неотстъпчива природа на писателя все пак си каза думата. Само девет години след появата на „Островът на прокажените" Орлин Василев доказа умението си

да овладее и драматургичното изкуство. Неговата пиеса „Тревога“ (1948) е значително явление в нашата драматургия. Тя е изпълнена с ирония над онези, които смятаха, че са решили жизнените си проблеми в периода между 1941 и 1944 г. Тази ирония няма никак характер на насмешка. Тя не възбужда никакви весели и свободно възторжени чувства. Тя крие в себе си трагизъм, жестокост, представа за величие, което се разминава с малкото и нищожното в човешкия живот. Бих я нарекъл „историческа“ ирония.

Персонажът на „Тревога“ е твърде ограничен. Един майор, преминал в запаса. Двете му деца и жена му. Една уволнена учителка, която пере чуждо бельо. И нейният син, един архитект комунист, съпруг на дъщерята на майора. В този привидно малък и тесен свят, сред установени вече лични отношения, се разиграва титаническата драма на историята. Защото този малък свят е разделен. В него противостоят един на друг: майорът, който ненавижда комунистите, със своя консерватизъм и с еснафската си представа за извоювано благополучие и за уют. Неговият син, фашизиран офицер, пряко воюва с комунистите. Дъщерята се разкъсва от любовта си към архитекта и от своето безсилие. Истински борци са Сава, Славка, Бойко — синът на учителката. И ето става така, че докато в миналото тия хора са живели в някаква близост, в един общ свят, то сега, при „разпадането на времето“, сред класовите сътресения и катастрофи, те се изправят един срещу друг.

Най-могъщото оръжие на писателя за постигане драматургична ефектност са бързината и целеустременността на действията. Авторът не позволява на героите си дълги тиради, многословни речи. Той не обича „епическото спокойствие“. И то не излиза тук-там в неговата творба, за да овладява по-малка или по-голяма територия. Изграждането на характерите е подчинено все на динамичния принцип, на непрекъснато напрегнатата събитийност. Витан Лазаров живее с илюзията, че неговият домашен свят може да остане недокоснат от събитията и политиката. Но мрежата на измамата се разкъсва. Неговият син офицер, в чиято честност и детска непосредност вярват и той, и жена му, се оказва вулгарен убиец. Такава е жестоката ирония на историята. Такъв е обективният ход на живота. Има нещо по-могъщо от човешките желания и то се нарича действителност.

Със силни черти са изобразени комунистите. Малкото герои в драмата биха могли да се подредят в три групи; неотстъпчиви и силни характери, които носят в себе си една голяма идея като свое ръководно начало — Славка, Борис, Бойко. Колебаещи се характери, които искат да запазят някакъв мъничък периметър като своя материална и духовна принадлежност — Витан, жена му и неговата дъщеря. Пак силни и целеустремени хора, слепи оръдия на чужда воля, рано огрубели вулгарни убийци — Борис, офицер от действуващата армия.

В драмата няма многоцветни плетеници на душевни преживявания и на сложни човешки отношения. Всичко е някак си опростено като ситуация, но затова пък е изпълнено с енергия и с напрежение. В драмата се оглежда едно завършено в себе си време, изпълнено не с мним идеализиран, а с действителен, естествено целенасочен героизъм.

Тук-там прозвучават политически тиради в духа изобщо на морализаторското изкуство на Орлин Василев. Но авторът скоро ги ограничава, за да даде свобода на действието, на целенасочената енергия на борбата. В този смисъл забележителен е краят на драмата. Събрали се всички, героите се разделят при много драматични обстоятелства. Офицерът стреля след бегълците ко-

мунисти. Неговата сестра го убива. Майката и бащата изживяват драматизма на този акт. И всичко това става в действие с четири-пет реплики само като кулминация на онова, което е било подготвено от цялото предишно развитие на драмата. Както цялата драма, така и финалът ни убеждават за едно надмогване на примитивизма в разбирането за функционалността на драматическата постройка. Писателят отразява едно състояние като движение на света.

Драмата придобива тройнствена семантика: „тревога" като сблъскване на лицата в един момент — въздушното нападение, „тревога" като състояние на личности, недоосъзнали напълно смисъла на времето; „тревога" като напрежение, характерно за хора, които водеха непрекъснато борбата срещу злото. Това са в същност различно степенувани духовни пластове все на една и съща драматична ситуация.

Стремително се развива по своята вътрешна логика и втората драма на Орлин Василев —„Любов" (1952). Писателят ни въвежда в онзи нов бит, който се създава непосредствено след победата над фашизма и капитализма. Тези общи категории може вече да са излинели в съзнанието на мнозина или да са непознати на съвременната ни младеж. Но Орлин Василев бе почувствувал с дълбочината на цялата си човешка същност тяхното жестоко съдържание. Оттук и неговият възторг от новото, което се въдвори в нашия живот. Оттук и неговото възхищение от комунистите, от обикновените хора, които с трогателно възвишена и човешка любов се заеха да построят новото. В живота обаче останаха и „демоните на миналото", озлобените нягогашни господари, загубили властта. С безпощадна прямота Орлин Василев търси конфликтите в увлечението по „сладкия живот", в скритото подриване на извоюваното със страдание и с борба.

Писателят отново създава силни характери. Но не като Борис и Славка, борци, които загиваха или оцеляваха в кървавата битка с оръжие в ръка. Той въвежда в драмата си нов тип силни хора, способни да издържат на изненадите, да запазят трайността на чувствата си, да надмогнат еснафщината със своя социалистически морал. Този морал! Това е свръхгероическата тема на Орлин Василев. Това е неговият свръхчовешки труд, неговото оръжие в борбата със страшните препятствия, които животът изправя пред един човечен строй. В „Щастие" има един изключително трогателен образ — Донка, жена на писател, подхлъзнал се по миражите на еснафското щастие. Мъжествено-женствен образ. Жена, която е нежна, човечна и побеждава по мъжки изпитанията, запазва чистотата на своите чувства. Драмата завършва с апотеоз на онази любов, която е страдание, която е изпитание, която е творческа мощ, вдъхновявана от морала на съзиданието. Тази любов е пламенна. Тя е гений на живота. За нея няма препятствия, които не би победила.

Драмата „Любов" подсказва определено порасналите възможности на Орлин Василев да твори характери чрез диалог. Той е психолог, анализатор на човешки състояния чрез разлагането на състоянията в драматизирани събития, постъпки, преживявания. В постъпките на героите се включват такива психологически признаци като съзнателност, дейно участие на волята, направляване на делата от разума. Това е може би и лично оригиналното в Орлин Василевата драматургия: той разкрива човешкото поведение като борба, но борба, ръководена именно от висока съзнателност и от нов морал, оформен в битки и в поражения. Друг тип човешка психология, психология, в която не участвува волята, не интересува писателя. Той изтъква на преден план активно-

стта на своя драматургичен персонаж, разлага действието на волеви актове, превърнали се в емоции. През всичко това зрителят преминава действено.

Краят на творбата е победоносен. Над дисхармоничните отношения се издига властно победата, обединила героите, сближила ги, въпреки изживените борби и несъгласия.

Това е принципът на социалистическо-реалистическото тълкуване на новите психологически и морални закони на обществения и личния живот при социализма. Писателят умее да настрои и зрителя си за едно дееспособно отношение към живота. Тук е неговата сполука — заедно, разбира се, с оригиналното очертаване на характери, каквито до появата на нашето социалистическо време не бяха познати в българската драматургия. Преодолял старото разбиране за драмата като самосъзерцаване от героите на техните настроения, създал една динамична композиция чрез изображение на възбудена воля и на дейни действия, Орлин Василев налага нови закономерности и в драматичното изживяване на света. Емоции, разум и воля се сплитат и действуват без задръжки, при най-голямата сложност на ситуацията, за да я изведат през драматическата борба до победния край.

Аналогична е постройката и на следващото значително драматическо произведение на Орлин Василев — пиесата „Щастие" (1953).

„Щастие" започва с оригинална увертюра: спор за щастието. Езикът на писателя, т. е. на неговите герои, ни напомня за цялата онази литература, с която се е нагълтала българската интелигенция и е оформила своето знание за човека и за смисъла на неговото битие. Този български човек търси щастието романтично — като вярва на приказките, на поетичните характери, които страдат за щастието с векове в литературното творчество. Този български човек търси щастието реалистично, като се вглежда в същността на обществото и страстно дири онова, което ще го преобрази. Най-сетне той събира мечтата с трезвата си представа за действителността и така създава емоционално-интелектуалния образ на своите стремежи, на духовните си потребности.

От тези проблеми естествено се вълнува младият човек. Той чувствува вътрешна необходимост да се стреми към неизвестното, тъй като пред него едва се открива пътят, едва се повдига завесата, зад която ще се разиграе утрешната драма.

Морализаторската, романтично-реалистична природа на Орлин Василев го е подтикнала към създаването на увертюрата мечта за щастие. Години отминават и героите се срещат отново — вече при друга обстановка. Всеки от тях е намерил своя път. Николай е доктор Гаврилов, съпруг на генералска дъщеря. Венцислав е писателят Венцислав Атински, оженил се за Невяна — общата приятелка, станала шивачка, за да го прехранва. А Дамян — Дамян е конспиратор, който се вмъква отново неочаквано в живота на другите, за да направи проверка на тяхното човешко достойнство, за да се разкрие лъжата в техния живот и да възникне отново въпросът за щастието. Така драмата придобива сложен романтично-сатиричен характер. Романтиката и мечтите отстъпват пред действителността. Реалността на жестоката класова борба заличава сладките илюзии. Някогашните приятели се оказват на различни фронтове. През техните души преминава историческата драма и те не могат да останат затворени в своя свят, щастливи в еснафските си надежди и намерения.

Орлин Василев и сега намира герои, които, като стоят на различни позиции, се събират около едно общо дело — общо даже и за онези, които си противостоят. Това общо дело е борбата. То е неизбежното участие на всеки

в нея. Борба, която се води на живот и смърт и от която никой не може да се укрие, дори и когато се затваря в своята язовска дупка (Витанов, Венцислав Атински).

Орлин Василев изважда на сцената морала на комуниста и аморалността на онези, които се плашат от борбата, които губят човешкото си достойнство. Неговата драма и сега се развива стремително бързо. Аналитично психологически тя е изпълнена с действие, с напрежение, което носи в себе си идеята за морално-обществената тенденция на епохата. Героите не се самоизследват — те се показват направо каквито са. В репликите им има и възклицание, и самоприсъда, и самоанализа, която е строга и неумолима. Те са въвлечени в един водовъртеж, който иска тяхната съпротива и чрез тази съпротива тъкмо те действуват. И истината се разкрива.

Понякога репликите са невероятно кратки и много съдържателни. Ето например как отговаря пияният немец Таненбаум на писателя Атински, че неговата драма „Аргонавти" ще се постави на сцената на българския театър:

„ —Браво, браво!. . . Драма ваш муж „Ди Аргонаутен" — гениално! Язон търси Колхида — Фатерланд Шталин. . . Хитлер търси бензин! Кавказ! Втори мотор! Кавказ — бензин!"

Едва ли е възможно с по-малко приказки — от тази реплика на пияния немец— да се отворят вратите към реалността. Репликата е като изстрел в целта. Тя е като жестоката реалност, която изтрива романтичния припадък и казва истините, каквито са. Венцислав Атински пише пиеса за античността, а неговата съвременност има свое лице: хитлеризма, немците, които шетат из България и я ограбват, полицейските жестокости. Паралелно с всичко това протича личната драма и на Невяна, която се е оженила за Атински, а е затаила в сърцето си обич към „романтика", революционера Дамян и сега, когато се среща отново с него, изживява дълбоко мъката на непостигнатото щастие. Драмата завършва в героично-патетичен план. Пак се появяват реминисценции от приказките и литературата: „Ние ще разбием златната клетка и ще пуснем да литне птицата на щастието. . ."

Страстна и неумолима натура, Орлин Василев има еднакво голяма заслуга и за развоя на нашата литература през 30-те години, и за нейните успехи след народната победа. Той съумя да намери онези теми, с които оспори разумността на капиталистическия свят и утвърди волята за победата на новото, социалистическо общество. Своите лични успехи като писател той е виждал винаги в изпълнението на тази двустранна задача. Той се е любувал на себе си не толкова като художник, като съзерцател на духовни стойности, който разкрива предели на нови жанрове, колкото като творец, неизтощим в усилията си да събаря и да съзижда, макар че неговото значение и в жанротворчеството — малкия разказ или драмата, не е малко. В своето разбиране за стойността на художественото творчество той е бил винаги категоричен: струва му се, че всякога са необходими на народа и на обществото писатели-борци, а не само тънки майстори на златното художествено слово. За него „класика" означава не толкова художествено съвършенство, колкото изкуство, което воюва за социалистическия идеал. Творческото му дело ни напомня как бурната история на нашия народ е създавала литература с гражданска стойност, литература, възвеличавала и прославяла великите идеали на социализма и достойнството на човека, който се бори за тези идеали.

## НИКОЛАЙ ХРЕЛКОВ

Николай Хрелков е пролетарски поет-интелигент. Той е тясно свързан през целия си живот с революционното движение. Без да бъде причисляван изцяло към поетите септемврийци, той е от тези автори, чието творчество израства върху преживяното и по време на въстанието, както и през по-късните революционни борби. Началните си стъпки прави в сянката на символизма — бил е известно време сътрудник на сп. „Хиперион“ (1920). След това се сближава с Гео Милев и печата в неговите списания. Паралелно с придържането о традицията на символизма идва и мъчителното раздвояване на Хрелков — като сътрудник на „Червен смях“, като поет-комунист. Пише почти едновременно и за призивите на смъртта, която ги викала там, където играят вечните светила, и за вестта на новия живот, който ги подканя с утринта на революцията към пурпурната зора на победата. Това особено раздвояване не пресеква дълго през жизнения и поетичния път на писателя, макар че се прекъсва сътрудничеството му в символичните издания, че той се отказва от оная тематика, която го мами сред сенките на символизма.

Обаче и като поет на революцията Хрелков не се откъсва от вече усвоената поетика, от онази система на образи и настроения, в която доминират неземното и условното, даже кошмарно отвлеченото. „Вечер“ примерно — една от революционните му творби — започва с характерно обличане на революционни идеи в символистични представи:

Зовът на часовете!
Там вие вечността...
Два света се заканват.

Или пък в същото стихотворение:

И ти си цял червен от заника —
и там
струят потоци кръв и яростта те гледа...

Изпъкват веднага контрастните елементи в поетиката на Хрелков. От символизма идват зовът на „часовете“ и „виенето“ на вечността, „яростта“, която гледа втренчено през заника. От преките социални идеи на Хрелков произтичат конкретността на съдържанието, заканата в последния двубой. И по-нататък в цикъла се долавят тези вариации на социалистическа идейност, облечена в символистични представи. Пурпурни мъже отнасят стария ден в ковчег. Дърварят на смъртта размахва брадвата и сече „последния покой на твойта робска смелост“. Хрелков е притежавал едно въображение, изострено



*Николай Хрелков*

за възприемане на необикновеното. То го откъсва от житейски познатото и прозаичното, влече го към величавото и трагично мъчителното. И авторът се е поддавал на неговите условни и кошмарни видения. Така израстват символите в неговата поезия, често пречупени, „деградирани" от реалистичните представи и от конкретния драматизъм на преживяването.

Хрелков като поет на Септемврийското въстание по примера на Фурнаджиев и Разцветников възпя не толкова героиката на борбата, колкото спомена за великата жертвеност. В лириката му също има баладични елементи, както в поезията на посочените представители на септемврийската поезия.

В „Песен", написано за тревожните и драматични изживявания през 1925 г., поетът свързва в условно-баладична форма спомена за борците с личната си съдба:

Разцъфтяха се алени макове
там, де някога падната те;
дъжд пролетен пак ги оплаква
и забравата мрежи плете.

И цафара овчарска нарежда
за безкрайната тяхна любов,
за умрялата светла надежда —
и почервений роден покров.

И по-нататък поетът се врича да освободи народната надежда, заключена в далечна пещера, вдън сините гори:

те към нея вървяха тогава,
но във пътя зла чест ги срази. . .

И отивам; не се ли завърна
към коситба със нея при вас
участта им и мен е прегърнала:
нейде в пътя съм паднал и аз.

(„*Песен*")

Такива стихотворения, изпълнени с баладичност, с народностни ʻкопнежи и с личен романтичен повей, Хрелков пише нерядко след въстанието. Той чува в съня си зова на борците, тропота на коне. Той се вижда в героична светлина сред участници във въстанието. В стихотворенията се долавят фолклорни елементи,сплетени с индивидуална изповед. Човекът на Хрелков лично е обречен да бъде звено между миналото и сегашното, да носи незагаснал спомена за миналото и да копнее за нов, утрешен героичен ден. В стихотворението „Бойчиновският последен бой", посветено на Христо Михайлов, Хрелков преминава към епичен разказ за станалото. Той изпълва обаче и събитийните образи със свои обобщаващи сентенции:

ние бяхме
с вечността звено.

Паралелно с обществената лирика идват и специфичните му индивидуалистични размисли. Сплитат се в едно вечни лирични мотиви и текущо историческо съдържание. Стихотворението „Размисъл" например започва с обща философска символна представа:

Забравата — скучаещо чудовище —
погълна моя устрем и заспа. . .,

за да ни отведе до конкретността на реалното и историчното:

Остана ми нощта на милионите —
и в общата надежда се смирих. . .

Особено през 20-те години Хрелков създава доста такива стихотворения, в които се обръща към себе си, иска да обясни себе си, да разбере към какво

се е стремил, какви ветрове са го брулили и какви надежди е носил. В това самопознание изплува настойчиво образът на близкото и реалното, на майката и родния дом. Той беседва и с друг образ — този на родината. И него възсъздава обаче в условно-романтичен стил. Вижда родината като мъртво море, в което потъва разбитата му лодка. Сред кървава шир, под стъмнени небеса, той пътува, прегръщан от любов и следван от съмнения. В народностно-песенен дух е изказана любовта към родината в „Има една песен" — шестото стихотворение от цикъла „Деветия талаз". Това е песента за онзи хубавец герой, другар и брат, когото оплаква страната, по когото тъгува „клета" майка, който е останал завинаги в паметта.

Поезията на Хрелков има обективни поводи в социално-историческия живот на народа ни. И все пак тя е твърде много субективна. Би могло да се каже дори, че авторът е измежду най-субективните, свързани с комунистическата партия и с революционното ни движение поети. Той се занимава непрекъснато със своите индивидуални душевни състояния. Говори за своята умора, за своята омаломощеност, за своята жажда за борба, за копнежа си по покой и хармония. Това означава, че поетът има силна индивидуалност, която доминира дори над неговите социални тежнения, станали безспорно смисъл на живота му от ранна възраст. Той се обръща към възторзите си дори с покана да не го забравят в ледената му индивидуална самотност („Път"). Опознава като поет едновременно и оглушителния трясък на гърмежите, народното въодушевление на бунта, и тъжната самотност на нощните часове, размислите насаме със себе си, увлечението си в някакъв едва прикриван горд индивидуализъм. Би могло да се каже, че у Хрелков непрекъснато се срещат тези полярности. Душата му сякаш е разпъвана от тях. Той и гори в своите революционни жажди, и стене в личната си неудовлетвореност. Като комунист живее с надеждите и стремежите на потиснатите, като личност се намира в някакво свое гордо уединение, не се ограничава в себеизживяването си, в отстояването на личните си чувства. Стихотворението „Каменният ангел на Нотър дам" той започва така:

Мигар това робство и лицемерие
ще потискат хората завинаги —
и аз сред чудовищни химери
ще затоплям своя блян изстинал?...

От общото и исторически важното минава веднага към себе си, към гнетителното си индивидуално състояние. И по-нататък говори за сън във вековe, за някаква негова кула, в която са придошли сенките на живота, и т. н. В лириката му образността е не толкова физически нагледна, пряко осезаема, колкото отвлечена и метафорична. Тя е изпълнена с твърде сложни значения. Хрелков се опира не на живи слухови или зрителни възприятия, а на въображение, което плете загадъчни символики и арабески, което има свои хералдически знакове за чувства и отношения, което бяга от прякото изобразяване на действието и дири тайната в смисъла, значимостта на сентенцията. Затова Хрелков е някак си самотен сред пролетарските поети на 30-те години. Защото у тях има бързо бликащи образи с реални значения, докато той се стреми всякога да преработи реалното, да му даде отвлечено-символен смисъл, да го формулира чрез метафорично-поетичното. Даже приказните и фолклорните елементи в неговата лирика са подчинени на този принцип и често пъти губят реалистичната, непосредно осмислената си и пластична характер-

ност. Хрелков преминава леко от външно природни към духовни пространствени отношения. Той изказва по-скоро напрежението на своята душа, отколкото наблюденията си над реалността. У него обаче бе твърде силен идейникът и пропагандистът, той бе верен на социалните си копнежи, на искреното си състрадание към потиснатите и на вярата си в комунистическия идеал. И това противостоеше на индивидуалистичната мора, на преживявания, в които поетът се издига в надземна висота, в отвлечено надисторическо време. Така тематично повечето от неговите стихотворения са свързани било със Септемврийското въстание, било с Октомврийската революция, било с надеждата за нова борба или със спомена за изоставен дом, след като героят е тръгнал по трудния и убийствен път на революцията. Поетът потискаше и безутешното у себе си, той затваряше у себе си скръбта, своята особена „мирова" скръб и даваше израз на възторженото си чувство, на мирогледа си на революционер, на своята пропагандистка програмност.

Все пак много често даже борческите си и революционни стихотворения пише с предчувствие за гибел, за жертвеност, а не с чувство за радост и ликуване. Това изпъква особено ярко в творби като „Смърт под Габровница". Стихотворението напомня изцяло Ботевата балада „Хаджи Димитър":

В дъбравата под Габровница — бедна —
там дето дреме
време —
мрак
човешки сън.

Там е паднал героят, който вярва беззаветно на своя идеал:

Лежах забравен и във кръв облен,
ударен със куршум в гърдите. . .
Студен,
над мен гореше септемврийски ден —
и ехото кънтеше от борбите.

Над него — героя — се привеждат три девойки, три бойни другарки и му носят покой в студената забрава. Да, всичко става като в Ботевата балада. И все пак има и нещо друго, лично хрелковско — това е голямото индивидуално страдание, това е личното изживяване на битката и разгрома, изпълнено с призрачни видения. Авторът вижда халюцинаторно себе си като герой в битката, който загива, който остава навсегда мъртъв и студен върху земята. Тези печални и трагични изживявания, това чувство за жертвеност изпълват лириката на Хрелков. Те идват от трагизма на собствения му живот. Поетът е бил обречен да води едно несретно съществуване, да не намира покой за своите страдания, бил е емигрант в Югославия и Франция (1925—1928), бил е безработен и безпаричен, но горд и силен и с идеите си, и с превъзходството на личността си. И ето чудните му баладични преживявания и видения носят не само образа на миналото, а и трагизма в собствената му биография, мрачната драма на всекидневното му съществуване. Хрелков е придавал една острота на тези си чувства. Той ги е обличал в своите условно-образни видения, превръщал е личния болезнен момент в трайно и историческо по смисъла си романтично страдание.

Нерядко се е увличал и в едно естетизиране на образите в модернистичен стил. Това наред с изповедта на индивидуалната му болка и на личната му биография. Ето началото на второто стихотворение „Нощ" от цикъла „В индустриалния квартал":

Луната, кърваво-зелена,
от студ ще тресне над града!
В нощта потъва втора смена —
в чистилището на труда...

Тази кървавозелена, но изстинала луна ни напомня луната от стихотворението на Гео Милев „Балада“:

Мъртвешки зелена, сломена лежи
луната над белия праг.

Като Гео Милев, който си служи с контрастни багри — мъртвешки зелено и бяло, и Хрелков използува контраста — кърваво и студено. Впрочем този образ на студа се среща и у Гео Милев: „луната студена лежи“ („Балада“). Правя тези съпоставки не за да посоча някакво заимстване от Гео Милев, а за да изтъкна известна общност в поетическото виждане, една близост на асоциациите въпреки огромната разлика в теми и настроения, въплътени в Хрелковата „Нощ“ и в Гео Милевата „Балада“. Като пишеше за народни болки, за революционна борба и за лични революционни увлечения и надежди, Хрелков си служеше свободно и с образи и асоциации, характерни за модернизма. Той обаче успяваше и съумяваше да придаде естествено поетическо звучене на модернистичната символика и асоциативност в общия граждански строй на стихотворенията си. Той достигна нерядко до поетическа простота, която започва да отличава лириката му даже от собствените му модернистични арабески. Най-добре тия сполуки са проличали във великолепната му „Балада за три сестри“. С образа на трите девойки, които в късен нощен час, заслушани във воя на вятъра, разговарят за своите загинали любими, Хрелков е въплътил цялото народно страдание, тежката народна болка по време на фашизма. „Балада за три сестри“ е измежду най-хубавото в нашата лирика като изповед и познание на народна душевност, като образи на красота и на грозота, на скръб и на вяра, на горест и на въодушевление. Народнопесенният стил прави поетически по-силно стихотворението, изразило косвено и баладично величието на смъртта и неугасващата болка.

През 30-те години бързо нарастваше антивоенната литература. Нашите прогресивни писатели предусещаха близкото голямо военно стълкновение, което се подготвяше усилено с идването на фашизма на власт (Германия). Хрелков също предусещаше нерадостната прокоба на настоящето за бъдещето. И неговото романтично въображение възкреси в оригинална форма загиналите в последната световна война, изправени на протест срещу нова възможна касапница — поемата „Средношен конгрес“ (1932). Поетът ни въвежда в психологическото напрежение на епохата. Той чува страшните и тъжни многохилядни човешки викове на загиналите във войната и напомня чрез тях за отново готвеното безумие, за враждебната сила, която сега изправя едни срещу други народите. В поемата се сплитат народностно-песенни елементи („една сиракша майка жали“) с модерна символика („в безизходната черна гора на живота — неволният пленник — стария свят е залюшнат в нощта на нощите“), с пряка публицистика. Поетът открито и със сатиричен гняв атакува привържениците на войната, които нарича вампири на мрака. Те

сред златни резиденции, на пир,
напълнени кристални чаши тракат
за своята война и кървав мир!

Под тяхната сянка лежат в нямо очакване на злото Берлин и Париж, Ню Йорк и Лондон, Рим и Виена. Тъкмо срещу този световен бандитизъм се открива среднощният конгрес. На него звучат гласовете на загиналите, излезли из тъмнината на своето небитие, заговорили и за новата страшна гибел, която тегне трагично над човечеството. Те предупреждават за измамата, с която са били вкарани във войната:

Изпратиха ни в боя с поп —
с молебствие и лицемерие. . .
Като раззинат, мрачен гроб
земята тоя ден трепереше. . .

Една след друга следват изповедите на германци, англичани, загинали в Македония войници, паднали при Марна французи и т. н. и т. н. Това са металурзи и миньори, обикновени трудови хора. Всеки нов глас е нова изповед, която обогатява страшната истина за империалистическата война. Хрелков описва в разпокъсани фрагменти боя. Той говори за огромната скръб, останала в сърцето на ония, които са загубили близките си. Паралелно с картините и сгъстените психологически характеристики изпъкват и публицистичните оценки на войната. Загиналите искат разрешение от живите за подготвяната нова война. Искат от тях действие срещу нея, искат разсъдъкът да надделее над измамата. Събирайки на конгрес всички участвували във войната трудови хора, представители на десетки националности, Хрелков изказва всенародния интернационален протест. Той успява да освети ту някоя подробност от специфичния пейзаж на страната, за чийто представител говори, ту някоя негова национална черта. Образността му придобива космичен характер, тя е гневно сатирична и създава най-алогични на пръв поглед сближавания:

там дори небето — черно куче,
лае и ги дави в тежък сън.

Поетът си служи с различно ритмизиран стих. Старае се да придаде вътрешното настроение и възбуденото изживяване с пластичността на образите и с иманентната музика на стиха. И на места достига безспорна ефектност. Ето образа на съветското строителство:

И мълнии — смеещи се —
светкат,
над светещата
петилетка!

Оригинален е не само образът на петилетката, над която играят мълнии, сполучлива е и звуковата живопис чрез ефектното използуване на гласни и съгласни съчетания. В четирите кратки стиха се римуват освен крайните срички „светкат“ и „петилетка“, но и началните — „светкат“, „светещата“. Разнообразието на стиховите форми и вложената в тях музика допринасят за общото впечатление от поемата като една грандиозна симфония на всенародния протест. Наистина не всичко в нея е художествено равностойно. Има и бледи стихове, има образи неодухотворени, публицистика, която прекалено сухо избива на повърхността. Има и логически неясноти. Например:

Там, гдето в пещи мотори
работният народ догоня

(през заледените простори,
царства от северния вятър) —
светкавичното,
мощно:
Да!

Цитираният куплет, освен че не изразява точно мисълта, но я и отклонява към една отвлеченост, така много характерна за някои стихотворения на Хрелков. Тази отвлеченост идва и от навика му да се недоизказва, да усложнява съдържанието на това, което чувствува и мисли. Тук-там се срещат и традиционни шаблони, стандартна образност:

където робът с гняв разби веригите
и своята човешка кръв проля.

Тези недостатъци не променят патосното звучене на поемата, нейната художествено изобличителна сила. В творбата се долавя личният изповеден глас на поета, загрижен за съдбата на човечеството, намерил отново оригинални форми, за да изкаже своята поетическа мисъл.

Хрелков е автор и на други поеми — „Генералната стачка". Той е правил опит да напише роман в стихове — „Последният бой", който е останал незавършен.

След народната победа поетът създава доста стихотворения, в които възпява подвизите на бригадирите, трудовото въодушевление на народа („Електрострой", „Копринка" и др.). Тези стихотворения излъчват обикновено бодър патос, изпълнени са с ведро въодушевление. Измежду тях бих отбелязал „Песен на зазимуваното зърно", написано в особения образен стил на приказката, но с бодра, почти маршова стъпка.

Хрелков бе пролетарски поет-интелигент. Той пя за революцията, за борбите на работническата класа, за нейното бъдеще. И имаше и лична орис на интелигент-пролетарий. Животът му преминава в непрекъсната оскъдица. Той не може да се задържи на държавна работа — за това бдеше полицията. През 1933 г. за стихотворението „Последната молитва" той е съден за богохулство и едва оправдан. Живял като емигрант не само в чужбина, а и в страната си, той се бореше непрекъснато с мизерията и оскъдицата. Всичко това се отрази на здравето му. Хрелков заболя от онази коварна болест, която покоси и друг пролетарски поет — Христо Смирненски. Той почина през 1950 г., доживял народната победа, обкръжен от внимание, но неуспял да види как нежно обичаната му родина реализира победата в гигантски възход.

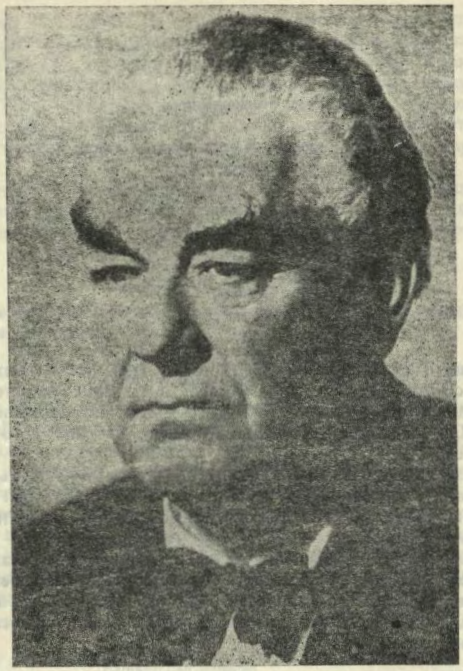
## ЛАМАР

Още в началните си стихотворения Ламар се е разпъвал между своя здрав битов ствол и интелигентското си възпитание.

Ако потърсим онова, към което насочва цялата си артистичност, то бихме го намерили в народностната му поетика. Народностното като език и образ, а след това и като мисловна позиция. Народностното като форма — най-напред фолклорна, а след това и индивидуална. Народностното като темперамент на една личност, свързана главно с колек.ива на селото. Така се е създавал „феноменът" Ламар в нашата поезия. При него няма ясен „логически" стил. Той говори чрез образи. Затрупва ни с образи. В много случаи само чрез тях подсказва онова, което мисли. Поетическият му език е разноцветен и цялостната рисунка е като шарка, цветен килим на мисленото и чувстваното. Този език възсъздава реалността, разнообразявана от авторовата образна асоциативност. Поет, у когото тече червена революционна кръв и който изцяло е в стихията на народностно-поетичното.

Първите си стихотворения печата в сп. „Везни" на Гео Милев. В тях се усеща бушуващият дух на бунтовник, недоволен от тогавашната действителност. В тях напира оригинална образност. Те са някакъв коктейл от ирония и гротеска, от събрани с лека ръка противоположности. Той като бунтар разлага съзнателно традиционния поетичен стил и създава нов, свободен във формалните си търсения, както е свободен и в бунтовното си отношение към света. Неговото съзнание е разлагащо като химически реактив и в означаващото (формата), и в означаваното (съдържанието). То разлага традицията, за да я претвори чрез бунта си. В стиха му се чувствува някакво сближаване с поетиката на Гео Милев: много повторения и градирани изображения, използуване на римата за експресия на интонацията, разкъсана в кратки стихове, натрупване на повелителни изрази, възклицания, обръщения. Да си припомним примера:

Тая музика жалка
с флигорни,
кларнети,
изпънати кожи;
тая музика жалка
от горните ложи
спрете,
млъкнете.
Оглушихте Бетовена,





*Ламар*

изорахте паркета
и главица —
спрете там танца:
Парафин!
Във Черното Домино —
до един

Или друг типичен откъс:

Вие
къртете паркета

с нокти полирани,
Вий
с деколтета
гримирани
носете, от нивите пръст.
и аз
ще посея пред вас
в черноземната пръст,
цветя ли?
жито и боб
и ти, барабанчик
оставаш тук роб:
с тъпан,
с барабан,
Забавлявай жените
и ще пазиш врабците!

Възвишеното е прозаирано. Събрани са чрез резки контрасти двата стила — на селото и града: „жито и боб", „ще пазиш врабците" и „деколтета гримирани", „нокти полирани". Бунтът иска да се узакони чрез това смешение. Протестът преминава във формата, събрала като означаващо отричащото се.

Поетът не се покланя на поетичната красота — той търси нейното отрицание. Такива стихотворения изпълват първите стихосбирки на Ламар — „Арена" (1921), „Железни икони" (1927). Известно успокояване на по-грубите дисонанси има в „Железни икони".

Експериментът на огражданения селянин „по природа" Ламар продължава. Но не прекъсват обществената чувствителност на поета, неговият революционен порив. В стихотворението „Хайдути" нахлуват интонации от възрожденска песен. Нещо ни напомня Чинтулов, като ни вика към борба чрез образа на гората и планината:

Мои братя
юнаци,
с повои черни
повивани!
Балкана пей белогрив —
станете,
станете,
юнаци! —

И по-нататък:

Горо ле, моя
сестрице!
шумка зелена
букова!
Черно ни пиле закука —
хиляди черни вдовици!

Стихотворения като „Гурбет" са написани в стила на жетварската народна песен. В тях има жалба, вика глас на бедни труженици, напразно тръгнали с надежди. Стихът е разказвателен, разкъсан, песенните елементи са съчетани

с лиризъм така, че творбата се изгражда едновременно в два стила: единия фолклорен, а другия индивидуален, свободно преливащ в песенната интонация.

Близостта до Гео Милевия стих е очевидна. Но срещу новосъздаваното се бори земното, фолклорното художествено съзнание на Ламар, отричащо модернизма. Така приплямва цялата многобагреност на съдържанието, на словото, на ритъма, на формата. Над всичко доминира желанието на автора да събаря, да принизява, да отъждествява възвишеното с грубо народностното и селското.

Съвременните му политически събития поетът нарича „вълци" и „бесни фъртуни", които вият из „валозите" на Европа. Хората, тръгнали на борба, той вижда с железни икони в ръцете. Ето как ще се направи революцията:

И с юмруци по твойте гърбици
пшеницата ний ще изроним.

Понякога ни изненадва мощната оригиналност на образите, учудва ни крилатата фантазия на поета:

Балканът вечеря с фъртуните —
сучат реките гърдите му. . .

Ламар бе обявил решителна война на поетическата традиция. На цялата традиция. Той воюваше с езика на своите предходници, с установените образи и канони в творчеството на съвременниците. Неговата жизненост се изявяваше в отричането на поетическия „гланц", на вече казаното слово. Той, без да следва препоръката на Гео Милев за оварваряване на поезията, бе изпяло варварин. Отричаше поетическите клишета. Нерядко за целите на отрицанието прибягваше до пародии. Пародията му помагаше да покаже абсурдността — според него — на старата поезия, да я обезличи и зачеркне. В стихотворението „Папагал" се пародира стихът на поети, късни символисти, като Стратиев и Стубел:

Вашият син папагал,
ЦАРСКО ВИСОЧЕСТВО,
Вашият син папагал
е неразположен,
това е лошо
пророчество. . .

Ламар не писа литературни манифести, но чрез своята поезия той бие надалеч. Прави алюзия за лирика средновековна, възпявала принцове и принцеси, и отхвърля автоматизма на това романтично поетическо мислене. Срещу изтънчеността стоят грубите му прозаизми, езикът, който безпощадно разголва картини на социална несрета и несправедливост:

Вечерта се слага като камък
на леглата, на скръбта и залъка. . .

В „Железни икони" се утвърждават вече самобитни форми, поезия с фолклорна образност, открития оригинални. Те възкръсват като реалност алогичното, събират необикновеното с обикновеното. Поетът казва: „на фураж зачислиха душите ни". Всичко това в стихотворения с бойки заглавия, като „Стачка", „Прокламация", „Към Европа", „Вик на робите". Във всяко от тях непременният елемент са бунтът, гротеската, картината на света като мъчение, като борба, като кратер, който диша гняв и омраза.

*

Съзряването на Ламар се почувствува в поемата му „Мирни-размирни години“ (1928). Извиси ръст с нея идейно и поетически като Гео Милев със „Септември“. Една осмислена революционност, изчистена от анархията. Не можеше и да бъде иначе. Това бе поема за многострадалото българско село. Поема, в която се превключва изцяло фолклорно-песенната образност, по-уравновесена, без непременния стремеж да се скандализира „другият“ литературен вкус. Поетът се обръща към селото (епиграфът на поемата е „Село, село, пусто село!“) — в стила на фолклорна ритмика и скоропоговорка, обобщително:

Откак си се мирно заселило,
какви не поганци са минали
и с черни пишови простреляли...

Такава е безименната история, многовековната жалба на селото:

Застинали стари огнища,
в градините сляз и коприва;
момите чорапи разнищват
над своите скърби горчиви.

В полята ти мършава крава —
пасе изгладнялото лято;
мъжете за залък корав
душат занаятите.

Всеки следващ куплет разширява образа на свят, претоварен от неволи. Отруденото село живее в недоимък. То възкръсва чрез метафори и чрез асоциации, съвсем неприемливи за „високия стил“ на традиционната поезия. Кой би писал например изненадващо гротескно за поетичното небе: „Посинява небесното грозде.“ Кой би възпявал с такава неделикатност кукувиците: „Прегракнала плюй кукувицата.“ Кой би употребил в поезията думи от делничен разговор като „сетния наплат запнишля“. Бихте могли да кажете спокойно, че Ламар с гротесковата си образност и с иронията, скрита в нея, е някакъв далечен предвестник на стила на Радичков. Че у него обилно се изливат митът метафора, селското гротесково смехово мислене, което разнищва традицията и вика игриво: „Вижте, всичко поетично е било лъжа — царят е съвсем гол.“ Той е не само познавач на селската душа, а и продължител на нейната опака смехова култура, на волното й наплевателство, наситено с тъжна болка, наситено всякога с жизнени езически елементи.

Ламар бе писал доста по-заострено от Радичков за селската беда, писал бе за това, че в къщите и по мегданите:

висят като черни сукмани
скръбта и теглото.

Впрочем това е встъплението на „Мирни-размирни години“. То слага рамката на оригиналното, на трагично-смеховото епично изображение. Редуват се образи, които не ще намерите никъде в приличната, в „логичната“ поетична лирика:

Пашата буйни кадели
в руйни ливади стелеше

Сред тази преоригиналност засияват от време на време прекрасни „идеализирани“ образи като тези на жените „вси богородици“, натрупали рожби в яслите. Понякога се появяват песенни интонации, които ни увличат към мисъл за народната песен и все пак не са от нея поради личната ламаровска чувствителност:

Едно би село Пригорово —
горе ле, моя сестрице!
що си му кърмила хората
с шума и бистра водица.

Само това „би“ сочи Ламар като голям поет.

Но той е голям и с преизтълкуването на народната образност в последните два стиха, социално осмислени. Авторът държи в поетическите си дисаги изключително богатство. То не свършва, то не се изчерпва с никое ново творение. Така е и с грамадата образи в „Мирни-размирни години“.

В оригиналната поетичност на поемата виждаме обрамчени обикновени хора с битовото и интимното в живота им.

Българската поема се е развивала главно в две насоки: като гражданско-историческа поема и като интимно-любовна. Да си припомним „Крумиада“ на Петко Славейков и „Стоян и Рада“ на Найден Геров. При Вазов разцъфтяват и двете направления. „Мирни-размирни години“ е поема историческа с битов колорит. Тя е „модерна“ селска поема, свързана с трагичното в изживяванията на народа. Селяните са в своето всекидневие, извикващо и лирически полети:

Кавали, кавали, кавали
по синьо море и зелено!

Селяните са в бига си — с бели косила през лятото, на полето през пожъл телия септември, доизживяващи мъката си по Коледа:

В дълги пости е тръгнала Коледа
по селата скръбта да разгонва

Селяните са мъченици в „буренясал“ живот. Войната ги заключва в окопите, подлага ги под куршуми и картеч. Тежка селска съдба:

Ти жив ли си, господя?! —
мъжете с пълни бъклици
тръгнали на гости
към пъкъла!

Лирическите отстъпления създават емоционалната рамка на страшното, дошло да досъсипе селото. Запустяват нивите. Страданието се разлива като океан в тила. Ламар разгръща своята оригинална гротескност като отмъстителна вълна:

Вятъра бие в комини и покриви,
вятъра свири във ледени копия:
— няма зов — няма милост господня
на тия поля плодородни,
дето жънаха бедните селяни!
Ралото гние сред угари: —
в угари черни несеяни

свети ръждата на плуга.
По калните пътища лазят
коня, човека и дявола;
своята ледена пазва
мъглата разкрива на явора.

И вгъват се черните вършини,
скършени в ужас и гибел;
хора бръмчат като стършели —
вола върви и прежива.

Нещо страшно има в тия картини. Запустение. Картини на дъжд и мъгла, на умора. Като в някаква средновековна фантастика са тръгнали заедно човекът и дяволът. Редуват се емоционални бури, гняв, авторова ирония:

Бълват огньове топовете:
рождество на велики империи: —
натежава кръз земната сфера
песента на поповете.

Царете забиват по глобуса
знамена и иглици.
(Хамбарите пукат от трици,
торбите от лобода.)

Ако потърсим идейната основа на поемата, написана за антивоенния протест на бедния селянин Горан, то тя е в съзнателното разбиране на историята като жестокост. Тя е в пророчеството, че народът ще тръгне и трябва да тръгне по пътищата на гибелта и борбата. Това подсказва изживяното от Горан, който очаква една друга ера. Разбира се, този ще е вече и другият Горан — Горан Горинов, освободителят в Отечествената война. Той ще е синът на онзи, който е разстрелян в „Мирни-размирни години", защото не е искал да мушка и стреля, защото е захвърлил пушката с отвращение. Ето го историческото обобщение в края на поемата:

Да се помни разгромната песен на Вардара,
моя майко — ти сладкодумнице, —
когато се сриваха бели гвардеи
от планини по бели друмища.

Когато ний — диви българи, —
отседлахме коне на Разлога
и тръгнахме пеш и прегърбени,
без страх и без вяра във бога.

Когато край град София —
де стръчи черно бесило —
замлъкна последния грохот
и паднаха родните сили. . .

Да се помни скръбта на народа ни,
оголял, изтерзан и разкъсан,

когато в полята безплодни
се върна той зъл и навъсен.

Обобщение великолепно, в духа на Ботевата традиция и в духа на революционната поезия, създавана след 1923 г.

*

Ламар продължи да се развива и през 30-те години. През това изключително и бурно време комунистическата партия бе намерила свои легални форми за борба. Това поведе напред и цялата лява литература. Без да е преминал марксически курсове по исторически материализъм, преплавал само през духа и силата на своето време, Ламар избистри отношението си и към съвременността. В неговата лирика продължават да напират жалбите и тревогите на селото. От нея се чуват пак викове на протест, гласове на живи хора, обладани от жажда за бунт. Но Ламар живее и с настоящето, разбрал насоката му. Върху неговата поетическа палитра със селски и фолклорни бои налита все още модерното. Той изравнява техниката с представите на селото. Аеропланите за него „цвилят". Файтонджията кара „железните коне на Хенри Форд". Миналото се сблъсква със съвременността и ражда отново изненадваща образност. Поетът сам ни подсеща, че естетическите фетиши са смутени от новото, което нахлува в живота и създава неговия образ:

Сега не са години за молебствия
и восъчната свещ е загасена:
над градовете, с черен дим молебсани,
звъни духа на радиоантената.

Това находчиво откриване на новото, навлязло в живота със скоростта, със самолета и с радиоантената, намираме и в поезията на Багряна. Но Ламар ни го подсказва по свой начин. У него има още много от стародавното, застанало срещу осъвременяването на живота. Така старото влияе на новото, новото — на старото. Любопитен е онзи разговор, който води сега с господа — чрез кого мислите? — чрез Владимир Маяковски. Той е озаглавил стихотворението си „Владимиру Маяковски по Маяковски". А разговорът протича по ламаровски. Чуйте как започва:

Не мога да ревна свободно
с онова гърло на дяда си,
да възседна лисицата язовец,
да продъня небето господне...

Тази лисица ни напомня — знаете за кого — за Радичков. Но тя си е ламаровска. Ламаровски е и стихът, който възпява комунистите, възпява водителите на световната революция от Кремъл, говори в духа на Маяковски за милионите, които според Ламар ще дойдат по нас от Азия, затанцували „европейски уанстеп".

Както се вижда, нова вяра и чувства, родени от ново познание за света пак в познатите ни гротескни и смехово извезани образи на Ламар. И пак не можем да се начудим как не се изчерпва тази фантазия, тази живописност на майстора-художник. Как не свършва този танц на мисълта, победил статиката на предишния реализъм. Поетът-революционер не е в приумиците

на Ламаровото въображение, а в борбата за идеал. Но неуморното въображение ни изненадва и привлича. То сравнява пролетта с циганка-танцьорка:

Пролетта, щом нашите тремпета
върху дряна, салкъма и глога...

Живописно въображение, което вижда веселата пролет и с другото, с което Ламар рамкира типичното:

И плъзват пак хората божии
от труд и от мъка вговедени...

Ламар е неизчерпаем в наблюденията си на сезоните. И във всяко изображение е вградена и социална поривност, желание да се смъкне някакво покривало, да се покаже неоправданото зло в битието на народа и да се оправдаят народните стремежи. Той може да пише като традиционалист, останал верен на фолклора, и да бъде модерен, да говори за машини и за роботи, за радио и за аероплани. И все пак в цялото това сложно и лабораторно изкуство той е неизменно със своята вяра, с новата си идея — за необходима промяна, за правда, чийто силен лъх идва от Север, от Съветския съюз.

*

Може би читателят, вече наелектризиран от своето нетърпение, би ни запитал: Не е ли вече време да се кажат и някои критически бележки за творчеството на Ламар. И той има право. Наистина Ламар понякога злоупотребява в своята игра с образи, прекалява с едно оригиналничене, което изменя оригиналността. Има места в поезията му, които направо са алогични. Сякаш поетът до такава степен е разпасал фантазията си, че не можете да го разберете. Някои ефимизми, някои селски жаргони и груби думички дразнят. Не е ясно какво значат сравнения например като следното:

Той изпива и последния си грош
и се връща тъмен като слезен.

Колкото и да е конкретна местната представа за този „слезен", на нас той е непознат и не ни казва нещо определено. Много често се срещат в поезията на Ламар магарета и кучета. Те са поставени там нарочно — за да приземят и за да огрубят поезията. И т. н. Но нека кажем, че няма голям поет без слабости, а Ламар писа много и за да развие и наложи своя стил, и за да бъде в трудното всекидневие на читателя си. Особено много писа той след Девети септември. След поемата „Горан Горинов" се заредиха и стихосбирки, и обемисти поеми. Читателят още не си е поел дъх и идват нови творби — и различни, и някак си си приличат.

Поетът става донякъде равен, готов веднага да изпълни поръчката. И това оставя следи в лириката му. Но тя все тече — не в маловодно поточе, а в широка река. Все обществени са разнородните душевни състояния на поета. Той обикновено е отминавал интимните си изживявания, любовното си чувство. Те не са били главният извор на неговото изкуство. Бил е в народното битие и чрез него е правил и своята изповед. В тая изповед стоят сега надеждата на освободения свят, тя е богата с инвенции, с нова гама от чувства и виждания. Бих казал, Ламар достигна своя национален универсализъм и размаха на своето утвърждаващо начало. Неговата поезия е жиз-

нена, в нея присъствуват пейзажът на нашата земя, настроението на хората, грижите и вълненията на поета за голямата правда. Ламар е писал и пял сега и за бойците, и за дейците на новия живот. В поемата „Запад— Изток" той обобщава своята идея за Европа и за Русия с новото, което носи Русия като прогресивна сила. Той възпя победоносната сила на руския народ, героизма му. И пак пролича особеността на неговата лирика: тя не е приповдигната емоционално, тя не знае патетичните пози, тя предпочита все изумителната сила на образите. Ето я Русия:

Настана зимата безименна,
дори да питаш и за брата си,
навсякъде ще срещнеш риза,
разкъсана от вятъра. . .

В образите е тъкано вплетено общественото. Това е тайната на лирическото обобщение на Ламар. Ние го чувствуваме това обобщение и в най-обикновеното стихотворение. Тези качества на лириката на поета компенсират нейната равност, липсата на емоционални подеми, на „водопади от чувства".

Ламар е истинско чудо като лирик-пейзажист. Той е усетил безсмъртието на природата и непрекъснато се увлича в нейна лирическа възхвала. В нея той приветствува свободата, спокойствието и неуморимостта в игри на багри, съживени с творческо вълшебство. В нея той приветствува вечния живот, който го подтиква към размисъл — случаен, епизодичен или неочаквано траен и дълбок. Не случайно той преминава към сонета, една форма, подходяща за рисунък и за духовна връзка с тайната на земята и на водите, на небето.

*

У Ламар е много силно влечението към епоса. Той обича поемата като картинно внушаване на действителността. Обича да разказва дълго в своя образен и неповторим стил. И собствената си вяра той постига чрез епичното проникване в народното битие. Така са се появявали след „Мирни-размирни години" и останалите епически изображения на Ламар. Измежду тях — с герой и съзерцател българския селянин — изпъква поемата „Село Калеица". Това е вечният живот, споменът за хиляди пъти повтарялата се селска действителност. Нейните декори са постоянни, етнографската й рамка трайна. Поетът ни въвежда в делото, като го вижда отвисоко, както са правили това много български първомайстори, възвръщали се към родните си места:

Като спреш на върха на Остриката
и погледнеш надолу към Осъма,
там блестят по нивята мотиките
и на бивола враният косъм.

Ето, дядо Стоян телкеджията
е разтирил овце по Габрика;
и калпакът му бял кауклия,
и лицето му свети игликово!

До дола се е сгушило селото,
и над плочите стари и сиви

## МЛАДЕН ИСАЕВ

Литературната слава на 30-те години се дължи на цяло поколение революционни поети. Мнозина от тях се появяват още през 20-те години, но истинска трайност и блясък тяхното творчество придобива в последвалото десетилетие. Те сега са в битките, сега разгръщат могъщите двигатели на своето творчество. Борци и поети, те сливат изцяло личния си живот с политиката на комунистическата партия.

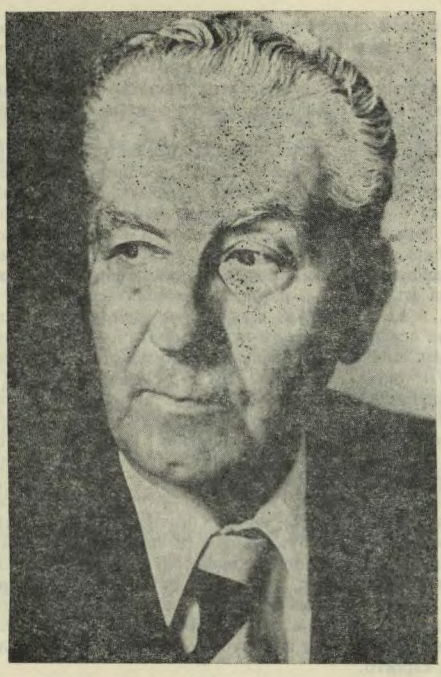
Биографията на Младен Исаев, един от тях, има много ранна начална дата. През 1922 г., едва 15-годишен, той е член на Комсомола. През 1926 г. след Септемврийското въстание емигрира при възрастните в Югославия. Този ранен съзнателен живот се отразява и на творчеството му. Младен Исаев е поет на революционни възпоминания. Трудно се откъсва от изживяното през юношеските си години. Той е поет и на съвременната му, текущата действителност, като смело настъпва срещу нея.

Още от началното си творчество Младен Исаев не познава самоцелни поетически изживявания. От перото му избягват дълго личните изповеди. Следовник е на голямата традиция на гражданската поезия, на революционната традиция на Смирненски. Все е очарован от мисълта за безсмъртието на участниците в Септемврийското въстание. Все възприема естетически тяхната гибел като величие, като осмислена жертвеност. Мъжествен и лиричен едновременно, Младен Исаев възпя героиката на въстанието и мечтата за бъдещето, а не ужаса и изживяванията на смут. Предчувствието за великото, което идва, създава патоса на лириката му. Една топла интимност господствува в нея, прелива се в гражданския патос, превръща поезията в копнежна лирика. През 1930 г., т. е. доста време, след като въстанието е отшумяло, той пише:

Бели, бели лунни нощи.
Жълта есен. Черна смърт.
Под върбите на Огоста
пресни гробници стърчат.

И продължава в едно баладично настроение:

Вечер идват майки в черно
на ония брегове
с болката си неизмерна
по убити синове. . .



*Младен Исаев*

Пейзажът е донякъде стилизиран: това е все познатият ни пейзаж на кървавите септемврийски „бели“ нощи. Този пейзаж идва още от стихотворенията на Разцветников и от творбите на Каралийчев. Но у Исаев той е индивидуализиран чрез непосредствеността на поета, чрез неговите възпоминания за Огоста и за нейните брегове.

Настроението в лириката на Исаев е силно експресивно. Защото сам поетът е изпълнен с мъжествена готовност за борба. Той наджижява болката си. При среща с родната земя във въображението му изплуват видения, образи на убити комунисти, и тогава поезията му добива особена, романтична форма.

От всички свои съвременници Младен Исаев е най-близо до Хрелков. Не по сюжета и стила на своята поезия, в която няма нищо тайнствено и фантастично, а по непрекъснатото тежнение към възпоминанията, поради постоянното възкресяване на чувствата, извикани от представи за димящи ниви, за избити хора. Природата, когато е осенена от скръб, му напомня винаги за станалото.

Младен Исаев изпя песни и за своята биография на революционер, включил се в текущи битки. Той е борец. Той е пределно искрен. Заради тази искреност може би у него няма следи от някакви чужди школи. В немалко свои творби се е стремял да бъде пряко публицистичен. Но повечето от творбите му излъчват борческа интимност и непотаяван възторг.

В стихосбирката „Жертви" (1934) се отделя особено „Писмо до майка ми". Тя, българската селянка, възкръсва в стихотворението с цялата си лична и народностна мъка. Далеч, в града, е нейният син. Той е там не за да твори чудеса, а за да рискува всекидневно живота си. Неговата борческа епопея извиква нейната тревога и неизмеримата й скръб. В стихотворението има много жизнена свежест. С нещо то напомня стихотворението на Есенин, отправено като писмо до майка му. У Есенин доминира споменът за детството, тънко съхранен като светиня в олтара на душата. У Младен Исаев главното е революционната всеотдайност. Но и при него интимността отваря вратите към сърдечните тайни. Младен Исаев създава с тази творба ново понятие за майчина мъка, за майчина чест и щастие. Добродетелта е в революционността. Революцията е съдба. И у майката трябва да се възпитат нови морални чувства и изживявания. В сърцето на синапоет преливат възпоминанието, мъката по полето и кошарите, по родното място. В началото на стихотворението се споменава за дъба, край който минава завръщащата се от полето майка. В края синът й подсказва да се вслуша в топлия му привет, който идва от града, когато преминава край големия дъб. Този образ на дъба, на пътя, място за срещи и раздяла, ни напомня нещо вековно в нашия живот. Той е като „плачитополата" или „плачикамъка", където и през турско майки са се откъсвали от синовете си с трепет в сърцето.

Още в началното си творчество Младен Исаев естетизира природата. Обича сравнения, взети от нея. Съзерцава красотата чрез нея. Обича изгледа на замечтани вечери и изгреви, които се разливат бавно. Сравнява дори човешките очи със светлината на деня. Някак си неисаевски са образи, в които тъмнее градът, в които мракът дебне като „парабелно дуло". Негови са повече онези картини, които са изпълнени с дъха на пролетта, с полъха на вятъра, с волността на полето, с простора на планинския пейзаж. И когато пише за града, той внася в поезията си дъха на природата. По-детайлното му чувство за пейзажа и постоянното му влечение към природата го отделят например от Радевски, който, повече мисловен, е по-пригоден да обхваща градската тема. Даже любимата си той вижда в ореола на някаква природна картина:

Ти влезе — цяла в сняг.
И стаята изпълни
с дъх на пролет.
Ти идеш от града,
удавен в мрак,

а носиш
слънце,
смях,
и волност!

Младен Исаев си има свой езиков реквизит за природните картини. Често той „сбльсква“ езика на природната образност с езика на революционната публицистичност:

Сърце,
препълнено с любов
и вяра,
по-чисти
от лъчите на снега,
по-топли
от кипеж пожарен.

Младен Исаев пише много. Неговата поезия е биография на епохата. Стихосбирките му могат да се класифицират по исторически периоди. В „Пожари“ (1932) той възкресява спомена за опожарената през Септември 1923 г. земя и вещае бъдещето, доловено от огнения полъх на нови борби. В „Жертви“ (1934) и във „Ведрина“ (1936) той все разширява мотивите на революционната лирика. В „Тревожна планета“ (1937) възпява борците в Испания. Всяка нова стихосбирка е и образ на текущото време, постоянна изява на нещо дълбоко национално, свързано със страната и с виденията от родния край. Националната тема особено звучи в цикъла стихотворения „Петроханска вечер“. Те ни напомнят Вазовия екстаз от родните планини, екстаза от простора, от ведростта на въздуха, от изгледа на голямото, а след това и на близкото — малинката или боровото клонче. Природата е обработила естетически Младен Исаев. Тя е усилила въображението му, тя извиква вълнения и асоциации, тясно свързани с детството.

*

Младен Исаев е отразил психологически резките противоположности на действителността. У него се усеща жизнената жажда на потиснатите, на загубилите свободата си затворници, живо погребани зад циментови стени. Той се вълнува тревожно от съдбовното в битието на хората от фабриките, той иска да им върне отнетата светлина. В поезията му пулсира ведрото, оптимистично чувство на борец, победил безнадеждността. Той е запленен от силата на идеите си, от пророческото предвиждане на онова, което е отвъд синора на текущото. Мъката и тревогата се борят у него с радостта и възторга — в острата борба на противоположностите мъката и тревогата падат победени:

Ледовете разбити гърмят,
цяла нощ пее южния вятър;
от дъжда освежени шумят
в слънце плувнали топли полята.

Кошмарите на живота не могат да загасят огъня и светлината. Това негово предчувствие му дава сила. Оптимизмът му не извира от абстрактни източници, както, да речем, в богоборческата поезия на Теодор Траянов.

Неговите извори са в реалността, в борбата, макар и напоена със страдание. Революционните поети на 30-те години отразяват тези психологически противоположности и — всеки по свой начин — побеждават раздвоението си. Младен Исаев намира свой език за победата над трагизма. Ето: щастие е да твориш през една „разжарена“ епоха. Щастие е да загинеш в нея достойно. Това трагично щастие дава смисъл, сили, бодрост на духа.

Нараства интернационалната обемност в лириката на Исаев („Тревожна планета“). И заедно с нея — и новото чувство за света:

Аз дойдох в тоя град
като селянин, раснал в ливадите.
Днес пред мен циферблат
е отворило радиото.

И това са противоположности — между поетовата селска душа, жадна да чуе как шуми ръжта, как пее лесът, и огромността на света, жестокостта на града, който мачка и потиска. Селската красота и непосредност се бунтуват срещу неразумността на града. В душата на селянчето се появяват нови впечатления, то пожелава да прегази звездния прах, да отиде отвъд хоризонта на познатите вече светове. И в следващото си творчество Младен Исаев ще отразява епохата през призмата на тези противоположности: спомена за родния пейзаж, за изживяното в ливадите и под планината и дръзката хватка на света да посегне към небето и звездите. Поетът, селско дете, се съблазнява от неразгадани тайни, от технически чудеса. Той говори за бурната динамика на епохата, изпълнена с грохота на самолета, и си остава певец на родната земя, нежен и лиричен, мечтателно-романтичен:

Слизат кравите по хълма,
а подире им — нощта.
Говедарчето изпълва
с проста свирка вечерта.

И по-нататък:

Долу две железни змии
през ливадите са в бяг;
бяга и шуми Бързия
в синкавия полумрак.

И накрая сред носталгията на спомените:

Време, време, като мълния
ти погълна оня глас.
Говедарчето от хълма,
говедарчето бях аз.

Нещо наистина есениновско има в тая вече неутолима скръб по родните места, по детството. Орбитата на голямото познание е завъртяна. От нея вече не може да се излезе. Поетът е познал града. Познал е и прозренията към бъдещето. Той върви напред — през тревогите на планетата и на своето всекидневие. И все пак тихо се отдава и на мечтата по детството, намира се бе си в спомена, в мекота красота на бленуваното някога. За него, човека на прогреса и на най-модерното познание, е някакси вечен и кроткият, мечтателният детски сън.

*

Имаше години, когато Младен Исаев бе започнал да се преповтаря. Публицистични творби на партийния поет. Стихотворения за родината. Стихотворения, които с любов възпяват живота. Песни, изпълнени с детска тъга. Трябваше да дойде някакво голямо събитие, което да му хвърли ключа на лиричното обновление, да му помогне да излезе от себе си и да се пренамери. Това събитие дойде с борбата — той бе затворник и концлагерист. И поетическото му вдъхновение приплямва с нов пламък.

Лошо е, когато един поет не е достатъчно автобиографичен. Когато няма какво да пише за света като своя биография. Автобиографичността на Младен Исаев бе станала камерна. Бе престанала донякъде да бъде огледало на епохата. Да извисява жертвеността. Зад стените на затвора и зад телените мрежи на концентрационните лагери Младен Исаев написа някои от най-хубавите си стихотворения. Те бяха мъчителен стон по живота.Тяхната поява като че ли оправдава мъката на изживяното. Те бяха вик на бунта му. Те бяха молитвено съпричастие на борека към всички, които се борят и загиват. Те бяха поглед и към природата, към света, който вечно ласкае и утешава. В цикъла „Концлагери" е заключена изповед, направена под шипене на куршуми, взрив на бомби, експлозии на мисли и чувства. Лагерите, партизаните из гори и планини, Източният фронт — всичко това присъствува като лично изживяване в концлагеристката поезия на Младен Исаев. Най-силен е гласът на съвестта („Пленници", „Към поетите"). Появяват се и ботевски реминисценции:

Лежа убит. Убиецът ми бе
по-мрачен от нощта, в която падох.
Над мен тежи куршумено небе
и вие някъде вълчица гладна.

Появява се топлинката на синовното чувство на борека, когато чувствува, че все лежи

. . .незарит и сам,
сред диви сипеи, трева и гръни.
Не дишам. Не горя. . .

Великолепни са тези стихотворения, написани за концлагера, събрани в една от най-хубавите книги на Младен Исаев „Огъня".

*

Стихотворната структура на лириката на поета се определя и от мотивите ѝ. В нея се усещат сдържана възторженост и гласът на интимни лирически чувства. Поетът почти не излиза из рамките на класическия, на строго метрическия стих. Рядко неговата реч е разговорна, рядко стихът е насечен на самостойни мисловно-емоционални цялости. Мисълта и чувството търсят яснота и завършват в границата на строфичната организираност. Този стих е понякога напевен, малко разказвателен, понякога описателно статичен, особено когато се описват застинали природни картини:

Долу върху ширна Тракия димят
облаците — кадраво, огромно руно, —

скрили и Марица, и широката земя,
друмите и хлебните ниви на тони.

Острови над облаците в утринта
са далечните била на планините.
Ние гледаме. И тая дива красота
мами ни с дъха далечен на горите.

(„*Над Тракия*“ — из цикъла „*Концлагери*“)

Само краят на стихотворението, където се напомня за концлагера и за полицейската свирка, е по-експресивен.

Но Младен Исаев има творби, в които е постигнат значителен драматизъм. От цикъла „Концлагери“ с повишена драматичност е стихотворението „Свиждане“. В него има и диалог, и бърза, експлозивна сила на чувствата, и динамическа ударност върху отделните думи, което също повишава експресията. По-често Младен Исаев е равен и, бих казал, малко съзерцателен в своята поезия. Той успокоява, той „нормализира“ стиха — задържа го в границите на познати вариации. Примери за такава равност на стиха биха могли да се дадат доста. Сякаш в самия творчески акт поетът скандира стиха си, нормализира го и го успокоява въпреки напора на емоционалното изживяване. Впрочем нека не отминем и някои примери за статичност, преминала в стиха:

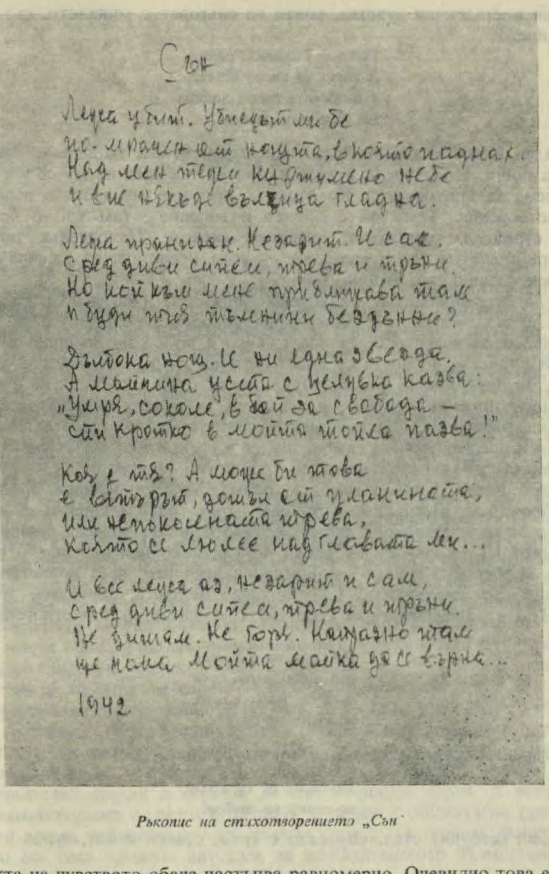
Крайбрежната горичка стана бяла.
Нощта — и тя е бяла, чиста, хубава.
Една върба, от сняг до корен натежала,
закри картечницата и човека в шубата.

Само „епичността“ на стихотворението оправдава донякъде тази статичност. Понякога стихът е само декламационен, защото е изпразнен от образност и от интимността на изживяването:

Тоя край, дето буки и мури издигат върхари
и се носи на буйни пшеници шума,
тоя край с хилядолетното име България
е свещената наша земя!

В творчеството, което поетът създаде след Девети септември, като че ли стана характерна за него борбата с ритмическата равност. Редуват се стихосбирки, повтарят се образи и се отрича повторителността в тях чрез нови търсения. Младен Исаев усеща поетическия стереотип. Той отново търси себе си в напористото чувство и в непривичното силно построение. И ту се намира, ту се отпуска до привичното. Понякога „равността“ е победена чрез по-раздвижен, по-съдържателен стих:

По горска пътека сами
вървим над дълбоки клисури.
Планинския вятър шуми
високо в зелените мури.
Край нас бързонога сърна
пробягва, от вятър по-лека.
От сенки и слънце в петна
е нашата малка пътека. . .



Сън

Лежа уморен. Умореният ми бог
изпраща ми покоя, в който падам.
Над мен тържествено небе
и вик далеч възлиза гладна.

Лежа пронизан. Незарит. И сам
сред диви ситея, трева и трънки.
Но кой ли мене привлича там
и чуди моя тъмнина безумна?

Дълбока нощ. И ни една звезда.
А майчина уста с целувка казва:
„Умрял, соколе, в бой за свобода –
спи кротко в майчината пазва!"

Кой е тя? А може би това
е вятърът, дошъл от планината,
или неспокойната трева,
която с лъжец надгласява мен...

И все лежа аз, незарит и сам,
сред диви ситея, трева и трънки.
Не викам. Не горя. Напразно там
ще мами майка да се върна...

1942

*Ръкопис на стихотворението „Сън"*

Равността на чувството обаче настъпва равномерно. Очевидно това е някакво загубване на драматизма, станало сред сигурността на сполуките. В контекста на стихотворението звучи индивидуално характерното за Младен Исаев, но без ритмичната напрегнатост на по-първите му стихотворения.

Младен Исаев е поет-комунист. И с образа на комуниста се срещаме непрекъснато в неговата лирика. Той е в мисълта и в чувството на автора, в готовността за саможертва. Комунистът у Младен Исаев е със здрав ум — той ненавижда неяснотата в мислите и в позициите. Най-често образът на комуниста се откроява в текущите борби и в строителството. Той е изпълнен

и с онези носталгични чувства, които го свързват с миналото, със спомена за въстанието:

Години. Години. Години.
А слезе ли ниско нощта,
в дълбоката свежа долина
все още ехти песента. . .

Младен Исаев потърси образа на комуниста и у Вапцаров. Той написа поема за поета. Но въпреки отделни сполуки поемата не му се удава. Така и с „Поема за винтовката". Комунистът прозира най-добре в изповедните му стихотворения. Там той е „полет и горение", там той е боец край Огоста, строител, тракторист, човек от скелите. Напоследък той вижда комуниста и в една друга светлина — като представител на своя откривателски век, проникнал в нови тайни.

Век на огромни мечти, на човешко братство и на недостигани открития. От земята мисълта се издига в макрокосмоса. Стреми се да разгадае сложността и на човешката личност: какво е добро и зло, явно и тайно у човека. В лириката на поета се появяват нови думи, неприлягащи към предишната му лиричност: „Сърце, радар ми ти бъди. . ." Въвежда в поезията си научно-технически термини, пише даже за учени, за откривателите на нови тайни. Възторгът му идва все от всесилието на мисълта. Поетът е изправен сякаш и пред едно ново самопознание в срещата си със съвременния век и в усилията да адаптира неговите грандиозни открития.

Младен Исаев е автор вече на голям брой стихосбирки. Биха могли да се изброят над 20 книги със стихове и още толкова книжки за деца. Но важното е не количеството, а физиономичното, присъщото на неговия натюрел. Младен Исаев цял живот вървя по главното направление — революционната борбеност. Той се саморазкрива чрез нея, чрез войнственото си ангажиране със социализма. Той възхвали подвига, героизма, всеотдайността. Той е характеризирал себе си, т. е. поета, в стихотворението си „Поет":

Присвил чело сурово,
той дири багри, звук:
къде си, чисто слово,
неказано от друг?

Поетът търси прости думи, които звучат с порив нов:

По-силни от куршуми,
по-нежни от любов!

Такъв е бил неговият стих, опръскан с кръв, оръсен с пот, суров и нежен.

# ГЕОРГИ БАКАЛОВ

Личността и делото на Георги Бакалов са органически свързани с формирането и развитието на социалистическата литература и литературна критика, с пропагандирането на научния социализъм, с борбата срещу идеологическите устои на буржоазното общество. В продължение близо на половин столетие той работи с рядък размах, неуморно и настойчиво като обществен и културен деец, като литературен критик и историк, като публицист и преводач, като организатор, редактор и издател на марксически периодични и други научни, научно-популярни издания. Тази му многообразна и плодотворна дейност го утвърждава като една от най-оригиналните фигури в националния ни обществен и литературен живот от края на миналия и първите десетилетия на нашия век. С неукротимата си творческа енергия Бакалов се възправя като истински воин на социалната правда и на духовния прогрес.

Живял и творил в епоха на интензивно социално-класово разслоение, на изострени идейни сблъсъци, на трагични национални погроми, той отрано разбира историческата роля на пролетариата в по-нататъшното политическо и културно развитие на обществото, съглежда пътищата, извеждащи към човешкия прогрес. Направил от марксизма свое гражданско, научно и културно-естетическо верую, Бакалов прокарва дълбоки, незаличими бразди в толкова много области на националния ни живот. Дейността му представлява своеобразен синтез на идеологическите проблеми на времето. В тяхното решаване той се домогва до големи, непреходни завоевания, макар да плаща дан и на немалко заблуждения. И едните, и другите имат своето обяснение както в оригиналната му индивидуалност, така и в атмосферата, сред която е работил, в процесите на епохата, когато се залагат основите на социалистическото движение у нас, когато марксизмът-ленинизмът прави първите си по-решителни крачки и тепърва печели по-широк терен. А всичко това е било съпътствувано с много изпитания, с лични и обществени драми. Син на своето време, дейността му го свързва здраво и с нашата съвременност, прави го все така жизнено актуален за по-нататъшното възмогване на социалистическата ни литература и култура.

Роден на 7 ноември 1873 г. в Стара Загора в семейство с културни интереси, Георги Бакалов отрано проявява жажда за повече знания, стимулирана от обществена и семейна среда. Едва петнадесетгодишен, той вече се чувствува социалист, настойчиво търси съчиненията на класиците на марксизма, подхваща да преведе на български „Комунистически манифест". С интерес и увлечение чете много от изданията на групата „Освобождение на труда", особено трудовете на Плеханов, които по онова време обайват с голяма сила умовете на значителна част от интелигенцията.

Разбира се, Бакаловото оформяне като социалист и марксист се извършва не само по книжовен път. Той непосредно участвува и в разрастващото се българско социалистическо движение, дружи с видни социалисти, израства сред атмосфера, в която все по-ясно отекват стъпките на революционната работническа партия. Изключен завинаги от всички училища, будният младеж се отдава всецяло на социалистическото движение, сближава се с Н. Габровски, присъствува на историческия конгрес на Бузлуджа (1891), където се залагат основите на Българската работническа социалдемократическа партия.

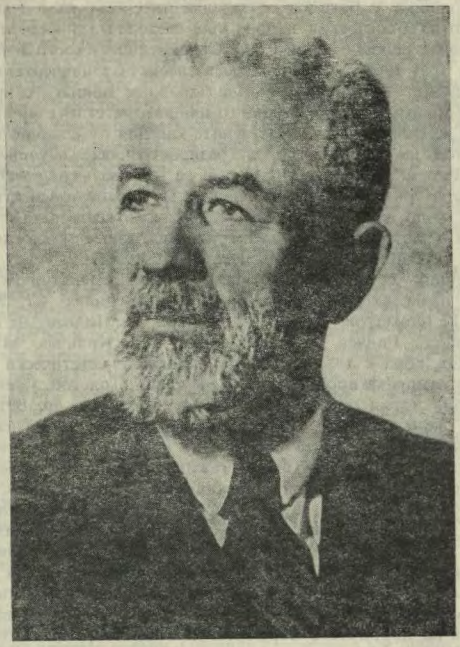
За да продължи образованието си, Бакалов заминава през 1891 г. за Женева — тогава център на международната социалистическа мисъл. Тук именно, където вече учели мнозина българи-социалисти, той се запознава с видни социалистически дейци: Плеханов, Роза Люксембург, Вера Засулич, П. Акселрод; слуша речи на Жюл Гед и Жан Жорес, на Фр. Енгелс; става член на социалдемократическия клуб на българските студенти, дооформя социалистическия си светоглед. Присъствува на конгреса на Интернационала в Цюрих в 1893 г. От Женева започва да сътрудничи със статии и стихове в български партийни издания. Още тук се чувствува темпераментното перо на бъдещия марксист-просветител и агитатор-полемист. Сам Бакалов признава, че избрал да следва естествените науки, за да си изработи марксически мироглед, а Женева — за да бъде в близост с групата „Освобождение на труда".

Завърнал се в България към края на 1893 г., за кратко време Бакалов учителствува във Враца и Сливен, за да бъде скоро уволнен и затворен заради социалистическа пропаганда. Отсега нататък никога той не ще получи държавна служба. Затова пък ще се отдаде с цялата си неукротима енергия изключително на книжовна, обществено-просветна, културно-публицистична дейност. С възрожденски ентусиазъм и всеотдайност той ще се залавя за всичко, което смята, че би могло да бъде полезно за народа. Ще пише дори и стихове, макар да е съзнавал, че не е поет.

Само година след завръщането си от Швейцария Бакалов е вече редактор на в. „Работнически другар" (1894—1895). В него привлича за сътрудници редица книжовници и писатели, попаднали за по-дълго или за по-кратко време под влиянието на социализма.

Растящите интереси на Бакалов към литературата намират израз и в съставените от него две стихотворни антологии: „Лъчите на поезията" (1901) и „Към свобода" (1902), включващи творби с подчертан социален и революционен патос, предназначени да бъдат декламирани по работнически вечеринки и утра, на тържества, организирани от социалистическата партия, от прогресивни организации. В тези сборници наред със стихове на Д. Полянов, Ц. Церковски, Ив. Андрейчин, Д. Подвързачов, Некрасов, Надсон и др. намираме множество стихотворения от Вазов, Пенчо Славейков, Ст. Михайловски. Трябва да прочетем вълнуващо написания предговор на съставителя към „Лъчите на поезията", за да почувствуваме дълбокия замисъл на тия поетически сборници, играли дълги години неизмерима идейно-възпитателна, културно-естетическа роля.

Все по-разнообразни стават почините на Бакалов в стремежа да сродява българските читатели с философското и природното знание, с прозренията и тревогите на големите умове, със завоеванията на научната и художествена мисъл — една дейност, оценена още на времето от Д. Благоев. В нея се откроява ясно съзнание за взаимообусловеността на различните сфери на



*Георги Бакалов*

знанието и ролята им за формиране на човешката личност, за стимулиране на борчески стремежи, за укрепване на класово съзнание. При това Бакалов проявява широта в разбиране своеобразието на културните, научните и художествените ценности, формите и пътищата, по които те могат да бъдат използувани за идейното и естетическо съзряване на човека. Оттук и умението да съчетава дейността си като пропагандатор на социализма, като просветител на трудовия народ с научните си културно-исторически и литературно-критически занимания. Тези му разбирания се открояват и когато редактира сп. „Работнишко дело“ (1903—1905).

С всяка година у Бакалов се засилва интересът към духовно-интелектуалния живот на българския народ, към световната прогресивна култура. Това се откроява особено ярко в сп. „Съвременник“, което Бакалов започва да редактира през 1908 г. С основание изследвачите подчертават, че именно със „Съвременник“ Бакалов се свързва здраво и завинаги с проблемите на литературния живот, за да стане един от най-авторитетните му представители, стремейки се да осветлява художествените явления от позициите на „диалектическия метод на марксизма“, да разпространява „научния социализъм на Маркс и Енгелс“. Отсега нататък той се изявява като ревностен организатор на литературния живот в различните му страни и аспекти, от погледа му не отпада нищо, което засяга литературно-художествената и критическата дейност, съди и насърчава, оценява и критикува, живее с дълбокото съзнание, че защищава принципите на марксическото учение.

„Съвременник“ се появява във време, когато литературният периодичен печат сякаш позаглъхва. В „Съвременник“ сътрудничат Ст. Михайловски, К. Христов, Г. Стаматов, Ив. Ст. Андрейчин, Н. Лилиев, Д. Подвързачов, Д. Дебелянов, Г. Райчев, Рачо Стоянов, Стр. Кринчев, М. Кремен — както се вижда, хора с твърде разнородни идейно-естетически позиции. На страниците му намираме произведения от Пушкин, Толстой, Горки и от други руски писатели, статии от Маркс, Плеханов, Каутски и др. Без да престава да критикува онези писатели, които създавали творби, чужди на социалистическата идейност, и в този си стремеж не един път да проявява известно сектантско отношение към мнозина тогавашни творци, Бакалов непрестанно полага усилия да привлече млади дарования, да им въздействува, да ги насочи по пътя на социалистическата поетика. И, трябва да се признае, не без успех. Така и тук се откроява една Бакалова черта, проявявана и при други случаи — несъответствие между критико-публицистичните му трактовки, оценки и практическата му литературно-организаторска дейност.

В „Съвременник“ Бакалов печата много свои статии и рецензии. Наред с работи, в които осветлява принципи на социалистическата идеология, като сочи корените на пороците в буржоазното общество, както и средствата за тяхното премахване, зачестяват и статии, бележки, отзиви по обществено-литературни, природонаучни, културно-просветни, нравствено-възпитателни въпроси. Книжовните му изяви и интереси говорят за една твърде широка амплитуда, параметрите им обхващат почти целия обществен и културен живот. Би могло да се твърди, че тук именно Бакалов се изявява като талантлив литературен критик. От страниците на „Съвременник“ започва и критическата канонада срещу Вазов, продължила десетилетия наред. Тук се появява известната му статия „Иван Вазов и социализмът“, изнесена отначало като доклад, излязла година по-късно и в отделна брошура — „Иван Вазов — критически етюд“ (1911). В нея за първи път се появяват така ярко вулгарно-социологическите тези на Плеханов. В плен на неговите вулгарносоциологически постановки, българският критик не смее да се отклони от тях дори и тогава, когато отделни произведения вътрешно са му допадали, какъвто е например случаят с някои Вазови исторически драми, посрещани възторжено от публиката, развълнували и самия него.

По същото време Бакалов превежда „Капиталът“ на Маркс, „Лудвиг Фойербах“ на Енгелс, „Естетическите отношения на изкуството към действителността“ от Чернишевски, много статии на Плеханов и друга прогресивна социалистическа литература.

След покрусата от първата национална военна катастрофа през 1913 г. Бакалов подхваща ново списание — „Борба“ — с намерение да бъде продължена линията на „Съвременник“, но вече съобразена с изменилата се обществено-политическа атмосфера. И тук виждаме да се изявява остро му критико-публицистично перо, насочено най-вече срещу патриотарската поезия на Кирил Христов, когото много по-рано критикува заради еротичните му стихове. Все така е непримирим и срещу онези, чиито творби били вдъхновени от войните, без да може да разграничи истинския патриотизъм от явните шовинистични увлечения.

Обявяването на Първата световна война прекъсва издаването на „Борба“, за да бъде подновено едва през 1919 г., без обаче да може да просъществува по-дълго. Но в тази втора годишнина на списанието вече се чувствуват отгласите на Великата октомврийска революция, посрещната възторжено от Бакалов. Наред със статиите по въпросите на социализма и социалната революция появяват се и работи за новата съветска държава, няколко статии за Ботев, които излизат и в отделни брошури: „Христо Ботев социалист“ (1919), „Христо Ботев и пролетариатът“ (1919). Дори и в годините на войните, в които Бакалов непосредно участвува, той не изоставя любимите си книжовни занимания. Обмисля все нови и нови планове.

За широтата на Бакаловите творчески планове в ония военни години, за изостреното му съзнание относно духовните потребности на българския народ, за нуждите на националната ни наука и култура свидетелствува и едно писмо до проф. Ив. Шишманов (22 януари 1918 г.). Тук критикът-марксист обосновава необходимостта да бъдат издавани съчиненията на големите руски и западноевропейки писатели, като Гогол, Тургенев, Толстой, Куприн, Горки, Шекспир, Гьоте, Шилер, Ибсен, Байрон, Балзак, Мопасан, Анатол Франс, Верхарн и др., споделя и съкровеното си желание да се посвети на литературен труд, където чувствувал призванието си.

От 1920 г. започва нов подем в обществената, научната, критическата и публицистичната дейност на Бакалов. Включвайки се отново в редовете на партията на българския пролетариат, той започва с все по-растяща активност да сътрудничи на нейните органи. Оценили безспорния му талант, ръководителите на партията го подкрепят в културно-публицистичната и пропагандистка дейност. С перо и устно слово Бакалов обосновава идеите на марксизма, осветлява събитията в новата съветска държава, пише теоретически и критически статии за български и чужди писатели, изнася беседи, групира около себе си млади пролетарски творци. Сега той пръв оценява големия талант на Хр. Смирненски, за когото пише няколко възторжени статии, характеризира го като „знамение на времето“.

Макар и да участвува в изпълнението на дадената директива от партията да бъде създадена и в България организация на Пролеткулта, дори и да превежда от руски сборник със статии под наслов „Под знамето на Пролеткулта“, Бакалов далеч не споделя нихилистичното отношение на пролеткултовци към културното наследство. В това отношение той стои по-близо до схващанията на Луначарски, от когото превежда и обнародва немалко статии, често цитира негови мисли относно значението на културните завоевания от миналото за подема на пролетарската литература. От такива позиции той ще започне да воюва срещу Иван Генчев, в чиито писания са намирали най-краен израз примитивизмът и вулгаризаторството по отношение на новата революционно-пролетарска литература и на създаденото от предходните по-

коления. В статията си „Нашето отношение към изкуството“ (сп. Ново време, 1923), явила се като отговор на Генчеви погрешни трактовки, Бакалов обосновава в правилна насока някои основни марксически принципи. Той подчертава необходимостта от диалектическо единство между съдържание и форма, като дава предимство на съдържанието, и то наситено с пряка прогресивна идейност. Тези му съждения намират практическа изява в статиите му за Смирненски, писани по същото време. Не случайно в една от тях той с радост възкликва: „А формата — феерия от огнеструйни образи и картини... И нека си признаем ние, изкопнелите за истинска и искрена пролетарска поезия, че това начало бе славно, многообещаващо.“ Стиховете на Смирненски, както и тези на Ботев затова притежават такава въздействуваща, мобилизираща сила, защото революционната им идейност е въплътена във високохудожествена форма — говори не един път Бакалов.

Само два месеца след Септемврийското въстание от 1923 г. Бакалов започва да издава сп. „Нов път“, обособило се като трибуна на антифашистката обществена и литературна мисъл, изиграло извънредно плодотворна роля в борбата срещу настъпващата реакция в политическия и културния живот. То осъществява линията на партията, толкова повече, че официалните й органи били спрени.

Макар на страниците на „Нов път“ да се явяват и статии по обществено-политически въпроси, списанието има предимно литературен облик. Тук вече с много по-голяма широта се обосновават принципите на революционно-пролетарската литература, задачите й се разглеждат във връзка с конкретната обществено-политическа атмосфера вътре и вън от страната. От една страна, списанието е трябвало да води борба срещу буржоазния обществено-политически и буржоазен печат — в. „Слово“, в. „Демократически сговор“, сп. „Златорог“, от други — срещу широките социалисти и разните анархистуващи елементи. На страниците на „Нов път“ се появяват творби в стихове и проза — отглас на кървавите септемврийски погроми. Тук се утвърждават имената на Н. Фурнаджиев, Ас. Разцветников, А. Каралийчев, тук дебютират нови млади дарования — Н. Хрелков, Т. Харманджиев, К. Зидаров, Ем. Коралов, Кр. Велков, Д. Осинин, Ив. Мешеков и др. Тази литература, наречена от Бакалов „септемврийска“, ще привлича и по-късно критика-марксист, получила от него правдива характеристика.

В много други статии той спори и изобличава, утвърждава и насърчава. Непримирим към хората от отсрещния лагер, към златорожци и техните поддръжници, Бакалов е бащински отзивчив към всички съидейници на освободителното дело на пролетариата, към родителите на социалния прогрес. Тук Бакалов печата и първия си отзив за Гео Милевата поэма „Септември“ веднага след излизането й през 1925 г., както и статия за Д. Благоев по случай смъртта му. А когато неколцина от довчерашните сътрудници на „Нов път“ тръгват в друга посока, Бакалов не се поколебава да насочи остро си критическо жило към тях, да ги осъди от отстъплението им. В „Нов път“ може би най-релефно се проявяват характерната бакаловска непримиримост, войнствуващата му природа, литературно-критическият му патос, неизмеримата му любов към съветската литература и култура. Почти във всеки брой на списанието срещаме имена на съветски автори, на Горки и Луначарски, на Фриче, П. Коган, Ф. Калинин и най-вече името на Плеханов. На страниците на „Нов път“ за пръв път излиза и статията на Ленин „Партий-

на организация и партийна литература", както и рецензия за очерка на Горки за великия стратег на социалистическата революция.

Верен на една отколешна своя практика, Бакалов и сега основава Библиотека „Нов път", в чиято поредица издава книгите „Сергей Нечаев и Хр. Ботев", „Ораторско изкуство за работниците", „Беседи по изкуството", „Нашите революционери — Раковски, Левски, Ботев", „Великани на мисълта и делото", „Христо Смирненски", „Български писатели и книги", „Чужди писатели и книги". Сега диапазонът на научните му и литературни занимания се разширява още повече, обусловени от разгарящата се борба и от все по-пълното му собствено съзряване.

В писмо до Стоян Ноков, негов състудент, приятел и съмишленик от Женева (6. III. 1923), Бакалов изповядва: „Когато обзирам продължителната си дейност, мене ми домъчнява, дето съм избал черната работа като кърпица заровен в работа да създавам едно след друго, непрекъснато, денонощно, като правилно действуваща машина, книга след книга, за да разпространявам своите идеи. Ако можеш само си представи, какъв труд е било това и е! — колко безсъници и изтощавания. И в нашата корава среда, без никаква морална подкрепа, напротив — ограден от завист и облян от хули, ето вече три десетилетия, без нито ден да съм оставил перото. . . Поне да съм бил материално осигурен, а то — никога! Винаги обременен в дългове, в борба за убежденията си, мъчейки се да се държа в техните рамки, да не издавам друго, освен доколкото е потребно да не изложа на риск идейното издателство, най-после аз изнемогвам под цяла планина от дългове. . . Аз нямам право да боледувам, защото всеки ден на почивка означава затягане на гердана на дълговете около шията ми. Нямам право на почивка, защото ако почивам, кога ще работя за убежденията си, за партията? След усилени трудове за късче хляб аз се прибирам не за да си отдъхна от тях, а за да почна, нощем, работата си за партията. Всички многобройни сказки и статии ги готвя във време, което крам от почивка, сън, удоволствия и разходки. Всичкото време, което не съм на работа за прехрана или на партийно назначение, съм с книгата или писалката в ръка. Съжалявам ли, че тъй се е нагласил моят живот? — Не! Съдба! Другояче не можеше." Такава е житейската му и духовна орисия до сетните часове на бурния му плодотворен живот.

В ония години той работи и над книгата си „Беседи по изкуството" (1924), която свидетелствува за теоретико-естетическите и литературно-критическите му позиции в онзи период. Тя излиза по време, когато в младата съветска държава се водят оживени дискусии по въпросите на литературата, когато пролеткултовските и раповските теории доминират в литературния живот, когато авторитетът на Плеханов е все още безспорен и българският критик него именно смята за най-компетентен по въпросите на изкуството, неговите произведения са главният, ако не единствен източник на теоретико-методологически постановки и критико-оценъчни принципи.

Очевидно по онова време Бакалов не е познавал дълбочините на литературата и изкуството, не се е бил сродил по-непосредно с онова, което Ленин е завещал в тая област, макар да е познавал философските и другите му трудове и бе обнародвал части от статията „Партийна организация и партийна литература". От друга страна, не трябва да се забравя и обстоятелството, че „беседите" на Бакалов са изградени почти изцяло в полемичен план. Той е трябвало да воюва както срещу идеалистическата естетика, застъпвана на страниците на сп. „Златорог" от Вл. Василев, Й. Бадев и съидейниците им, така и срещу наста-

нили се в партийните издания хора като Ив. Генчев, които ставали проводници на най-неприемливи опростенчески теории и по същество застъпвали антимарксически позиции. Цялата тази атмосфера не е могла да не удари дълбоки си печат върху опита на Бакалов да даде теоретическа обосновка на онези разбирания за изкуството, които той смята за марксически.

При всички неизбежни недостатъци в „беседите“ намираме вярно марксическо осветление на основни въпроси, свързани с произхода, същността, ролята и значението на литературата като отражение на социално-историческата действителност, като дейно оръжие в класовата борба, както и относно характера на различните буржоазно-формалистични или вулгарносоциологични теории, относно насоката на бъдещото развитие на литературата и т. н. Критикът-марксист греши, когато подхваща по-специфичните въпроси на изкуството, когато определя ролята на мирогледа в художествената дейност, когато осветлява такива естетически категории като идейност, тенденциозност и др. Тук именно той не съумява да се издигне до ленинската теория за отражението, върху чиято основа могат единствено да бъдат обяснени специфичните страни на изкуството като „субективно отражение на обективната действителност“, като форма на познание и обществено съзнание.[1]

Онова, което представлява крайъгълен камък в съжденията на Бакалов, е разбирането на изкуството като оръжие на социално-класовата борба, което оръжие поради своята идеологическа и емоционална специфика се възприема по-непосредно от народните маси, въздействува върху цялостната душевност на човека. Затова и Бакалов съди за едно произведение по това, доколко то дава правдива представа за живота, доколко въздействува върху мислите и чувствата на читателя и го мобилизира да се бори срещу социалните злини. Като първостепенна задача на критика той поставя да открива „социалния еквивалент“ на дадено произведение, т. е. да види и определи идейно-социалната му същност, и то въз основа главно на социалния произход на писателя, на неговия мироглед, на политическата му принадлежност. Оттук и неспособността да се видят истинските мащаби на големите писатели от миналото, дали художествен израз на важни страни и процеси на живота в неговото непрестанно изменение. Макар и по въпроса за обективността на критиката Бакалов да споделя изцяло схващанията на учителя си Плеханов и да заявява: „Обективната критика на марксизма не предписва правила на изкуството. Тя като някоя точна наука взема художественото произведение като даден факт и го изучава тъй, както точната наука изучава фактите“, в непосредната си критическа практика Бакалов е чужд на подобен обективизъм, съди и изобличава, възхвалява и насочва, гневи се и се радва в зависимост от социално-идейната насоченост на творбата. С методологическа вглъбеност и естетическо прозрение Бакалов отхвърля вулгарносоциологическите умувания на Ив. Генчев, на неговата теория за „понижените форми“, на превратните му трактовки за значението на художествената форма изобщо. Все така убедителен е Бакалов и когато воюва срещу Вл. Василев и обосновава пътя на пролетарското изкуство. Тези именно положителни страни на Бакаловата книга не винаги са съглеждани в пълнота и по достойнство оценявани. Една от причините за това е може би обстоятелството, че само десет години по-късно Бакалов прави втори, но вече много по-сполучлив опит да даде теоретическа обосновка на основни принципи на марксическото литера-

[1] Жельо Авджиев. Г. Бакалов, литературно-критическа дейност, С., 1959, 110—111.

турознание, като подхвърля на сурова критическа преоценка много от онова, което намираме в „Беседи по изкуството".

След априлските събития от 1925 г., когато фашистката реакция се развихря, погубила и толкова много литературни дарования, правейки невъзможна изявата на всяка прогресивна мисъл, „Нов път" бива спрян. Редакторът му, арестуван и оцелял случайно, е принуден да емигрира в Съветския съюз. Оттам през 1926 г. Бакалов е изпратен на работа в Съветското търговско представителство в Париж, за да се занимава с разпространението на съветската книга. И през времето, когато е във Франция (1926—1929), критикът-марксист не престава да следи живота в родината си, редовно сътрудничи на сп. „Наковалня" и на съветски периодични издания, пише статии срещу безчинствата на буржоазно-фашисткия режим, в защита на жертвите на белия терор, призовава световната общественост за солидарност в борбата на българския народ. И сега от перото му излизат статии главно за съветската литература, а замисля да издаде на френски език стихосбирката на Смирненски „Да бъде ден!".

През пролетта на 1929 г. Бакалов се завръща в Москва и постъпва на работа в института „Маркс — Енгелс — Ленин", завежда и научния отдел по славяноведение при Ленинската библиотека. В съветската столица именно той намира благоприятни условия за книжовна работа, развива интензивна научна, литературно-критическа, културно-публицистична дейност. Сътрудничи на едни от най-авторитетните съветски периодични издания. Установява непосредни лични връзки с много съветски хора, с представители на обществената и интелектуално-творческа мисъл — Н. С. Державин, А. Луначарски, М. Горки, Ф. Гладков, Ал. Фадеев и др., със съратници на Ленин. По цял ден прекарва в библиотеки и архиви, мисълта му не знае умора, намира изява в множество проучвания, статии, книги — твърде разнообразни по тематика. Редица от сега обнародваните работи засягат въпроси, свързани с проникването на марксизма в България, осветляват ролята на руската революционна мисъл и живота на българската общественост и т. н. Заедно с това Бакалов се стреми да популяризира и някои наши писатели — Ботев, Алеко Константинов, А. Страшимиров, Хр. Смирненски, Гео Милев, Людмил Стоянов, Хр. Радевски, Кр. Кюлявков — в съветската страна, пише и няколко обобщаващи статии върху развитието на българската демократична и революционна литература, публикувани в съветския периодичен печат. Една подобна интензивна дейност очевидно не е могла да не издигне още повече авторитета на Бакалов като литератор-марксист. Единодушно той е натоварен да представлява българските писатели-емигранти на Втората международна конференция на пролетарските и революционни писатели в Харков през 1930 г. С голяма вещина тук Бакалов говори за българската революционна литература, спомага за успешната работа на конференцията, избран е в ръководството на тая международна организация. А през 1932 г. по предложение на акад. Н. Державин и А. Луначарски, тогава комисар по народното образование, Бакалов е избран за чл.-кореспондент на Съветската академия на науките — едно признание, което го изпълва с нови сили за работа.

Обогатен с много знания и житейски опит, тръгнал смело по пътя на своето методологическо преустройство в съгласие с настъпилите интензивни процеси на ленинизация на цялостния литературен и общокултурен фронт и в съветската страна, и у нас, Г. Бакалов се завръща в България през пролетта на

1932 г., за да продължи с още по-голяма енергия и всеотдайност обществената и литературната си дейност, станала за него смисъл и оправдание на целия му напрегнат плодоносен живот. Сега той не само подновява сътрудничеството си във всички легални и нелегални органи на партията, на прогресивната общественост — „РЛФ", „Поглед", „Народна просвета", но организира и нови периодични издания: „Звезда" (1932—1934), „Нова литература" (1935), за съжаление твърде скоро спрени от цензурата. Тези списания, особено „Звезда", активизират пролетарския литературен фронт, спомагат за изясняването на множество проблеми на революционно-пролетарската литература, на новия художествен метод — метода на социалистическия реализъм, за запознаване с разнообразни страни от живота в съветската държава. Около тях Бакалов успява да обедини най-активните пролетарски писатели и литератори: Г. Караславов, Хр. Радевски, О. Василев, Мл. Исаев, Ан. Тодоров, Кр. Пенев, Ив. Мартинов, Иван Руж, Кр. Велков, Н. Ланков и други по-млади творци на социалистическата литература. За много от тях сам Бакалов пише статии, рецензира произведенията им, насърчава ги. Съумява да намери различни форми, за да каже и чрез печата истината за съветската страна и литература, да разясни много въпроси на марксистко-ленинското учение, да издаде трудове на негови видни представители, да излезе в защита на Георги Димитров по време на Лайпцигския процес. Тогава именно във в. „Поглед" излиза и известното му „Интервю за Съветския съюз", появило се и в отделна брошура. Тук в по-широк план литераторът-комунист говори за огромното строителство, разгръщано във всички области на живота във великата съветска страна.

В писмо до свой приятел наскоро след завръщането си от Съветския съюз Бакалов говори за разгромяването на меншевизма в Русия, за интензивното идеологическо преустройство, което настъпвало и у нас. „Усилено се разбива идейният фронт във всички области, преустройства се на ленински релси. Истинско щастие е да се живее в днешно време, въпреки страхотността на фашисткия режим. . . Бляновете на младините ни се осъществяват — не без наше съдействие" (писмо до Ст. Ноков, 8 август 1932 г.). Самият той се включва с присъщата си всеотдайност в това преустройство, дава пример на критична преоценка, на безпощаден анализ на много от дотогава застъпваните възгледи и разбирания. Брошурата му „Против меншевизма в литературоведението" (1934) говори за новия етап, в който встъпва Бакалов в усилията си да застане на ленински позиции по отношение проблемите на литературно-научната и художествена дейност, на духовно-историческото развитие изобщо.

Работата „Против меншевизма в литературоведението" е втори опит на Бакалов да даде синтетична теоретична обосновка на литературно-методологическите си концепции, но вече на нова, по-висока степен на идейно-естетическата си еволюция, при нов етап в развитието на марксическото литературознание изобщо. Затова тя има характер на критическа равносметка на изминатия път, на онова, което доскоро е давало съдържание на литературното му верую, ръководило го е в литературоведческата му дейност — естетическия кодекс на дотогавашния си учител Плеханов — всепризнат авторитет от края на миналия и началото на нашия век в областта на марксическата литературоведческа мисъл. Появата на този труд представлява ново явление не само в развитието на неговия автор, но и изобщо в марксическия литературен фронт у нас. Статиите, включени в тая бележита брошура, появили

се година-две по-рано на страниците на „РЛФ“ и „Звезда“, а започнали да зреят още докато е бил в Москва, Бакалов не е могъл да не напише. Защото критикът-марксист е държал винаги ръката си върху пулса на времето, винаги се е равнявал по онова, което се ражда и утвърждава. Разбира се, подобно творческо безпокойство и готовност да изостави едно и приеме друго, щом се убеди, че то е по-близко до истината, е било съпроводено с немалко изпитания и трудности от различно естество.

Както е известно, в началото на 30-те години в Съветския съюз започва интензивен процес на преодоляване и отхвърляне на пролеткултовските и раповски теории, на вулгарносоциологическите схеми на Плеханов, на утвърждаване на ленинските принципи в областта на литературоведческата и естетическа дейност. Този процес, разбира се, не е могъл да не даде отражение и у нас, и то твърде непосредно. Дискусиите се развиват почти синхронно — обстоятелство, което се дължи не само на тясното общуване със съветската обществена и естетическа мисъл, но и на здравите материалистически и марксически традиции. Така още през 1931 г. у нас се завързва дискусия във връзка със статията на Д. Полянов в „Наковалня“ „Назад към Плеханов“. Тази дискусия потвърждава колко непопулярен е бил вече един подобен лозунг, когато цялото развитие е вървяло по пътя на пълно тържество на ленинските принципи, и то не само в обществено-политическия, но и в научния и художествения живот. И не случайно среща категоричен отпор у такива марксисти като Т. Павлов, С. Гановски, М. Марчевски и др. За по-нататъшното задълбочаване на започналия обновителен процес безспорни заслуги има и Г. Бакалов. Още в отвореното си писмо до Трудин (Сава Гановски), печатано първоначално в „РЛФ“ и включено по-късно в брошурата „Против меншевизма в литературата“, Бакалов подчертава, че повдигнатият от Трудин въпрос в статията „Диалектическият материализъм и литературата“ („РЛФ“, 1931) за ленинизирането на литературния фронт е извънредно навременен. „Литературният участък не може, не бива да остава надире от общия фронт на пролетарската класова борба. Не плехановският меншевизъм, а борческият марксизъм-ленинизъм носи на знамената си победа“ — пише Бакалов. И по-нататък: „Цели поколения у нас израснаха в школата на Плеханов, научиха се да мислят по него, вживяха се с неговите идеи, които им станаха плът и кръв и които те енергично разпространяваха като най-ортодоксални идеи в литературоведението. . . Да се издигнат до ленинизма в областта на литературата за тях означава да скъсат с цяла идеология, като я подхвърлят на безпощадна критика и се превъоръжат идейно. . .

Както ти е известно (и не само на тебе), в областта на литературоведението аз като ученик на Плеханова съм направил може би повече от всеки другиго за популяризирането и прилагането на неговите литературни възгледи.

Грешките на учителя са несъмнено и грешки на ученика (като и не говоря за грешки лично мои, които също подлежат на разкритикуване). Преустройството на нашия литературен фронт чрез безпощадна самокритика е крайно належащо и навременно“ — завършва откритото си писмо Бакалов.

Приведохме по-обширни части от него, защото то подсказва цялостния замисъл на брошурата-равносметка, основния ѝ патос. Пък и самите наслови на седемте отделни статии, включени в нея: „Необходимо е да се преустрои пролетарският литературен фронт!“, „Меншевизмът на Плеханов и литературоведението“, „Плехановски и ленински подход към Толстоя“, „Максим

Горки пред съда на меншевизма", „Плехановският обективизъм и ленинската партийност", „Други уязвими места в изкуствоведението на Плеханова", „Българският превод на плехановския меншевизъм в литературоведението", вече определят обсега на разглежданите въпроси, структурата и съдържанието на критическите и самокритическите му размисли.

Колкото и трудно да е било за българските литературни работници да осъзнаят и отхвърлят плехановския меншевизъм, „преустройството на българския литературен фронт" се налага с цялата си неумолима историческа необходимост. Без да отхвърля изцяло заслугите на Плеханов, направил толкова много, особено когато обоснова социалната детерминираност на изкуството, Бакалов характеризира слабите страни на неговата методология. А те са се появили най-вече в пренебрегване на историческия подход при оценка на литературните явления, в неразбиране на диалектическото взаимоотношение между форма и съдържание, в откъсване на изкуството от класовата борба, в застъпвания обективизъм — несъвместим с принципа на ленинската партийност. Характеризираните в тези няколко пункта неправилни Плеханови концепции Бакалов конкретизира и обосновава чрез отношението на руския критик-марксист към Толстой и Горки. Тези два колоса на литературата, отразяващи две епохи, са били оценени по достойнство единствено от Ленин.

Като съпоставя и анализира писаното от Плеханов и Ленин, Бакалов извежда онези методологически принципи, които единствено дават възможност да се стигне до вярна оценка на сложните литературни явления и на още по-сложните и противоречиви творчески личности, да бъдат видени и обяснени различните компоненти на творческия процес, традиционното и новаторското в революционно-пролетарската литература. И в светлината на направената критика на плехановския меншевизъм, и в защита на ленинските принципи в последната статия разглежда собствените си грешки, проявени така ярко в книгата „Беседи по изкуството". Причините за недостатъците в дотогавашната си литературоведческа дейност Бакалов търси в няколко направления: безкритично възприемане на всичко писано от Плеханов по въпросите на литературознанието, неяснота относно обективизма на литературната критика, което неминуемо довежда до неразбиране и неприлагане на партийността, недостатъчно последователно прокарване на класовото гледище в критическата дейност, объркване на понятията идейност и тенденциозност, стремеж към еклектическо разглеждане на някои естетически проблеми, към примиряване на противоречиви изходни начала и концепции. „Тия пет групи грешки съдържат главните (но не всички) мои грешки във връзка с Плехановото влияние" — завършва Бакалов самокритичната си равносметка, като заявява, че това е само „пръв опит за самокритика", който в никакъв случай „няма да бъде последен". Усилията в тая насока ще продължат успоредно с „процеса на общото издигане на нашия пролетарски литературен фронт на ленински етап".

Но и сега, при всичките му усилия да върви по избрания път, да съди за минало и настояще от ленински партийно-класови позиции, наблюдаваме да се проявяват отделни рецидиви, характерни за предишната му дейност. Приел ленинските принципи предимно като теоретически постановки, той все още трудно ги прилага в практиката, особено що се касае до националното ни литературно наследство. Колкото и да се стреми да отделя внимание и на специфичните художествени въпроси, все още не успява да осъзнае сложните взаимоотношения между светоглед, и художествен метод,

решаващо значение отдава на социално-класовия произход на писателя.[1] А и по отношение бъдещото развитие на революционно-пролетарската поезия, по отношение предпоставките, обуславящи нейната идейно-естетическа, емоционално-действена сила, Бакалов не може да преодолее някои раповски и пролеткултовски рецидиви. Това се проявява и при т. нар. „кормиловски спор". Разбира се, несъмнена вина Бакалов да защищава подобни позиции има и тогавашното сектантско ръководство на партията. Като дисциплиниран партиен член той не е могъл да не се съобразява с нейната тактика в областта на културния живот. За това говори и фактът, че когато по-късно, след Седмия конгрес на Коминтерна, и в нашата партия настъпва процес на болшевизация, тогава и у Бакалов теоретико-критическата еволюция става много по-стремителна и всеобхватна.

*

Макар и преди да е проявявал интерес към въпросите на националната ни история, вниманието към общественото битие на народа ни се засилва успоредно с методологическото му преустройство. Очевидно няколкогодишната му работа в съветските библиотеки и архиви, засилилите се опити на буржоазната историография да използува исторически събития и личности за свои цели са подхранили желанието на Бакалов след завръщането си в България да посвети много сили, за да даде марксическа трактовка на явления и процеси, свързани най-вече с националното възраждане и революционно-освободителното движение. „Виждаш ли, че аз тая година съм вглъбен в историята, първо, по независещи причини (там по-лесно може да се мине между Сцила и Харидба), второ — поради необходимостта на фалшификацията на историята ни да се противопостави едно научно разглеждане, и трето — отдавнашното ми влечение към тия теми. Въпреки външните трудности, надявам се да проличава навсякъде оня възглед, който съм изложил в статията „Двете направления в българското възраждане". Теми из тая област са неограничено много и аз се надявам, че поне една частица ще мога да използувам, за да противостоя на пороищата от фалшификации. Надявам се да ти е ясно практическото значение на тая ми теоретическа работа" — споделя Бакалов със свой приятел. (Писмо от Ст. Ноков, 2. X. 1935.)

Многобройните проучвания на Бакалов в тая област, изградени върху подробен анализ на историческите факти, говорят за преодоляване на механично пренасяни схеми и постановки, свидетелствуват за вникване в своеобразието на националните обществено-исторически и културни процеси. В статията си „За значението на историята" от 1935 г., като говори за някои общи закономерности на историческия процес, Бакалов пише: „Ако историческият материализъм е резултат на научното обобщение на цялата световна история, ако той е извод, на който световната история ни учи — той трябва да се оправдае (и се оправдава), когато се изучава малкият сектор на общочовешката история — епохата на българското възраждане." Но при нейното изучаване — предупреждава ученият — трябва „да се избягва увлечението по схематизъм, да не се играе на аналогия, а да се възпитава любовта към изучаване на фактите, на конкретното, избягвайки повърхностното гледане. И тук, както навсякъде в историята, трябва да се държи сметка

[1] Желъо Авджиев, Цит. съч., с. 120.

за конкретното многообразие на различните явления в епохата и да се определя както разположението на разните обществени групи, така и коя от тях стои в центъра на епохата."[1]

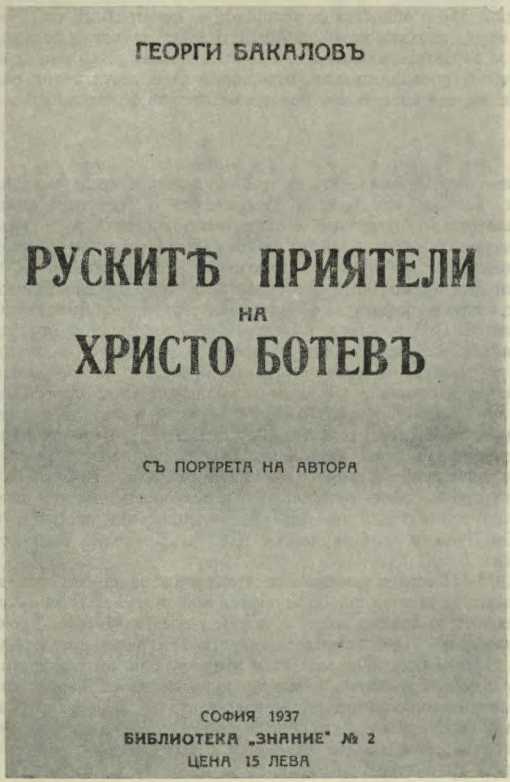
Опирайки се на марксистко-ленинското учение, Бакалов характеризира отделните обществено-икономически формации, обосновава ролята на народните маси в социално-историческото развитие, внушава неизбежната смяна на буржоазно-капиталистическия строй, макар за целта да прибягва до езоповски език поради цензурни съображения. Винаги ще се стреми да подхожда конкретно-исторически към събития и явления. „Историческият подход е необходим както при разглеждането на всеки исторически въпрос, така и при обосноваването на всяко практическо действие." В плен на философско-идеалистически концепции редица представители на официалната наука не спазват тоя подход при разглеждане на обществеността и духовното развитие, затова и твърде едностранчиво характеризирали възрожденската епоха. Те изтъквали само усилията за духовна независимост и подценявали социално-революционната същност на националноосвободителното движение. А някои дори искали да докажат, че революционната борба била ненужна, Априлското въстание донесло само страдания на народа и т. н. Подобни именно прояви и тенденции карат войнствуващият марксист да излезе с няколко по-общи статии, за да посочи колко несъстоятелни са били твърденията на тия историци, да разкрие същността на българското национално възраждане.

Продължавайки онова, което Д. Благоев бе утвърдил като изходни начала при трактовката на обществено-историческите процеси, Бакалов обосновава буржоазнодемократическия селски характер на националната ни революция. Предпоставките на този неин характер открива в процесите, съпътствуващи разпадането на феодалната Турска империя и формирането на капиталистически обществени отношения, пробуждането на народностно съзнание у българите. Към оная епоха той пристъпва и като историограф-марксист, и като литературен и културен историк, и като критик-публицист. Иска да обхване процесите в тяхната пълнота, да проследи как се заражда идеята за национална свобода, кои са нейните носители, доколко дълбоко те съумяват да осъзнаят повелите на времето, какви форми и средства използуват, за да служат „роду своему", как разбират националния идеал и т. н.

В статиите си „Двете линии в българското възраждане" (Нова литература, 1935, кн. 10) и „Заветите на българското възраждане" (Мисъл, 1936, кн. 14) Бакалов критикува фалшификацията на буржоазната историография, обосновава социално-икономическите предпоставки на Възраждането, като подчертава, че то далеч не се изчерпва само с борбата за национална просвета и църковна независимост.

Бакалов е един от първите, който ще иска да очертае по-цялостно идеологията на българските революционери. Подчертавайки влиянието на руската революционно-демократическа мисъл върху тях, той осветлява интересни страни, свързани с културно-книжовната им и литературната им дейност. Ако до 20-те години вниманието му се задържаше главно от Ботев, то по-късно, особено към края на живота си, той посвещава статии, очерци, брошури, книги за почти всички по-видни революционни демократи. Много от тези работи свидетелствуват и за методологическата еволюция, която търпи Бакалов, за преодоляване на предишни стеснени, неправилни трактовки. Само през

[1] Георги Бакалов. Избрани произведения в 4 тома. Т. 4. С., 1963, с. 318.




*Факсимиле на „Руските приятели на Христо Ботев"*

1934 г. издава отделни книги-очерци за Раковски, Левски, Ботев. През следващите години: „Очерки по българското национално-революционно движение" (1936), „Бачо Киро" (1936), „Руските приятели на Христо Ботев" (1937), „Ботев — критик" (1937), „Бунт против Левски" (1937), „Заветите на българското възраждане" (1937), „Априлското въстание и Бенковски" (1938) и др. С тези студии Бакалов разобличава извращенията на българската буржоазна наука, утвърждава надеждни принципи за вярно разбиране на възрожденската епоха, в която търси опора, за да обоснове закономерната поява на бъдещото социалистическо общество. Жак Натан — един от най-добрите познавачи на Бака-

ловото наследство в областта на историята — пише: „Бакалов пръв в нашата книжнина върху епохата на Възраждането внесе ленински подход, ленинско разбиране за характера на епохата, в която назряват условията за буржоазно-демократически преобразования, извършени като резултат на революционната борба на селските маси, борещи се против феодално-крепостническия строй."[1]

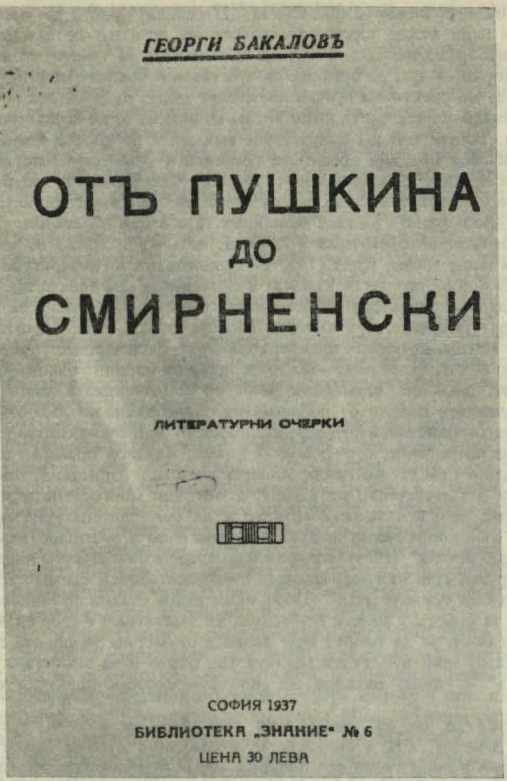
*

По същото време — средата на третото десетилетие, макар и на преклонна възраст, Бакалов продължава да превежда и редактира книги от руската и съветската литература — обществено-политическа и художествена, а и друга научна книжнина. Много от тях излизат като номера на основаните от него библиотеки, не един път прекъсвани и подновявани.

С всеки ден буржоазната власт става все по-бдителна към книжовната му дейност, спира и конфискува обнародваните от него оригинални и преведени статии и книги. При все това, използувайки най-различни форми и псевдоними, с такт и умение Бакалов не престава да воюва с печатно и устно слово в защита на демократичните права на българския нард, против все по-яростно настъпващия фашизъм, потискащ всяка прогресивна мисъл, призовава за обща борба потив тиранията в политическия и духовния живот. Пише статии, за да осветли актуални въпроси на революционно-пролетарската литература, въпроси, свързани със социалистическия реализъм, наричан по цензурни съображения художествен реализъм, изказва се за редица литературни произведения от миналото и текущия живот от позициите на все по-пълното усвояване на марксистко-ленинската естетика. Обнародва книгите „От Пушкин до Смирненски" (1937), „Днешната българска литература" (1938).

През 1935 г. Бакалов заминава за Амстердам, за да участвува в международния конгрес за защита на мира, против войната. В края на същата година има възможност за кратко време отново да посети Москва. Тук се среща с Георги Димитров — вече генерален секретар на Комунистическия интернационал. В дългата беседа се засягат и въпросите на литературата — беседа, оставила у Бакалов дълбоки, незаличими впечатления. Героят от Лайпциг, който с такова проникновение обосновава задачите на назряващата социална революция и необходимостта от единодействие на всички прогресивни сили — постановки, утвърдени и в доклада му на Седмия конгрес на Коминтерна, — дава указания на литератора-марксист за насоката на бъдещата работа на литературния фронт в България, сочи някои от предпоставките, за да може революционно-пролетарската литература да стане още по-мощен фактор за идейно-политическото осъзнаване на народа, като се използуват и дарованията на всички честни и демократични писатели. И именно под непосредното впечатление и обаяние на тези разговори със завръщането си в родината Бакалов пише бележитата си статия „Изобразете героичното" (1936). Тази статия свидетелствува за все по-настъпателния процес на методологическо преустройство както на самия Бакалов, така и на цялостния литературен фронт у нас. Макар да е бил принуден да използува иносказателни думи и изрази, за да избегне ударите на цензурата, Бакалов призовава писателите да изобразяват героиката на непосредната съвременност, да създават произ-

[1] Георги Бакалов. Избрани произведения. Т. 4, с. 26.




*Факсимиле на „От Пушкина до Смирненски"*

ведения, които да мобилизират съзнанието на масите, да се учат от примера на големите творци като Ботев, Смирненски, Горки.

Като подчертава своеобразието на героичното във всяка една епоха, обусловено от характера на борбите и идеалите на народа, Бакалов уточнява в какво се състои същността на героизма — предмет на опоетизиране. „Под героично ние разбираме не само блестящите, външните му прояви, не неговата феерия, а също така, и не по-малко, и неговото скромно ежедневие. „Тъмният герой", когото Вазов описва в разказа под това заглавие, и подобни на него други непознати герои са не по-малко достойни за перото на писателя

от други, имената на които ярко блестят. Писателят трябва да умее да търси, да намери и да вижда героичното навсякъде, дето то се намира." И чрез неговото изобразяване „да пробужда съзнанието, да тласка напред, да възпитава в борчески дух, да организира чувствата и мислите на пробужданото". Въпреки всички обективни пречки писателят може, щом вътрешно се вживее, да напусне наблюдателските позиции, да се намеси активно във водовъртежа на живота. Тогава той ще почувствува героиката на своето време, талантът ще намери своя път, ще преодолее пречките и „възвести настъпването на героичната епоха". „Толкова повече днес художественият реализъм би трябвало да намери своите средства да изобрази героизма на неудържимото пролетно пробуждане"[1] — така завършва тази бележита статия, разкриваща всеобхватна идейно-естетическа програма, незагубила нищо от своята актуалност и в наше време. След „Против меншевизма в литературоведението" тази статия е нов опит да се изложат в синтезиран вид новите идейно-естетически концепции, характерни за ленинския етап от развитието на марксическото литературознание. Тук именно Бакалов стига до най-високите върхове на своето методологическо превъоръжаване — един процес, продължил години наред, без да може окончателно да завърши поради толкова ненавременната смърт, покосила неуморния воин на марксическата мисъл.

И последните години от напрегнатия и тревожен, но дълбоко осмислен живот, макар преследван и интерниран, лишен от най-елементарни материални средства за препитание, с разклатено здраве, Бакалов прекарва в книжовен труд. Понасяйки със стоицизъм всякакви трудности и изпитания, той непоколебимо вярва в търсеността на идеите, осмислили многолетната му дейност. Когато става вече невъзможна каквато и да било литературна проява, той се насочва към политически по-неангажирана работа — изработва един „Руско-български речник" (1938), изиграл извънредно благотворна роля в изучаването на руски език от прогресивната ни общественост, съставя „Енциклопедичен речник на чуждите думи" (1939), пише някои статии по езикови въпроси. „Жаждата за работа у мене е неугасима, аз чувствувам в себе си достатъчно познания и опит, за да работя още дълго и неуморно за нашата литература и наука. Само дано публиката ми помогне бързо и не ме остави да загина от мизерия" — пише Бакалов до своите московски приятели през март 1938 г.

Не може да не ни удиви оная неутолима жажда за духовно-интелектуална дейност, която съпътствува неотклонно бурния живот на Бакалов. Все нови и нови творчески планове, все по-разнообразни почини, много от които, уви! остават неосъществени. Днес библиографите сочат, че половинвековната му напрегната книжовна и обществена дейност включва редактирането на два вестника, няколко единични листа, 7 списания, 19 научни и популярни библиотеки, около 70 отделни оригинални книги и брошури, повече от 1300 статии, пръснати в около 120 периодични издания — наши и чужди, над 600 превода и колко много още доклади, беседи, разговори и всякакви други културни и литературни прояви. Тази колосална, необозрима дейност, вършена при най-неблагоприятни условия, преждевременно изчерпва жизнените сили на бележития титан на националната ни марксическа мисъл. На 14 юли 1939 г., след кратко боледуване, Георги Бакалов завинаги изпуска вдъхновеното си перо, завещало ни едно огромно книжовно наследство,

[1] Избрани произведения. Т. 2, С., 1963, 381—384.

непреходно по своята значимост, поучително във всяко отношение и за нашата съвременност.

Борил се цял живот за великите идеали на социализма, и погребението му се превръща във внушителна антифашистка демонстрация. В надгробни слова, в некролози и статии спонтанно се изтъкват неизмеримите заслуги на човека, посветил необозримата си енергия на прогреса и културата, на мира и сътрудничеството между народите.

Смъртта му се посреща като незаменима загуба за националната ни литература и култура. Под непосредственото впечатление на голямата покруса Тодор Павлов пише възторжена статия под заглавие „Достойнства, заслуги и планове" (Заря, 18 юли 1939). Наред с възхищението си от грандиозното книжовно и политическо дело на Бакалов, от гигантската му енергия, от неизмеримия ентусиазъм, с които е пристъпвал към толкова много начинания, някои от които са останали недовършени, Павлов изтъква и необходимостта да бъде направен баланс на тази изумително богата дейност, да бъде публикувано огромното му наследство, за да бъде използувано „за благото на нашия собствен народ и на всички балкански народи". Година по-късно той сам ще се заеме, за да разгледа литературно-критическата му дейност с оглед да бъдат извлечени необходимите уроци за по-нататъшното възмогване на марксическата мисъл у нас.

Във възпоменателния лист, издаден наскоро след смъртта, участвуват много общественици, писатели, културни дейци. Пред мащабността на делото му се прекланят и онези, които не са споделяли възгледите му. Хора като Ст. Чилингиров, Д. Б. Митов, Л. Стоянов, Жак Натан, Т. Павлов, Т. Боров, Хр. Цанков-Дерижан и др. говорят с възторг за всеотдайността, с която Бакалов е работил за развитието на българската литература, за всеобхватния му поглед, за младежкия му ентусиазъм, за любовта му към българския работен народ, за приноса му в развитието на българската прогресивна мисъл, за онова всеобхватно влияние, което е упражнил върху българската прогресивна общественост, върху народната ни интелигенция.

Колкото и многолетната му обществена и литературна дейност да е извиквала едни или други възражения, тя е респектирала всички, които са гледали непредубедено на подвига на този неуморен, безпределно верен на социалистическото учение просветител и революционер. Защото у него наистина има нещо апостолско, както справедливо забелязва Младен Исаев, оприличавайки го на древен богомил по фанатизма, с който пропагандира марксическите идеи, по неукротимата страстност и безкомпромисност. Цели поколения са се възпитавали от оригиналните и преводни книги на Бакалов, от тях са получавали първите уроци по марксизъм, влизали са в съприкосновение с големите идеи на историята, с културните завоевания на народа ни, на човечеството. И днес всички, които са имали досег с Бакалов, с признателност и благоговение си спомнят за този всеотдаен труженик на националната ни култура.

Очевидно не всичко, създадено от Бакалов, издържа изпитанието на времето, много от ръководните му критико-оценъчни начала са надмогнати от съвременната марксистко-ленинска наука. Но това никому не дава основание да омаловажава едно дело, създавано при най-трудни условия, въплътило в себе си цяла една епоха, свидетелстващо за търсенията, заблудите и завоеванията на марксическата литература и общоидеологическа мисъл.

Винаги изпълнен с неизменна вяра в победата на социализма, обладан от една полемична страст да утвърди принципи, да открие истини, необходими

за идейно-класовото, идеологическо и естетическо възпитание на народа, за съзряване на социалистическата революция, Бакалов като сеизмограф долавя всяко вълнение, насочва вдъхновеното си перо към онова, което е исторически необходимо, идейно актуално, научно целесъобразно, политически оправдано. Затова и така правдиво звучат думите на Т. Живков, че Бакалов заедно с Д. Благоев и Т. Павлов е един „от гигантите на културния фронт, гордост на прогресивната ни интелигенция, за нашата работническа класа, за българския народ, гордост на нашата комунистическа партия".

*

Дейността на Г. Бакалов като литературен критик и историк, като литератор-публицист е всеобхватна. Тя се простира над явления от различни национални литератури, засяга творци от различни епохи, включва теми и проблеми, откроняващи се със своята идейно-обществена, културно-естетическа, борческо-възпитателна актуалност. Творчеството на писатели от дълбока древност, та чак до наши дни: гръцки, римски, западноевропейски и славянски и най-вече руски и съветски, не един път е привличало вниманието му, било е предмет на разглеждане от различни аспекти, с оглед на различни съображения и задачи. Разбира се, най-значителната част от литературоведческата му дейност е била съсредоточена върху българската литература — от епохата на националното ни възраждане до непосредното всекидневие, до онова, което е протичало в текущия ден, което се е раждало пред очите му. И към всичко Бакалов се стреми да подхожда от материалистически позиции, съобразно с принципите на марксическото учение, с оглед на потребностите на социалистическото движение и идейно-политическото съзряване на българското общество. Тази негова дейност, извънредно интересна и поучителна, е показателна за търсенията на едно динамично време, на една голяма темпераментна, борчески целеустремена личност. Трудовете й ни сродяват с отделните етапи на националното ни литературно развитие, с изпитанията, през които минава литературно-художествената и литературно-научната ни мисъл, докато се извиси до големи върхове, правят ни съпричастни на борбите, съпътствуващи раждането на революционно-пролетарската, социалистическо-реалистическа литература. Те свидетелствуват, от друга страна, и за съзряването на Бакалов като критик, за развитието на теоретико-методологическите му възгледи, говорят ни и за пътя, изминат от социалистическата ни критика, за онези перипетии, които характеризират формирането на марксическото мислене изобщо, докато се осъзнаят в пълнота ленинските принципи на интелектуално-творческата дейност. Оттук и необходимостта, когато се разглежда писаното от Бакалов за писатели и поети от различни поколения, за явления от националната и чужди литератури, да се държи винаги сметка за равнището на тогавашната литературно-критическа и естетическа мисъл изобщо, както и за целите и задачите, които е преследвал неуморният литератор.

За литератор с Бакаловата формация и световъзприемане естествено е било въпросите на българското национално възраждане, когато се формира новобългарската литература, да привличат отрано и трайно вниманието. И наистина още с първите стъпки на литературоведческото поприще, та чак до последните дни на отрудения си живот той се стреми да осветли някои от основните обществено-икономически процеси, културно-историческите и ху-

дожествени явления на оная епоха, за да разкрие, от една страна, приемствеността между националноосвободителното движение и борбата на пролетариата в ново време, а, от друга — да посочи извращенията и фалшификациите на буржоазната историография и литературознание.

Още в първата си по-цялостна работа, в която прави опит да обгърне литературното ни развитие, макар и само от определен ъгъл, озаглавена „Българската литература и социализмът“ (1911), Бакалов отделя особено място на възрожденската литература. В нея търси някои от корените и предпоставките на по-сетнешните национални художествени, идейно-естетически, общокултурни завоевания. В този обзор — непознато явление в дотогавашната марксическа книжнина — Бакалов правдиво набелязва някои от характерните моменти в духовния живот на епохата, без обаче да съумява да очертае една по-плътна картина на литературните и общокултурните явления, особено за началния период на народностното пробуждане. Що се касае обаче до причините на това пробуждане, те наистина са видени във вярна насока — полъхът на демократичните идеи, издигнати от Великата френска революция, нахлуването на капитализма във феодалната Турска империя, икономическият подем в българските земи — от една страна, от друга — влиянието на чуждата книжнина и просвета, последователното сродяване с гръцката, сръбската и най-вече с руската литература и култура — се оказват извънредно благоприятни фактори за духовно-творческото формиране на толкова много възрожденски книжовници и писатели. Още тук Бакалов подчертава, че българите са черпили опит и знания от оная литература в Русия, която е била опозиционна на царското самодържавие и на официалното славянофилство, от съчиненията на Пушкин и Лермонтов, на Белински, Чернишевски, Добролюбов.

На възрожденската литература Бакалов гледа като на „плод, отражение и оръдие на ренесанса в България, който означава просто оформяването и пробуждането на третото съсловие“. Затова още в началото на статията си заявява, че ще се опита „да характеризира развитието на българската литература във връзка с обществените настроения“, т. е. върху основата на ония народностни и идеологически процеси, които определят същността на националното възраждане.

Когато оценява делото на възрожденците, когато характеризира обществените и литературните течения на епохата, Бакалов се стреми да подхожда конкретно-исторически. Така в студията си за родоначалника на възрожденската епоха — Паисий Хилендарски — намира за необходимо да припомни мисълта на Белински за историческата значимост на първите пионери в областта на литературата и на книжнината въобще. Писана през 1936 г., статията „Делото на Паисий“ характеризира от марксистко-ленински позиции това ново явление в историята на българския народ. Бакаловите съждения относно Паисиевата страстна призивност и неумолима критика, относно неговата идеология и патоса на повествованието, както и относно социално-икономическите корени на започващата се национална борба залягат в основата на по-сетнешната марксическа историография и литературна история. Бакалов е един от първите, който говори за значението на сантименталноромантичното течение, правдиво осветлява причините за появата на Славейковата сантиментално-любовна лирика, сочи нейното социално звучене, задоволяваща потребностите на разкрепостената от средновековния аскетизъм човешка личност. Макар да робува на тезата — революционна и просвети-

телска поезия, Бакалов високо цени гражданските стихове на заслужилия възрожденец Петко Славейков. Последният извиква почитта на критика-марксист и поради преводите му на произведения със социалистически патос — на англичанина Томас Худ, на немеца Фрайлиграт и др. Колчем се докосва до Славейковата поезия, Бакалов подчертава нейното дълбоко народностно звучене.

Не един път Бакалов говори, че цялата възрожденска литература е подхранена и вдъхновена от идеята за национално пробуждане и освобождение, че дори и произведения, които на пръв поглед сякаш са по-неутрални, и те в същност служат на тая върховна повеля на времето. Нейната обаятелна сила подчинява всяка творческа дейност и не позволява да се изявят формалистично-естетическите теории за някакво „чисто изкуство". През 1938 г. той дори пише специална статия под наслов „Идеята за национална свобода, основна нишка на българската литература до Освобождението". „Българската поезия, белетристика, драма, публицистика, история, всички тия области на творчеството се създадоха именно като нужда на българския народ за свобода. Те се развиха и постигнаха такива ненадминати върхове като Ботева именно като инструменти на свободата" („Новогодишен лист за българската литература", 1938). Без да си затваря очите пред онова многообразие от чувства, мисли, страсти и въжделения, характерни за отделните писатели, разбирали нееднакво дълбоко и всеобхватно националния идеал и средствата за неговото реализиране, Бакалов реагира на опитите на хора като Ив. Генчев да търсят и „откриват" някаква буржоазна литература във възрожденската епоха. За нашия изследвач възрожденската литература е ценно завоевание, действен фактор за народностно осъзнаване, за социален и духовен прогрес. Нейните традиции се доразвиват съобразно със задачите на новото обществено и културно развитие след Освобождението, оплодяват творчеството на най-големите ни писатели.

Разбира се, напълно естествено е било специално внимание Бакалов да отдава на възрожденската революционна поезия. Още в брошурата „Българската литература и социализмът" той прави опит да очертае някои от основните тенденции в нейното развитие, макар и главно откъм идейно-обществения й патос. По-късно посвещава специални статии на по-видните нейни представители. Така например през 1922 г. по случай сто години от рождението на Добри Чинтулов в органа на Съюза на комунистическата младеж в България „Младеж" Бакалов излиза със статия под заглавие „Първият бунтовен поет — Добри Чинтулов". Изразявайки възхищението си от борческо-революционния патос, критикът подчертава, че те са обайвали и вдъхновявали не само тогавашните поробени българи, но и следващите поколения в борбата им за свобода и правдини. Подобни мисли пронизват почти всичките му статии. Да се посочи доколко създаденото някога намира резонанс и в новите времена — за него това е върховен критерий за жизнеността на един творец. Чинтулов е възпял съкровени чувства и мисли на българина, затова и стиховете му са се превърнали в народни песни, пяни с патриотично вълнение и при новите обществено-исторически условия. По своята популярност и непреходна емоционална сила Бакалов ги сравнява с такива известни химни като „Песента на труда" и „Интернационалът". Подобна поезия не може да бъде в съзвучие с идеологията и домогванията на съвременната буржоазия и тя напразно се мъчи да използува тия стихове за своите користни цели — завършва Бакалов своята малка, но съдържателна, написана страстно статия за първия революционен поет на възрожденската епоха.

Макар да пише за Раковски и Каравелов, без винаги да може да оцени по достойнство дейността им, особено литературното им дело, най-трайно вниманието на Бакалов задържат личността и делото на Хр. Ботев. И идеологията, и публицистиката, и поезията, и критическата му дейност са били не един път предмет на по-бегли или по-цялостни трактовки. От една страна — неотстъпно защищава поета от извращенията на историографи и литератори, от друга — стреми се да характеризира социално-политическата и революционна идейност на творчеството му и най-вече да посочи доколко и в какво Ботев се доближава до социализма, защо не се е извисил до възгледите на научния социализъм и т. н. Многобройните статии, събрани в книгите „Христо Ботев" (1934), „В защита на Христо Ботев" (1937), „Руските приятели на Христо Ботев" (1937), „Христо Ботев — критик" (1937) третират въпроси и от биографско, и от конкретно-историческо, и от методологическо естество. През 1938 г. на руски език излиза книгата „Христо Ботев — живот, идеи и съчинения". Вече самите заглавия на отделните глави на книгата „Христо Ботев": „Христо Ботев и днешният пролетариат", „Мястото на Ботев в историята на България", „Жизненият път на Ботева". „Класовата оценка на Ботева", „Личността на Ботева", „Как са създавани Ботевите стихотворения", „Въпросът за влиянията върху Ботевата поезия", „Характерът на Ботевата поезия" — ни говорят не само за широкия обхват от въпроси, които е искал да осветли, но и за насочеността на трактовките му.

Бакалов се занимава не само с по-общите обществено-идеологически въпроси, но и с въпроси от по-специално естетическо естество, свързани с Ботевата поезия. Прави опит да навлезе в психологията и творческия акт на поета. За разлика от тогавашната официална критика Бакалов иска да разкрие социално-революционната същност на поезията му, като се опира главно на стихотворенията „Моята молитва" и „Борба". От тях „българската поезия се издига до поезия общочовешка. Те са достойни за перото на най-талантливите революционни поети на която и да било нация. Финалът на „Борба" би могъл да държи едно от първите места в международната революционна поезия" — говори Бакалов.

В стремежа да разгледа от марксически позиции книжовното наследство на поета Бакалов се спира и на литературно-критическите му позиции. Макар да не е могъл да се опре на някакви по-богати национални художествени и теоретически завоевания, сродяването му с руската революционно-демократическа естетика му помага да си изгради здрави материалистически принципи, домогвайки се до прозрения, непреходни по своята теоретическа стойност.

Изобщо следва да се подчертае, че макар Бакаловите характеристики и оценки за възрожденските писатели да търпят редица възражения от съвременно гледище и да се нуждаят от доуточняване, значението им за придвижване на българската историографска и литературно-критическа мисъл по пътя на марксизма е безспорно. Като опити за една по-нова материалистическа трактовка на литературата, създавана в епохата на съзряване на националната революция, за разкриване на онези демократични обществени и културни принципи, които я правят съзвучна на новите социално-революционизиращи процеси и тенденции, свързани с появата на социалистическото движение, Бакаловите статии и студии заемат определено място в марксическото ни литературознание.

*

Все със същата ревност Бакалов следи литературното ни развитие и след Освобождението, като се стреми да определи неговите общи насоки, да определи двете линии в него, да оцени творчеството на отделните писатели. Точно в онова, което Бакалов пише за литературата от последните две десетилетия на миналия век, та чак до творците от 30-те години, се проявяват и силните, и слабите страни на литературоведческата му методология.

За умението на Бакалов да улавя общото, характерното в идейно-обществения и литературния живот, да вижда предпоставките за едни или други явления извънредно показателна е статията му „Литературен прелом" (Съвременник, 1909, кн. 7). Тук проникновено се очертава как социално-икономическото разслоение през 90-те години се отразява и върху духовния живот, сочат се някои от причините, привлекли не един писател към идеите на социализма, за да се отдръпнат от тях все така набързо и преминат към други лагери и направления.

За Бакалов литературата ни през 90-те години зазвучава със социално-мобилизираща сила, защото много от нейните творци са били обладани от идеите на социализма. И Страшимиров, и Яворов, и Елин Пелин, и Черковски, и П. Ю. Тодоров, и К. Христов, и мнозина други правят първите си стъпки на литературното поле, изпълнени със социалистически пориви. От творбите им лъха протест и негодуване срещу социалното безправие, съчувствие към онеправданите и потискани от буржоазния строй люде. „С изключение на П. Ю. Тодоров всички други млади писатели, които се увличаха от социализма, създадоха — струва ни се, че може да се каже това — най-доброто, каквото са могли да създадат досега тъкмо в периода на това си увличане. Едно доказателство per factum, че социализмът не изсушава, а подхранва таланта. И естествено: социализмът е живот, борба, вяра, ентусиазъм, а дето тия елементи се вмъкнат в поезията, тя бива също жизнена и сочна. Несъмнено увличащите се от социализма млади писатели — именно само като увличащи се и само като начеващи — не успяха да създадат нещо крупно, това бяха още слаби наченки, но все пак тия наченки се извършваха в една плоскост, която разкриваше необятни простори на развитие. Каквото и да се казва, периодът на социалистическите увлечения си остава най-светлият период в най-новата наша литературна история" — пише Бакалов.[1] Видени са очевидно едни от основните предпоставки за разцвета на критическия реализъм през онова десетилетие, неговото особено звучене и въздействена сила. Приветствувайки началните стъпки на тези писатели, той ще се окаже толкова по-непримирим и критичен, когато по-късно те ще завият по други идейни пътища.

Искайки да очертае главните линии в развитието на литературата още от епохата на Възраждането в най-тясна връзка с обществено-икономическите процеси и въздействието на социалистическата идеология върху творческата ни интелигенция, Бакалов идва до твърде своеобразни твърдения, много от които са крайно несъстоятелни от научно-историческо гледище. И ако все пак, когато разглежда възрожденската литература, макар все с оглед, доколко патосът ѝ се родее със социалистическата идейност, Бакалов проявява по-голяма широта и търпимост, то когато идва до следосвобожденския период, критическите му преценки стават твърде непримирими, езикът — остър и

[1] Георги Бакалов. Избрани произведения. Т. 1, с. 275.

язвителен, не се пестят епитетите, за да се сочат действителни и мними слабости в обществени позиции и литературни изяви на писатели и поети.

Една от основните причини да не може критикът да се домогне до цялостни и научно обосновани характеристики за делото на писатели, които в светогледните си разбирания не се родеят с идеите на социализма, е дълбокото му убеждение за решаващата роля на политическия мироглед при създаване на социално действени, демократични творби. Той не може да допусне, че хора, несподелящи политическата платформа на социалистите или изневерили на първоначалното си съчувствие на това движение, могат по-късно да създадат нещо ценно.

Безспорно основателна е била тревогата на критика-марксист за настъпилия отлив в средата на творческата интелигенция от социализма, който отлив довежда и до отслабване на социалния патос, на идейно-политическата насоченост на творбите им. Но несъмнено е също така, че мнозина от тия писатели продължавали да създават жизнено правдиви, демократични произведения. А и нравствено-психологическите проблеми, към каквито се насочват някои, не могат да бъдат „табу" за творците на художествени ценности.

Очевидно при такива недостатъчно изяснени разбирания относно различните предпоставки и компоненти на творческия процес Бакалов не е могъл да даде цялостни научно правдиви и обосновани оценки на писатели като Ив. Вазов, Ст. Михайловски, А. Константинов, П. Славейков, П. К. Яворов, А. Страшимиров, Елин Пелин и др., макар за някои от тях да изказва отделни верни съждения, да съглежда в правилна насока онця фактори, които са обусловили появата на едно или друго произведение, особено към края на живота си.

В това отношение особен интерес представлява писаното за Вазов. Той най-отрано привлича погледа на критика, но оценъчните му критерии еволюират в положителна насока едва по средата на 30-те години.

Какви са изходните му позиции? — Вазов произхожда от буржоазно-еснафска среда, възпитан е сред нейната битова и идейна атмосфера и по законите на вулгарния социологизъм не е могъл да не бъде певец и изразител на тия слоеве от българското общество. Останал човек на миналото, той не е могъл да види новите идейно-политически тенденции — разсъждава Бакалов. Дори и когато критикувал покварата и недъзите, характерни за следосвободенската действителност, той си оставал все така ограничен в мирогледните си и обществени позиции. Като втори аргумент, за да бъде отречено Вазовото дело, се изтъква отношението на поета към социалистите, изразено най-вече в литературните му произведения. Наистина неколцината Вазови герои-социалисти са нарисувани с известно предубеждение, а понякога и в карикатурен вид, особено в романа „Нова земя".

Тези два аргумента сякаш са му предостатъчни, за да отмине без внимание неизбродимите народностни и естетически богатства, бликащи от творчеството на народния поет. Макар още в началото на века да бе включил в антологията „Лъчи на поезията" и Вазови стихове, в писанията си твърди, че Вазов се е превърнал в поет на национализма и шовинизма, обслужвал буржоазията със стиховете си. И ако все пак не е могъл да не признае предосвобожденските революционни стихове на поета и такива творби като „Немили-недраги" и „Хъшове", то тяхната ценност се дължала на онова временно влияние, което Вазов изпитал от Ботев и революционната емигра-

ция. С отшумяването на тия веяния се изменил и Вазовият мироглед, идеалът му станал идеал на еснафа.

Разбира се, Бакалов не отрича таланта на писателя, не един път подчертава, че той е най-големият творец в ония десетилетия, изразява голямото си възхищение от майсторството, с което са изваяни някои образи в „Епопея на забравените". Но подобни по-трезви и научно достоверни разбирания критикът проявява едва към края на 30-те години, когато подхвърля на преоценка теоретико-критическите си и естетически позиции. Сега пише и една, общо взето, положителна статия за „Епопеята", а в друга специална работа подчертава заслугите на Вазов в епоетизиране на Априлското въстание — „Априлското въстание и поезията на Иван Вазов" (1937). След като узнава високото мнение на Максим Горки за „Под игото", Бакалов предлага романът да бъде издаден на руски език. И за разлика от преди сега в анотацията за романа критикът пише: „Интересът към романа за съветския читател е в това, че той, изобразявайки борбата на потиснатия народ, е наситен с революционен патос." Под влияние на Горки Бакалов започва по-трезво и вярно да гледа на Вазовото творчество, без да може за съжаление еволюционният процес да дойде до своя логически край.

В продължение на близо три десетилетия по разни поводи Бакалов се обръща към творчеството на Алеко Константинов. Въпросите, които обаче засяга, са ограничени по обсег. За критика значението на писателя сякаш се заключава единствено в произведението „Бай Ганьо". То именно бива предмет на трактовка. И то главно за да определи социалната същност на тоя Алеков герой. Още в книгата си „Българската литература и социализмът" Бакалов с основание се обявява против твърденията на онези, които в образа на Бай Ганьо искаха да видят българина въобще, с изконните му национални черти. В духа на онова, което Д. Благоев дава като характеристика на тоя герой, Бакалов обосновава, че това социално явление има конкретно-историческа определеност, че е рожба на епохата на „първоначалното натрупване на капитала", че е един „образец на стамболовщината" — понятие, което по онова време като във фокус е концентрирало цялото беззаконие, нравствената поквара, политическа разюзданост и простащина, характерни за определени прослойки на тогавашното буржоазно общество. Бакалов вярно определя социално-икономическата и нравствена същност на Бай Ганьо. Подчертава, че „това е еснафът в епохата на неговото трансформиране в буржоа, това е българският капиталист ин статус насценди"[1].

Две десетилетия по-късно критикът посвещава специална книга на писателя, но пак с оглед на „Бай Ганьо". Така онасловява и книгата си — „Алеко Константинов и Бай Ганьо" (1934). Но тук съглеждаме проявени по-ярко вулгарносоциологическите, тесняшко-сектантски разбирания на Бакалов относно Алековата идеология и творчество.

Съсредоточил вниманието си изключително върху социално-класовата природа на Бай Ганьо, Бакалов сякаш и не се интересува от Алековия реализъм, от непреходните идейно-естетически богатства на цялото му творчество. Разбира се, тази едностранчивост има своето обяснение. Критикът-марксист е трябвало преди всичко да воюва срещу настойчивите опити на официалната критика да изкористи идейно-социалната същност на Алековия герой Бай Ганьо. А, от друга страна, догматично-сектантското отношение

[1] Георги Бакалов. Избрани произведения. Т. 1, с. 370.

към писателите критически реалисти пречи да се види всеобхватното значение на Щастливеца, влязъл в непримирим конфликт с буржоазното общество. Във всеки случай писаното от Бакалов за Алеко в сравнение с онова, което ни е оставил за другите писатели критически реалисти, се отличава с редицата си верни характеристики. Много от тях запазват своята значимост.

Интересна е картината, която Бакалов чертае за литературата ни в края на миналия и началото на нашия век. Творчеството на писателите, изявили се от 90-те години насам, той се стреми да обясни с настъпилите процеси във връзка с утвърждаването на капиталистически отношения и разпадането на патриархалните форми на живот, със засилилото се влияние на социалистическото движение, както и с въздействието на руската народническа литература. Писатели като Антон Страшимиров, Т. Г. Влайков, Цанко Церковски, Елин Пелин, Яворов, Петко Тодоров и др. встъпват на литературното поприще под по-непосредното или по-странично въздействие на тая сложна и противоречива идейно-обществена атмосфера. Оформили се под влиянието на „писька и страданията на селянията, под влиянието на реалистичната литература на руските народници и най-сетне под влиянието на нашата партия, тези писатели се впуснаха в полето на белетристиката и поезията и дадоха един народнишко-социалистически нюанс на българската литература". С падането обаче на Стамболовата тирания и отприщването на политическия живот настъпват бързи изменения в социалните отношения. Мнозина писатели се отдръпват от социализма и тръгват по друг път на развитие. И докато творчеството, което създават те на младини, когато са под благотворното влияние на социалистическите идеи, Бакалов цени високо и по достойнство, то в по-сетнешните им произведения не вижда почти никаква стойност. Певецът на селската патриархалност Т. Влайков, след нейното разрушаване, почти престана да пише. Макар и нелишен от дарование, той се превръща в „средна ръка публицист, дори и учебникар". „Като художник Веселин загина, защото загинаха и онези патриархални отношения, които единствено се оказаха по силите му." Яворов се отчуждава от реалния живот, увлича се по символизма, създава поезия, изпълнена с дребнави душевни човъркания и болезнени преживявания. Страшимиров се проявява като „озлобен ренегат на социализма", Церковски възпява „селската хвръкнала идилия", Андрейчин човърка в „разнищените и болни души", Петко Тодоров заживява с бляновете на модерен поет. По надолнището, по което тръгват тия писатели, най-низко слиза Кирил Христов, който със стихосбирката си „Трепети" възвеличава сладострастието и любовно-еротичните копнежи, сякаш вече и не искал да знае за страданията на хората, за мъките по света. По-друга съдба имал единствено Пенчо Славейков, който не бил изпитал „техните младежки увлечения", макар и той бързо да се отдръпва от социалната поезия и „става певец на чистото изкуство". Нещо повече — в негово лице поети и писатели, тръгнали настрани от жизнено правдивата социално-борческа литература, виждат свой учител. Ето каква картина чертае Бакалов в книгата си „Българската литература и социализмът".

Но подобни скръбни констатации, макар и твърде пресилени и не винаги далновидни в предвижданията, не довеждат критика до отчаяние. Защото „не цялата българска литература отива към декадентство. . . В нея се заражда друго направление, което ще бъде по-близко до народните маси, защото ще изхожда от интересите на оная класа, която се бори за свобода." Настъпило е време и социалистите да имат свои художествени завоевания, до

каквито са се домогнали в другите области на знанието. Наченките на такава поезия вече са се откроявали в лицето на Д. Полянов, която ще бъде доразвита от нови ратници на социалистическата литература — говори с увереност Бакалов.

Това, което намираме в книгата „Българската литература и социализмът“ и в статията „Литературен прелом“ като изходни позиции и общи постановки, като конкретни характеристики, оценки и прогнози, бива покъсно доразвивано и разширявано в множеството му литературно-критически статии и очерци, особено за писателите критически реалисти и за онези, които са преминали по-сложен и противоречив път на развитие. Поради това именно Бакалов не може да види същността на Страшимировите романи, дори и на такава творба като „Хоро“, намира, че Елин Пелин проявява художествено майсторство само когато изобразява разлагането на патриархалните нрави, но не и когато рисува съвременните процеси в живота на българския селянин, обвинява писателя, че имал враждебно отношение към комунизма. Цени само онова, което Яворов създава в началото на творческия си път, пръв очертава двата периода в творчеството на поета — социалния и индивидуалистичния, — за да приеме първия и отхвърли изцяло втория, не съглеждайки никаква връзка между двата периода. За критика поезията на П. Славейков е естетска и индивидуалистична, а на К. Христов — еротична, шовинистична и патриотарска — дълбоко уверен, че никаква война не може да вдъхнови за създаване на пълноценно социално действено изкуство.

В статиите си „Войната и поезията. Поезията на Балканската война“ (1914), „Мъртвата ивица в нашата литература“ (1919), „Нашата поезия през войната“ (1924), препечатвани нееднократно по-късно, той с основание реагира на онзи неспирен поток от стихове и разкази, пълнещи вестниците и списанията, особено военните издания в ония години, пропити изцяло с войнствено-патетични тиради и шовинистични закани, с тривиално-патриотарски възгласи и призиви. На полето на литературата започват да се подвизават бездарни стихоплетци, чиято муза наистина приглася на войнственото опиянение на генерали, царедворци и търговци. Те наистина създаваха „своего рода поезия, шаблонна и безчувствена“, рисуваща „войната като един вечен празник на българина“. Ни помен от стихове, изпълнени с човешко състрадание и мъка пред безмерните нещастия и невинно пролятата кръв. „Ужасите, страданията, разрушенията, опустошенията на войната са извън обсега на тая поезия“ — с дълбоко негодуване пише Бакалов. И в тия си съждения той е безспорно прав. Не е прав обаче, когато цялата поезия с военна тематика, създадена в ония години на големи изпитания и светли надежди, на успехи и погроми, критикът окачествява като куха — реторична, шовинистична, напоена с омраза и мъст, лишена от човешки чувства и добродетели. Не са малко ония творби, които са плод на истинско вдъхновение и искрено родолюбие, на дълбок хуманизъм и вяра в тържеството на една съкровена народностна правда. Не говорят ли за такива именно чисти национални и човешки пориви, за дълбоки размисли, въздхита и покруса много от стиховете на Вазов и Дебелянов, разказите на Йовков и на редица други поети и белетристи! Очевидно ние нямаме основание да говорим и за „мъртва ивица в нашата литература“ през онова трагично десетилетие. При всичките заблуди и увлечения, при несъмнено платената скъпа дан от литературата ни на домогванията на буржоазните властници тя има и своите безспорни завоева-

ния, които запазват своята идейно-естетическа значимост, продължават да ни вълнуват и тласкат към размисъл. Затова и тези Бакалови статии със своите крайни оценки и изводи едва ли могат да се смятат като някакъв значителен успех в литературно-критическата дейност на войнствуващия литератор-марксист, както смятат някои негови изследвачи.

От подобни позиции Бакалов съди и за поезията, създадена от поети, увлечени по поетиката на символизма, както вече това бе посочено при Яворов. Излязъл още през 1909 г. с отрицателна рецензия за „Регина Мортуа" на Теодор Траянов, Бакалов не променя оценката си и през 20-те години, когато препечатва статията. Критикът безспорно има основание, когато пише: „Тромият стих на сковани думи, нахвърляни в безредица, на много места е просто безсмислен. А там, дето може да се долови нещо подобно на смисълчец, то става с такова напрягане, щото се губи всяка естетическа услада, която предполага непринуденост, непосредствено възприемане на образите и картините." Но Траянов създава и стихове като „Тайните на Струма", „Смърт в равнината" и други, които се отличават с поетическа свежест, с искрените си емоционални изживявания. Не по-друго е и отношението му към Николай Лилиев. Смята го за епигон на издребнелия вече индивидуализъм, „лишен от елементите на нищшеанството", а поезията му е окачествена като „безкръвна лирика". Схващайки по онова време твърде стеснено ленинската постановка за двете линии във всяка национална култура, всички, които не са били пряко свързани с пролетариата, Бакалов ги нарежда в лагера на буржоазията. Следвайки и левосектантския курс на партията, той не съумява да даде научно обоснована оценка на големите писатели-реалисти, както и на онези, които временно бяха увлечени по поетиката на модернизма. Но подобни възгледи по това време има не само Бакалов. Те са характерни в една или друга степен и за други, които са живеели с убеждението, че съдят за литературата с оглед интересите на пролетариата, съгласно с изискванията на марксизма.

Разбира се, за нас днес е лесно да говорим за недостатъците и „прегрешенията" на Бакалов. Но в онова време, когато той чистосърдечно е считал за свой дълг да воюва срещу всяко отклонение от бойката социална поезия, когато пораженията на индивидуализма и символизма застрашавали да притъпят борческото съзнание у народните маси, да отвлекат вниманието им от парливите социално-политически въпроси на деня, позициите и трактовките на критика намират своето обяснение. Че и при оная сложна обстановка той вижда големите дарования, говори и обстоятелството, че редица техни творби включва в издаваните от него антологии и по този начин влиза в противоречие с теоретико-критическите си постулати и оценки. А не е ли показателен и фактът, че такива автори като П. Славейков, Яворов, К. Христов и др. не получиха правилна оценка и дълго време след смъртта на Бакалов над тях продължаваха да тегнат догмите на вулгарния социологизъм, на опростителството и когато вече марксическата естетика бе отишла далеч понапред.

*

Колкото и погледът на Бакалов като литератор да е всеобхватен, да се простира над всички периоди от развитието на новата българска литература, творчеството на революционно-пролетарските писатели е стояло до сърцето му. Проблемите, съобразени със зараждането, възмогването и процъфтява-

нето на социалистическата художествена мисъл, не отпадат нито за момент от вниманието му. Тук се проявява и истинската му стихия като критик и публицист, като радетел на неумолимо идващото ново изкуство. Десетилетия наред той не само ще разглежда конкретни явления, ще оценява писатели и творби, определящи съдържанието на възхождащата социалистическа литература, но ще обосновава и нейната новаторска идейно-естетическа същност, ще характеризира общото ѝ състояние и бъдещо развитие.

Още в първите си обзорни литературно-критически работи Бакалов говори за появата на една нова литература, литература на раждащия се пролетариат. Социалистическата партия за разлика от другите партии е кръвно заинтересована от правилното развитие на художествената книжнина, защото последната представлява един от най-важните идеологически фактори. „Заченки от такава поезия вече имаме. Единствен неин представител бе и си остава Димитър Полянов“ — пише Бакалов. Изявил социалистическите си идеи още с първите стъпки на литературното поприще, Полянов за разлика от мнозина други им остава верен, затова и стиховете, и разказите му „не слизат от работническата сцена, особено прекрасните му „Срутени кумири“. Макар и премълчаван от буржоазните критици, в чиято поезия те „прозират възмогващия се класов враг“, Полянов продължава неотклонно да върви по „трудния, но славен път на пионер на поезията на грядущата социална революция“. Както вече бе отбелязано, критикът споделя непоколебимата си вяра, че „делото на Полянов ще се поеме от нови ратници“. Успоредно с разрастването на пролетарско-революционното движение ще се утвърждава и развива неговата художествена литература, един процес, който неминуемо ще доведе до „появяването на пролетарски Ботевци“[1].

Когато на пролетарския литературен небосклон се появява авторът на „Да бъде ден!“, Бакалов вижда осъществени своите прозрения и с цялата си възторжена душа приветствува голямото художествено дарование. Предчувствувал още по-рано раждането на големия творец, критикът следи всяка негова стъпка. Благодарният поет изпраща нему първия екземпляр на „Да бъде ден!“, за да се появи още на другия ден възторжена рецензия за това „знамение на времето“. Няколкото статии, които Бакалов посвещава на Смирненски, се открояват със своята правдивост и прозорливост относно най-характерните черти на поезията на „пролетарския Ботев“. Те са и най-ярките прояви на тогавашната марксическа критика. Тук именно Бакалов се изявява в своята същност на критик, който умее да види новото, перспективното в развитието на социалистическата поезия, брани я от инсинуациите на буржоазията, разглежда диалектическата ѝ обусловеност от цялостното обществено-политическо и идеологическо развитие у нас по това време, подхваща и редица теоретически въпроси във връзка с обективните и субективните предпоставки за появата на пролетарска класика. „На улицата на пролетарската поезия настъпи празничен ден. Млад, свеж, сочен талант, в шеметната пъстрота на свои оригинални краски и образи, които извират и се пръскат като огнен каскад, внесе тази радост със стихотворната си сбирка „Да бъде ден!“. И за да разсее всякакви недоразумения, идващи отдясно и отляво, Бакалов подчертава, че „идейната поезия на пролетариата не значи прилагане в стихове на партийна програма и лозунги. Тя значи образно възсъздаване на цял един нов свят на чувства и идеи, които въодушев-

[1] Георги Бакалов. Избрани произведения. Т. 1, с. 384.

ляват пролетариата и неговата епична борба. През светлината на новия мироглед и светоусещане тая поезия ще обгърне всичко, което интересува човека. Нейните теми са безгранични, те побират и темите на всичката досегашна поезия, и новите теми, които светкавично развиващият се живот непрекъснато създава. . ."[1]

С рядко проникновение Бакалов разкрива основните черти в поезията на Смирненски, нейната партийност и новаторска същност, сочеща пътя към бъдещето, представляваща истински влог в световната литература. Анализирайки отделни стихотворения, критикът подчертава широката тематична обхватност на поета, способността му да опоетизира и стихийния революционен устрем, и нищетата, мизерията на улицата, страданията на отритнатите и онеправданите от обществения ред люде, копнежа им към светлина, порива им за борба, както и тътнещата буря, която трябва да помете страшните социални неправди. „Възторг, опиянение от борбата, жажда за подвиг и самопожертвуване, подем, буна и движение, движение — ето съдържанието на поезията на Смирненски. А формата — феерия от огнеструйни образи и картини" — ето каква характеристика дава критикът-марксист на поезията на поета на „огнените гриви".[2]

До края на живота си Бакалов не само ще сочи неизмеримите революционни, идейно-естетически богатства на създаденото от Смирненски, но и върху него ще утвърждава основните принципи на марксическата естетика и критика. Не ще се уморява да брани това велико наследство на пролетариата от опитите на буржоазните литератори да го дискредитират, както и от всякакви други критици, които съзнателно или несъзнателно не са съгледали в какво се състои неговото величие и историческа значимост. Все с такава марксическа страстност и критическа проникновеност Бакалов се откликва и на творчеството на всички онези пролетарски поети и писатели, които подхващат традициите на Смирненски, за да опоетизират събития и дела, тревоги и стремежи, борбата и вярата, характерни за 20-те и 30-те години.

На Бакалов се пада заслугата, че пръв видя значимостта на оная своеобразна поезия, която се роди от бурята на септемврийските събития от 1923 г., наречена сполучливо от него „септемврийска поезия". Връщайки се не един път към нея, утвърждава я като нова тематична линия в националната ни литература, но заедно с това започва да проявява и по-голяма резервираност към някои нейни страни, особено след като отделни нейни представители завиха към други насоки.

В началото на 20-те години Бакалов излиза с няколко по-обобщаващи статии: „Борческа поезия" (1922), „Трудовата поезия" (1924), „Новото в нашата поезия" (1924), в които характеризира някои от основните черти на раждащата се нова социалистическа поезия. За разлика от неколцина други, които искаха пролетарската поезия да опоетизира само идейно-политически лозунги и проблеми, Бакалов пише: „Борческата поезия художествено възсъздава целия комплекс от нови чувства и мисли, които пролетариатът носи със себе си, неговия мироглед и светоусещане, неговите копнежи, трепети, възторзи." За войнствуващия критик тази поезия, която следва да съдействува за рухването на стария и идването на един нов свят, следва да бъде „преди всичко отрицателна, анализираща, критикуваща, разяждаща, негодуваща,

[1] Георги Бакалов. Избрани произведения. Т. 2, с. 10—11.
[2] Пак там, с. 25.

роптаеща, бунтовна“. Ней са чужди сълзливостта, оплакването. Като йерихонска тръба тя трябва да зове, да сплотява редовете, да вдъхва фанатична вяра в неизбежната победа, да носи опиянението и възторга пред „разсвета на световното освобождение“[1].

В друга статия проследява славните традиции на „трудовата“, на борческата поезия. Тръгнала от Ботев, поставил й такова славно начало, преминала през Яворов, разбрал „мъките и болките на трудещия се селяк или на изгнаника“, стигнала до Смирненски — „най-големия поет на труда в ново време“, отразил „в своите ненадминати стихове подемния период, възхода към победа на пролетариата“, тая поезия след погрома през Септември 1923 г. „се превърна в септемврийска поезия“. И на поставения въпрос „Кое привлича младите поети към септември?“, отговаря: „Главно ужасът, страданията, клането, зверствата, т. е. само едната страна на събитията. Другата — героичната — страна на тия събития по причини може би лежащи вън от тях е останала почти чужда на тяхната поезия.“ И продължава: „Колкото и да са важни външните причини, те не могат да бъдат решаващи за подобна едностранчивост. Какъв по-неопровержим пример от руската поезия? Подвигът на септември изисква и друга поезия — борбена, оптимистична. Всяка борба причинява страдание, но борбата носи в себе си и върховна наслада.“ Най-малко на пролетариата подобава сантиментално отношение към борбата. В септемврийската поезия войнствуващите елементи са още в зародиш, в тях „са нашите надежди“. Тревожен симптом, че противникът започва да хвали младите трудови поети. Трябва да се реагира на пъклените опити на врага да разстрои фронта на трудовата поезия. „Нека тя не забравя примера на Смирненски“ — с тревога и надежда предупреждава Бакалов.[2] Именно по пътя на Смирненски следва да се развива новата поезия — поезията на социалните борби. Тя е чужда на тихите съзерцания, на кабинетните размисли, тя извира от трудовия живот. Но тая нова поезия, като използува предишните завоевания, и по отношение на формата следва да отиде по-напред. Творбите на тая поезия „идат от самия чернозем, за които животът, копнежите и борбите на трудещите се маси са хлябът и водата им“[3].

За един от най-ярките поетически документи за Септемврийското въстание — поемата „Септември“ на Гео Милев — Бакалов се откликва още с нейното излизане, за да се връща към нея и нейния автор неведнъж и по-късно. Като подчертава, че събитията от 1923 г. могат поетически да бъдат пресъздадени или с техния ужас и покруса, или с вярата и ентусиазма, които вдъхват за бъдеща борба, Бакалов сочи, че „Септември“ е „първата лястовичка“, възвестяваща тази втора страна. „В нея за пръв път се изобразява не падналият, а изправеният народ, който писа със своите кърви: свободен! Глава първа: Септември.“ Тая поема говори не само за острия завой, направен от автора й, но и за проникновението, с което поетът разкрива стихийната сила на въстаналия народ, рисува ни легендарната смърт на „епически смелия поп Андрей“ и поради това предизвиква ненавистта на фашистките властници. В статията си „Лебедовата песен на един поет“, писана през 30-те години, споделяйки отново възторга си от поемата, Бакалов не може да преодолее традиционните си увлечения да търси мирогледни

[1] Георги Бакалов. Избрани произведения. Т. 2, с. 191.
[2] Пак там, с. 198.
[3] Пак там, с. 204.

слабости у автора, интелигентски отвлечен подстъп и т. н. Показателно е обаче признанието му: „Още не е настъпило време да се направи основателна преценка на най-значителната поема в българската литература от последното десетилетие. Липсва всяка възможност да се изтъкнат нейните положителни качества, които правят от нея една героична поема."[1] Тези думи, писани през 1932 г., подсказват очевидно за онази левосектантска атмосфера, която все още доминира, както и за вътрешната му нагласа за преодоляване на дотогавашни догматични схващания и тръгване по пътя на едно по-широко гълкуване на художествените феномени. А статията „Литературата върху събитията" (заглавие, избрано очевидно по цензурни съображения), печатана в „Звезда" през 1933 г., представлява пръв опит да бъдат обгърнати всички онези произведения, които са били вдъхновени от трагичните и величави събития от 1923 и 1925 г.

Било в отделни рецензии, било в обзорни статии Бакалов разглежда едни или други творчески изяви на такива писатели и поети като Кр. Кюлявков, Н. Хрелков, Хр. Радевски, Н. Ланков, Ан. Тодоров, Мл. Исаев, О. Василев, Кр. Велков, Г. Караславов, Л. Стоянов, Кр. Белев, Кр. Пенев, Л. Станчев и др. В техните творби в стихове и проза той вижда продължение в една или друга степен на плодотворните традиции на Смирненски. С любов и загриженост подпомага тяхното израстване като граждани и творци, които трябва да създават жизнено правдива, партийно заострена, пълноценна идейно-художествена литература, сочи им допускани от тях грешки, както и причините за несполуките им. Стихосбирката „Размахнати секири" на Кр. Кюлявков Бакалов характеризира като „поезия на гнева и отмъщението". Докато буржоазният в. „Мир" окачествява „Среднощен конгрес" на Н. Хрелков като „една кощунствена поема", Бакалов поздравява поета заради оригиналната и интересна идея, въплътена в тая бележита поема. В стихосбирката на Радевски „Към партията" вижда „най-високия пункт, до който в тоя момент е достигнала нашата пролетарска поезия" след Смирненски и обосновава в какво се крие чарът на тия стихове — тяхната страстна партийност. Колкото и да се възторгва от достигнатото от пролетарската поезия, нейните величави върхове все още са в бъдещето.

В ярко изявената партийност на повестта „Селкор" Бакалов вижда заслугите на Караславов и значението на неговата творба, „разкриваща гъ̀ните на класовата борба и съвременното българско село в живи образи". Оттук и „организиращата" роля на повестта — „най-голямата похвала, която може да се каже за една художествена книга в днешното отговорно време"[2].

А в статията за стихосбирката „Подем" на Н. Ланков Бакалов разглежда редица теоретически въпроси, свързани с подема на пролетарската поезия, говори за необходимостта да бъде издадена една антология на тая революционна поезия. „Повече избистрена пролетарска идеология, слизане от висините на космоса върху конкретните теми на земната борба, грижливо отнасяне към стиха" — тези думи, казани във връзка с Ланковите стихове, звучат като лайтмотив в почти всички статии, които пише по онова време Бакалов за растящата и процъфтяващата революционно-пролетарска поезия.[3] И за да внесе още по-голяма яснота по все още дискутирания или неправилно разбиран въпрос за партийността, Бакалов отново подчертава: „Партийността

[1] Избрани произведения. Т. 2, с. 76.
[2] Пак там, с. 135.
[3] Пак там, с. 116.

не само не убива поетическия талант, но го окръжава с атмосферата на съчувствието, която е най-благоприятната среда за неговото процъфтяване. Напротив, откъсването от партийността, а следователно и от активната класова борба, като отделя поезията от обществената практика, лишава таланта от жизнени сокове, опустошава го, изсушава го."[1] Ето живеца на много и много статии на Бакалов от 30-те години върху творбите на едни или други писатели. „Изработете си свой език, но език толкова ярък, че да поразява с новота, изразност и образност. Изработете си нови образи, но такива, че да се врязват в паметта със своята оригиналност. Разширете своите теми, като смело посегнете на всичко, което представлява някакъв обществен интерес. Хвърлете се във всички родове литературно творчество. . . Поръчката, която времето е задало на днешната поезия, трябва да бъде изпълнена от колективните усилия на разнообразните търсения на много поетически таланти" — говори Бакалов в кратката си статия за „Поеми без лъжа" от Ангел Тодоров. Бакалов искрено се радва на дарованието на Мл. Исаев, изявено така категорично в „Пожари", с която стихосбирка „се нарежда във фалангата на пролетарските поети" и на които принадлежи бъдещето.

В романа на Кр. Велков „Село Борово" Бакалов с основание вижда „значителна стъпка напред в пролетарската белетристика", макар и да открива слабости в него. Правдиво са оценени повестите „Холера" и „Мехмед Синап" на Л. Стоянов, романът „Животът си тече" на Гьончо Белев, наречен „едно сполучливо художествено произведение". В кратката си статия за „Мехмед Синап" Бакалов поставя и въпроса за използуването на историческото минало с оглед решаване на съвременни задачи. „Борбата за историческото наследство играе голяма роля в текущия живот на всяка епоха." Трябва обаче да се разграничават различните линии в това наследство. Особено плодотворни за по-нататъшния ни възход са борбите за национално освобождение. Тяхното опознаване и художествено пресъздаване е предпоставка и за разгаряне на съвременната борба за социално освобождение. Между едните и другите има „неразривна приемственост". „Съществува не тъждественост, разбира се, но една аналогия, едно подобие, което позволява от миналото да се черпи пример и вдъхновение за настоящето. Опитът от миналото служи като поука за днешното време."[2] Подобни съждения в ония години на разгарящи се социално-класови стълкновения са имали особено звучене.

В многобройните си статии, рецензии, отзиви, срещани по страниците на прогресивния печат през 30-те години, Бакалов настоява писатели и поети да вникнат по-дълбоко в живота с неговите социални конфликти, да изобразяват тежненията на народните маси, на работническата класа. И най-вече ще изисква те да работят за изясняване на своя мироглед, на идейните си позиции. И ние виждаме, че грешките, които сочи, са по-често от идеологически характер, и то в съгласие с тогавашните опростителски разбирания за отношението между мироглед и метод. Макар от време на време да говори и за художествени слабости, формата малко занимава войнствуващия критик.

През 30-те години Бакалов започва все по-настойчиво да говори за социалистическия реализъм, наричан от тактически съображения „художествен реализъм", макар да го схваща още само в определени аспекти. Подчертава

[1] Георги Бакалов. Избрани произведения. Т. 2, с. 117.
[2] Пак там, с. 139.

значението на художествения образ, на индивидуализацията и типизацията на героя, за жизнената правдивост и т. н.

Разбира се, оставайки верен на критико-публицистичния си натюрел, и сега той не се впуща в дълги теоретически разсъждения. Целта му е да посочи преди всичко социално-борческото, революционно действеното звучене на едно произведение. Разнообразните въпроси от художествено-естетически, стилно-езиков характер почти не задържат вниманието му или биват засягани само мимоходом. Статиите му носят нещо неповторимо, типично георгибакаловско, отличават се с гражданско-публицистична страстност, с категорични присъди, с настойчиви призиви. Той иска да бъде акушер на раждащата се и бързо процъфтяваща революционно-пролетарска литература, да й разчиства пътя, да гори всичко, което може да пречи на неумолимия й възход. Умее да види кълновете на художественото дарование, разбира различните творчески индивидуалности — една черта, която не се проявява в същата степен, когато говори за наследството. И затова под неговото крило намират подслон толкова много млади и разностранни таланти. За тяхното израстване той ще отделя толкова много сили и време, утвърждава се като авторитетен организатор на целия революционно-пролетарски фронт.

*

В усилията си да посочи разнообразните фактори, които са съдействували за обществено-идейното и културно-естетическо съзряване на българския народ, да разкрие по-всестранно предпоставките, обусловили бързото развитие на националната ни литература, Бакалов отрано насочва критическия си поглед към руската литература, а по-късно и към съветската, както и към някои големи западноевропейски писатели. В това отношение той подхваща една утвърдена линия в българското литературознание, което в лицето на най-добрите си представители винаги е изтъквало огромната роля на руската художествена и научна мисъл за развитието на българската естетическа мисъл. Разширява обсега на наблюденията си, трактовките му засягат не само взаимоотношенията между двете славянски литератури. Пише очерци и статии за редица видни представители на руската литература, превежда много от произведенията им, търси различни форми, за да даде по-широки възможности на българския читател да се сроди с демократизма, със социално-революционния свят на образи и герои, създадени от руските и съветските писатели. Не случайно тази именно страна от дейността на Бакалов е привличала вниманието на редица български и съветски изследвачи.

Запознал се в една или друга степен със съвореното от отделните генерации руски мислители и художници от Пушкин до Маяковски и Шолохов, от Белински до Ленин и Луначарски, Бакалов търси да види значимостта на тяхното дело и в по-широк мащаб — и за обществено-политическото и културно-нравствено възмогване на руския народ, и за стимулиране процесите на българския духовно-интелектуален живот, пък и за развитието на световната култура изобщо.

Ако някога руските революционни демократи и писатели-реалисти са били търсени, четени и възприемани от българската интелигенция, то по-късно не по-малко благотворно въздействие оказва руският марксизъм върху нейното формиране, върху „появилия се на историческата арена български пролетариат".

Като аксиома звучи неедноkратно обоснованата мисъл от Бакалов, че никоя друга литература не е упражнявала такова всеобхватно влияние върху българската интелигенция от епохата на националното ни възраждане, та чак до наши дни, както руската. „Идейните течения у нас, и не само в книжнината, но и в обществения ни живот, винаги са се намирали под непосредственото и дълбоко влияние на руската литература." Тя представлява „оня широк прозорец, през който ние, българите, гледахме на широкия свят" — говори Бакалов и в думите му сякаш чуваме отгласа на онова, което още през 60-те и 70-те години на миналия век пишеха нашите възрожденци. Затова и възмущението на критика-марксист е толкова по-голямо, че в ново време буржоазната власт е пресякла този благотворен поток, и то в момент, когато новата руска литература — съветската — е в невиждан подем, „рожба на новия живот на бликналите народни сили в литературното творчество"[1].

За Бакалов руската литература е „най-разкошният плод на световната култура", руският писател е окръжен с „лъчезарния ореол на борец и мъченик, на факел и пророк" и най-често е свършвал или в далечните степи на Сибир, или в затворите. Тая литература, чиято сила се корени „в нейния родолюбив и свободолюбив характер", се явява предпоставка за разцвета и на новата съветска художествена мисъл. Пролетариатът се явява законен наследник на класическата руска литература — пише Бакалов за разлика от пролеткултовците и раповците, които искаха да откъснат новата съветска литература от класическото наследство. Тази ленинска постановка му дава възможност да види и оцени във вярна светлина мнозина представители на руската и съветската художествена и теоретическа мисъл, нещо, което за съжаление не му се удава, когато стъпи на национален терен.

Освен специалните статии, посветени на едни от най-големите руски и съветски писатели, литературни критици и културни дейци, Бакалов пише и редица работи с по-обобщаващ обзорен характер. Статиите му „Пролетарската поезия в Русия" (1921), „Руското идейно влияние в България" (1921), „За руската литература" (1923), „Руските книги и нашата интелигенция" (1924), „Съветската книга в България" (1934), „Старата и нова руска литература. Една от спойките на нашата интелигенция" (1936) и др. по своя синтетичен характер, методологическа насоченост и идейно-политически патос са ново явление в историко-литературната ни и критическа книжнина. Те представляват интерес и с конкретните си оценки, и с обобщаващите изводи, и с онова, което намираме в тях относно въздействието на руската демократическа и марксическа мисъл върху различните поколения българска интелигенция, върху цялостния ни духовен живот.

Нямайки възможност тук да характеризираме писаното от Бакалов за Пушкин, Некрасов, Толстой, Горки и т. н., ще отбележим само, че то говори не само за една неизмерима любов към тези бележити творци, но и за верни концепции относно значимостта на тяхното дело. И тези концепции, разбира се, са в съзвучие с етапите на методологическото му марксистко-ленинско съзряване, в съзвучие и със завоеванията на съветската литературна наука и критика. Не може да не се подчертае и обстоятелството, че заниманията му с руската и съветската литература помага за формиране научни критерии относно културни и естетически ценности, защото Бакалов

[1] Георги Бакалов. Избрани произведения. Т. 3, 22—24.

е имал пред очи направеното от такива дейци като Ленин, Луначарски, Горки и други съветски литератори.

Макар да е писал за мнозина съветски писатели, Горки е този, който стои винаги пред погледа му, нарича го в една от статиите си „величайшият писател на нашата съвременност". Чрез творчеството му иска да решава обществено-политически, нравствено-хуманистични, теоретически и практическо-художествени задачи. Неговите концепции и преценки за обществени събития и художествени явления ще послужат като коректив и стимул за преоценка на собствени възгледи и по-пълно усвояване на основни принципи на марксистко-ленинската естетика, особено по отношение на големите писатели-реалисти, по отношение закономерностите на литературното развитие, както и за новаторската същност на социалистическия реализъм, за разбиране връзките му с предходното духовно наследство.

От запазените многобройни писма, разменени между Бакалов и писатели като Горки, Маяковски, Ф. Гладков, К. Федин, Новиков-Прибой, Ал. Фадеев, С. Городецки, Г. Санников и др., се откроява още един път голямата симпатия на българския критик към формиращата се нова литература и култура в съветската страна. В техните успехи той съглежда опора и стимул за възмогване и на българската социалистическа литература и марксическа критика.

Днес очевидно трудно можем да си представим процеса на проникване на руската и съветската литература в България без онова, което е направил Бакалов. И чрез тази страна от дейността си критикът-марксист оказва решително въздействие за укрепване на революционно-пролетарския фронт в България, за усвояване и утвърждаване на социалистическия реализъм, както и за по-углъбеното разбиране на социално-революционната, нравствено-философска страна на руската литература, на материалистическата теоретико-естетическа мисъл.

В многообразната си историко-литературна и критико-оценъчна дейност Бакалов е излизал (по думите на Т. Павлов) от безусловно правилната постановка, че „социално-идейната страна на изкуството е определяща в единството от съдържание и форма и че изкуството, което не е в социално-идейно отношение издържано и не отговаря на най-дълбоките социално-идейни нужди и тенденции на своето общество и време, не е истинско голямо, значително, с трайно значение изкуство" (Т. Павлов. Г. Бакалов — литературен критик, 1940). Но заедно с това той е разбирал, че не всяко социално-идейно съдържание, а само онова, което е прогресивно при определени обществено-исторически условия на човешкото развитие, само то е способно да направи едно художествено произведение действително значимо, с непреходна стойност. За съжаление при конкретното прилагане на тая методологически правилна концепция Бакалов е допускал грешки от различно естество. Но те идват най-вече оттам, че във всяка творба той търси да открие т. нар. „социален еквивалент". И щом не го намира, готов е да обвини писателя в естетически формализъм, в буржоазно-идеалистически грехове. За сметка на социално-идейната страна той не дооценява другите компоненти на художественото произведение. При художественото претворяване участвуват и други фактори, които се ползуват със сравнително относителна самостойност и обуславят едно по-богато съдържание, въздействуващо върху различни страни на човешката душевност. Неосъзнал напълно своеобразните отношения между мироглед и художествен метод, Бакалов, все по думите на Т. Павлов, сякаш не

дооценява мисълта на Енгелс, че поради идейния момент не трябва да забравяме реалистичния, че художественото отражение е много по-всеобхватно, а оттам и много по-въздействуващо.

Бакалов е имал ясно съзнание за характера на онова, което пише, за неговото предназначение и роля в общите социално-исторически и културно-идеологически процеси. А съзнавал и къде му е била силата като критик и рядко е посягал към области, чужди на вътрешната му мисловна и емоционална нагласа. Макар да не е бил безразличен и към другите аспекти на художествено-творческата дейност, с оглед на потребностите на растящото социалистическо движение, на разгарящата се класова борба, смятал е за по-важно да се изтъква преди всичко съдържателната, социално-идеологическа същност на творбата, онова, което е могло да въздействува върху идейния свят на читателя.

Колкото и на пръв поглед критикът да ни се представя предимно еднолинеен, еднопосочен, погълнат изцяло от задачите на деня, от схватките, съпътствуващи утвърждаването на социалистическата литература и преодоляването на буржоазно-идеалистичните, модернистично-естетски прояви и тенденции, при едно по-углъбено вникване не може да не се открои една безспорна широта в интереси и трактовки на националната и световната литература. И ако с основание говорим за периоди в методологическото му съзряване и позиции, синтезиращи в себе си разбирания на голяма част от прогресивната ни интелигенция на времето, то с не по-малко основание можем да търсим и едно по-голямо богатство от подходи и трактовки на художествено-творческите феномени на литературния процес — и в национални, и в по-широки рамки.

С всеобхватната си дейност Бакалов разширява познатите, привичните граници на литературната критика. Подхващайки традициите на Каравелов и Ботев, на Д. Благоев, той умее да използува различни форми и подстъпи, за да изкове от критико-оценъчната дейност могъщо и действено оръжие за борба срещу буржоазния строй с неговите духовни устои и политически скрижали, за укрепване и възмогване на пролетарския литературен фронт, призван да определя по-нататъшната насока на цялостния национален художествен процес. В най-хубавите си работи той обединява в едно социолога и политика, литератора и идеолога, публициста и революционера. Затова в негово лице оперативната критика придобива нова сила и размах, излиза на най-предните позиции на литературния живот.

Трудно можем да си представим развитието на революционно-пролетарската литература, на марксическото литературознание в България без сътвореното от Бакалов. Обусловена и подхранена от естетическото верую на социалистическата революция, литературната критика става за него смисъл и оправдание на целия му живот. Затова и признанието му — „цялата моя критическа дейност е била насочена към разчистване пътя на пролетарската революция“ ние възприемаме като съкровена изповед. Тази дейност бележи етап в развитието на социалистическата художествена и критическа мисъл.

Изправен като войн на бойното поле, в което се водят нестихващи сражения, той се втурва в тях без страх, без да анализира в детайли всичко онова, което би могло да бъде използувано за извоюване на победата. Затова, както с основание забелязва П. Зарев, когато пристъпваме към оценката на неговото дело, трябва да държим сметка за цялото му своеобра-

зие и да не предявяваме изисквания, да не търсим черти, свойствени на друг тип литератори.

Разнообразната и сложна проблематика на литературата в нейното историческо развитие и съвременно състояние може да бъде интерпретирана от хора с различни интереси и темпераменти, с неедnаква духовна нагласа, с оглед да се отговори на едни или други конкретни нужди на момента. Българската марксическа литературоведческа мисъл е изграждана и развивана от хора като Д. Благоев, Бакалов, Павлов. Всеки един от тях се откроява със своя физиономия, със свой подход, със свое виждане и предпочитания в усилията да бъдат разкрити гражданските, естетическите, нравствено-емоционалните богатства на националната и световната литература, да бъдат очертани закономерностите на литературното развитие, да бъдат обосновани перспективите на социалистическата художествена и теоретическа книжнина, утвърждаваща се като основна линия в цялостния световен литературен процес. В осъществяването на тази историческа повеля еднакво са необходими възможностите и завоеванията и на литератора теоретик и политик, и на методолога естетик, и на оперативния критик — ценител и публицист, на хора с историко-литературни, критико-оценъчни или философско-естетически формация и подход. Разглеждана именно в такива координати, литературоведческата дейност на Георги Бакалов носи оригинални, индивидуално неповторими черти, които й определят особено място в развитието на марксическото ни литературознание. Те й придават и една непреходна жизненост и актуалност, правят я съзвучна в много отношения и с потребностите на нашата съвременност. И със завоеванията, и със слабостите тя е поучителна за всички, които са избрали литературното поприще за изява на граждански, научни, културно-естетически пориви, които искат да използуват силата на художественото слово, на теоретико-критическата мисъл за решаване на насъщни проблеми на общественото и духовно-интелектуално развитие.

# БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА В НАЧАЛОТО НА 40-ТЕ ГОДИНИ И СЛЕД ТЯХ

С нахлуването на немските фашистки армии в Съветския съюз рязко се смрази климатът и на българската литература. В страната се настаниха отново жестоко потисничество и реакция. Повечето писатели-комунисти бяха проводени от полицията далече на юг, в сурови концентрационни лагери — в „Еникьой", а след това и в „Гонда вода". Не излизаше легално никакво ляво издание. Настъпваше бързо онази черна средновековна нощ, която немският фашизъм обещаваше на цяла Европа, на света като тържество на „нов ред".

Но вътрешнополитическото положение у нас съвсем не беше благоприятно за господството на този желан и от българската буржоазия „нов ред". И българските политици, боядисали щандартите си с кафявия цвят на фашизма, и династията се бяха откъснали съвсем от народа. Влиянието на комунистическата партия бе широко — и сред младежта, и сред обикновените трудови хора. При тази обстановка волята за борба и съпротива срещу насилниците и завоевателите избликваше непрекъснато с небивала сила. Сложи се началото на голямо партизанско движение. Започнаха саботажни акции. Организираше се всестранната съпротива — и срещу врага отвътре, и срещу врага, дошъл отвън. Борбата кипеше във всяко ъгълче на изстрадалата ни земя и приемаше неумолимо нееднакви форми: от устната пропаганда, която всяваше вяра в победата на Червената армия и разпалваше прорусофилски чувства, до рисковано трудните, но самоотвержени акции на партизани и саботажници.

През тези драматични и кървави години революционната литература се твореше вече не в познатите писателски мансарди, а в затвори и концентрационни лагери или в партизански заслони из планините. На нейните създатели сега липсваха и най-елементарни условия за художествено творчество. Липсваха книги. Нямаше традиционни разговори за литературни стойности, за идейност и художественост (известни условия за дискусии съществуваха в концентрационните лагери, и то докато концлагеристите не се изпращаха на физическа работа). Но борческото поетическо слово се раждаше спонтанно. То носеше в себе си тъкмо идеята за борба, която искаха да загасят, тъкмо волята за победа, ентусиазма на онези, които бяха вече в редиците на партизанските чети или в нелегалните политически организации.

В лагера „Гонда вода“ бяха интернирани Тодор Павлов, Младен Исаев, Венко Марковски, Крум Пенев, Марко Марчевски, Лозан Стрелков, Арманд Барух, Васил Воденичарски. . . Там по спомени на заточените се е създал негласно литературен кръжок, чиято душа е бил Тодор Павлов, най-авторитетният сред изброените видни творци. В условията на лагерния живот Венко Марковски написа своята поема „Орлицата“, Младен Исаев — някои от ярките си революционни стихотворения, поместени по-късно в стихосбирката „Огъня“ (1946), Арманд Барух се зае да превежда „Война и мир“ на Толстой.

Драматична е биографията на заточеника в „Гонда вода“ Венко Марковски. Преселил се от Скопие в София заедно със семейството си, той още през 30-те години насочва таланта си към революционно творчество. Тогава между него и Тодор Павлов, роден също в Македония (Щип), се създава трайна дружба. Тодор Павлов чувствува отблизо творчеството на Марковски и по спомени на двамата в концентрационния лагер „Гонда вода“ до късно нощем те престояват над ръкописите на писателя. Марковски пише на литературен български език и на македонски диалект. Но независимо от особеностите на езика в творчеството му пулсират все чувствата на революционера комунист, убеден в очакваната победа и във великата правда на народа. В поезията му преобладава беззаветна обич към родната му земя, която се тъпче от ботуша на кралски жандарми, а по-късно от немски окупатори. Любовта към нея е засвидетелствувана многократно. В поемата „Чудна е Македония“, издадена през 1940 г., четем:

Чудна е Македония!
Кочански ориз набабрел,
Гевгели вие кожурци,
Вардарка рони класови
тиквешка лоза до земля.

Летница в Охрид извира,
афион Велес насекол,
ф Тетово тежат ябока,
тутун я Драма покрива,
бубак[1] низ Серско белее!

И по-нататък:

Намини — помини селски колиби,
запри се, послушай гори — гории,
зазборуй, разпращай Бигла планина,
надзри го, види го, старо Крушево,
гради ти разгорел кърваф Илинден.

Тази обич и това въодушевление от предишни и от сегашни борби напират и в други книги на Марковски, издадени преди и през Втората световна война: „Народни бигори“, „Огинот“, „Лулкина песна“, „Луня“, „Илинден“. В тях се усеща силата на дълбоката народностна традиция, която идва от патриотичното творчество на Константин Миладинов и на Райко Жинзифов. В здравото народностно самоосъзнаване са се врязали сега идеите на поета-комунист.

[1] Памук.

И в концентрационния лагер Марковски продължава да пише със сърце, което е отдадено на поробената българска земя, като мисълта му гони все пределите на бъдещето — пределите на комунизма и на общочовешкото щастие. В едно от стихотворенията си, онасловено „Писмо до другарката", Марковски е изказал с интимна непосредност и интернационалните си чувства, които са го обсебвали в лагерната обстановка:

Дружке моя, моя първа радост,
не жалея свойта младост, дружке,
но ми камък на сърцето паднал
като тежка дрямка в нощ хайдушка.

Дружке моя, лагер ме притиска,
твойта младост враг покосва, дружке,
жал жалея, мъст в сърце ми плиска,
че не мога в бой да литна с пушка!

Тук зловещо стене Места тиха,
там страната мрак потиска черен,
но край Волга тътне мощен вихър
и настъпват моите братя верни.

Мисълта за верните братя от Севера — това бе традицията на Смирненски в нашата поезия. И Марковски като Смирненски през интимните си горчивини иска да е рамо до рамо с тях. Копнежът по другарката прераства в ботевско вричане на борбата. Жаждата на поета да види невръстната си мъжка рожба в люлката се сплита с желанието му свободно, с жертвена всеотдайност да „литне" срещу врага. Лириката на Марковски не само идейно е в стила на големите Ботеви традиции, но тя има и фолклорна подоснова като нея.

Младият вдъхновен поет, революционер и патриот притежава изключително силен и дързък дух. Той не бе смазан не само от изпитанията в лагера „Гонда вода", а и от всичко онова, което трябваше да изживее по-късно.

За поемата „Орлицата", която Венко Марковски създава в лагера и която се подготвя за изнасяне навън (с псевдоним Спартак), Тодор Павлов написва обширен предговор. В него той изтъква достойнствата и на поета, и на революционното му произведение,[1] анализира подробно идейните и художествени особености на творбата.

Не може да не отбележим, че в споменатия предговор Тодор Павлов, като изброява имена на революционни писатели-комунисти, не включва между тях и Никола Вапцаров. Големият поет още не бе опознат и не бе получил заслуженото си признание.

В стихосбирката си „Огъня" (1946) Младен Исаев включи свои стихотворения, писани в концентрационния лагер и озаглавени „Концлагери". Младен Исаев е бил интерниран в лагера „Еникьой", след това в „Гонда вода", а после и в лагера „Кирик", тъй че минава през всички грозни концлагери и „чистилища". Първото стихотворение от своя цикъл сякаш в някакъв негласен спор с неопределени опоненти той посвещава тъкмо на Вапцаров:

[1] Този предговор бе напечатан по-късно, след Девети септември, във в. „Литературен фронт".

Къде е нашето разбито ято?
Другарите разстреляни лежат сега.
А ние — в плен. И шиба кървав вятър
от спомени и болка, и тъга.

Минават дни, минават тежки нощи
в студена пустош и жесток каторжен труд.
Ужасът пълзи в кръвта ни още,
и ужасът крещи с гласа на луд.

Понякога в съня ни полетява
като другар прострелян тежък смърч,
простенва вик — кошмарът зъл ни дави
с дъха на минала жестока смърт.

Макар и малко тежко тромав на места, този цикъл на Младен Исаев е отразил най-добре, психологически най-дълбоко преживяното в лагера. В чувствата на поета се борят противостоящи сили — като в живота — страшната задуха на затвора и жаждата за въздух и за свобода. Протестното изживяване прелива понякога в нежен лиричен копнеж. В стиховете се чува и протестен вик срещу ония писатели, които не разбират времето си, не се вслушват в неговите повели и продължават да пишат сладникава и откъсната от живота поезия. Ето вълнуващия лиричен израз на тия поетови изживявания;

Тая нощ над лагера смразяващ дъжд вали
и барабани по пелерината на часовоя.
Аз не мога да заспя. Загледан в тъмнините зли,
мисля си за вас, поети и познати мои.

Де сте вие? Пак ли пишете неземни стихове
за луната и за нежните ресници на любимата —
в тия времена, когато духат черни ветрове,
прясна кръв дими, скриптят бесилки над родината?

В поезията на Младен Исаев се промъква непрекъснато здравата светлинка на надеждата. Той не достига до песимизъм, до отчаяние. Негова опора сега са сегашните борби на народа. Те не пресекват. А от Изток ще дойде радостната вест, оттам ще изгрее зората на човечеството. Ще отминат изпитанията, ще утихне бурята на войната и над земята ще грейнат лъчите на нов свят, жадуван и виждан съвсем конкретно в мечтите. Обобщена мисъл и предметност се събират в лириката на Младен Исаев. Тя се ражда от преки срещи с пейзажа, кълни от впечатления за околното, предметното. Това тъкмо е допринесло в нея да се изреже плътно образът на лагерния живот. Редуват се картини, които пряко говорят за лагерното битие.

Тези прогресивни писатели, които оставаха на „свобода", трябваше грижливо да се съобразяват с безцеремонната цензура и с полицейската обстановка. Някои от тях, като Георги Караславов, почти нищо не напечатаха през тия години. Други, като Христо Радевски, пишеха творби за деца. Радевски издаде детската сбирка „Наопаки" (1943).

Времето се измерва и с онова, което се създаваше в затвора или непосредствено преди разстрел. Поезията, която сега ни омагьосва с дър-

зост, с нежност, с пределна психологическа натовареност и с красота — „Прощално", „Борбата е безмилостно жестока" на Вапцаров, — беше написана тъкмо на ръба на живота. Големият поет на епохата с обявяването на войната се включи веднага в активна нелегална работа като член на Специалната военна комисия при Централния комитет на партията. Той е пръв помощник на ръководителя на тая комисия Цвятко Радойнов. Съдено му е обаче да отдаде и силите, и ентусиазма си за непродължително време. Когато най-трескаво е заангажиран в събиране и укриване на оръжие, той е задържан от полицията (5 март 1942). Започват жестоки инквизиции, които завършват със съдебен процес. Издадена е смъртна присъда на 23 юли 1942 г. и въпреки молбите и ходатайствата на близките му за помилване Вапцаров бива разстрелян. Това става доста преди победата при Сталинград. Поетът загива в тежка психологическа обстановка, при най-свиреп терор, сред потиснати надежди за победа над немския фашизъм. Но и при тези условия той запази непокътнати и борческото си чувство, и своята преданост към комунизма. В предсмъртното си стихотворение преповтори великата Ботева изповед за вярност към народа:

Борбата е безмилостно жестока.
Борбата, както казват, е епична.
Аз паднах. Друг ще ме смени и. . . толкоз.
Какво тук значи някаква си личност!

Разстрел, и след разстрела — червей.
Това е толкоз просто и логично.
Но в бурята ще бъдем пак със тебе,
народе мой, защото те обичахме!

Това кратко стихотворение е синтез на преживяното през най-тежки и най-съдбовни години в историята на страната ни. То предава с кристална яснота една човешка изповед за вярност докрай. Стихотворенията „Борбата е безмилостно жестока" и „Прощално", посветено на жената на Вапцаров, са върхове на революционната ни лирика. Винаги творчеството на Вапцаров се е раждало в жив отклик на действителността, но сега то бе изпълнено с духовната атмосфера и конфликтността на най-напрегнатото време. При цялата трескавост на чувствата то се ражда със съвършена красота и прозрачност на езика, с вълшебно единство на хиперболи и реалност. Такива са художествените черти и на тези две стихотворения, написани в мрачни и задъхани дни и нощи, когато поетът бе безпомощен, притиснат под обагрените с кръвта му лапи на врага.

Особена емоционалност излъчва и онова, което се твореше в планините и в партизанските отряди. Тук се изявяваха понякога доста несръчни млади автори, ново литературно поколение, което не можа да се доосъществи, тъй като не му достигна време за литературна школовка и за набиране на култура. Повечето от тези талантливи поети бяха скоро покосени от смъртта и оставиха от себе си само едно обещание за възможно литературно дело. Между тях са Цветан Спасов, Христо Кърпачев, Иван Нивянин, Атанас Манчев, Васил Воденичарски, Кирил Маджаров, Найден Георгиев, Тончо Стаевски, Марко Ангелов и др. Някои от тях бяха публикували свои творби, други се почувствуваха като поети при условията на борбата.

Ето кратки данни за това поколение, загинало с трагична героика. Цветан Спасов изявява поетически наклонности още като ученик и студент в Юридическия факултет. Сътрудничил е със стихове, статии и хумористични произведения в плевенския вестник „Студенец", „Светлоструй" и в „Литературни новини". През 1942 г. е осъден на смърт задочно за комунистическа дейност сред войниците от Плевенския гарнизон. Загива през 1944 г. като партизанин. Както Вапцаров очаква пролетта, така и Цветан Спасов очаква настъпването на „утрин румена", която ще пристъпи млада, трепетна, весела и ще разпръсне с дъха си мъглите, ще оживи пустите градини, ще разтвори за живот гърдите на хората. В оптимистичния цикъл „Песни за моето щастие" той с одаистична приповдигнатост изповядва:

Аз обичам безумно земята си
и народа си беден обичам,
мойта младост и вяра, и сили
без преструвка им гордо обричам.

Младостта ми изгрява сред времето,
младостта ми кипи като лава,
мисълта ми преброжда навсякъде.
и сърцето си щедро раздавам.

И Цветан Спасов действително отдаде себе си в битката за народна свобода. Той не доизживя младостта си, както и другите му връстници. Той загива, както бе мечтал — „под великото знаме на правдата".

Цветан Спасов живя 25 години, а Христо Кърпачев — само 22. И Кърпачев като Спасов вярва оптимистично в близкото победно бъдеще. В стихотворението си „Другари" той пише:

Под нас реката с грохот разрушава
оковите на тежки ледове,
а слънцето през облак поздравява
напъпилите вече цветове.

Потънали в народната тревога,
на калната земя лежим
и на живота с логиката строга
размирни планове кроим.

Това са планове за извоюване на победата. Планове, изпълнени с вяра, че пъпките скоро ще разцъфнат, че пролетта ще дойде на земята, че неизбежно слънцето ще разруши тежките ледове, оковали всичко. Христо Кърпачев написа марша на ловешките партизани. Той се пя не само по време на борбите, а и след народното освобождение — като химн на вдъхновената преданост към комунизма и като израз на патриотичен идеал. Колко възторг, колко въодушевление бликат още от първите слова на този марш:

Земята на Ботев и Левски
отново е робска земя.
Балканът хайдушките песни
отново размирно запя.

Кой люби народа поробен
и пази завета велик —
на Левски завета бунтовен, —
при нас нека дойде войник.

От портрета на Христо Кърпачев ви гледа ведро и усмихнато лице. Той е знаел за какво живее и за какво умира. В неговата личност има нещо логическо строго и ясно и същевременно емоционално приповдигнато. Стихът му е точен и предметен, изпълнен с богато мисловно съдържание. Въпреки цялата си изнежена чувствителност Кърпачев бе мъжествен беззаветно. И той си служи като Цветан Спасов главно с въодушевено слово, използува предимно маршовата стъпка в поезията, резкия, отсечен език. Донякъде такъв характер, с някои индивидуални отсенки, имат стихотворенията и на Атанас Манчев, и на Иван Нивянин. Атанас Манчев, загинал през 1944 г., също пише маршови, боеви песни, изпълнени с призивност и вяра:

Шумете разлюшнати ниви,
ликувай безбрежно поле;
сред нашата шир златогрива
разтворих аз млади криле.

Знам, първата жертва ще падна
всред вас, мои родни поля!
Но сепнати в тежка отрада,
ще трепнат далечни села.

Тази жертвоготовност, това предчувствие за близкия край у тези недоизживели живота си младежи бе характерен белег на партизанската поезия. Иван Нивянин, убит през май 1944 г., за разлика от Манчев бе повече психологичен, поезията му е изпълнена с повече носталгия по родния дом. Но и той носеше в себе си бодро все характерното предчувствие за съдбовна неизбежност. Ето неговото вдъхновено и трагично видение:

За мен другарите ще страдат,
ще ме накичат със венци;
на почит ще стои отряда —
ще бдят един след друг бойци.

Самичка мама ще узнае,
сиротна в бедната ни къща —
на сън вретено ще мотае
и нишката му ще се скъса. . .

Нивянин, предчувствувал смъртта си, е мислил как ще трепне в решителния миг майчиното сърце, което след това цял живот ще скърби. Това тъжно и героично предчувствие на партизанина от отряда „Гаврил Генов“ се сбъдна.

Талантлив и обещаващ поет бе студентът по право, печатарският работник Кирил Маджаров. Всеки, който го е познавал, пази у себе си най-топъл спомен за този прекрасен и предан другар. Неговият талант не успя да разцъфне, защото Маджаров загина още по-млад, едва 20-годишен — през август 1944 г. Ето какъв особен чар и каква обобщаваща мисъл носеше младата му поезия — в стихотворението „Недовършено“, писано през март 1944 г., той, едва започналият живота си, казва:

Животът ми е низ от тревоги —
открита лодка в развълнуван океан —
и питам се — дали ще мога
да стигна до брега желан?

Ако Яворов, Димчо Дебелянов или Гео Милев бяха загинали на 20-годишна възраст, след като са писали стихове като горните, бихме ли могли да гадаем каква щеше да е литературната им биография и какво щяха да създадат. Трудно е да кажем какво щеше да остави в българската поезия и Кирил Маджаров, ако бе живял повече, да кажем, поне още 10 или 15 години. Но палачите и убийците не са и помислили, че покосяват художествени дарования. Тяхната ръка не е трепнала и когато са убивали и други талантливи младежи, например Васил Воденичарски или Марко Ангелов, или Тончо Стаевски, или когото и да било от отдалите се едновременно и на революцията, и на литературата и направили от революцията поезия на своя кратък и искрометен живот.

Най-големият поет, когото създаде партизанското движение, бе Веселин Андреев. Той възпя в самата борба борбата. В стиховете му изпъква, обрисуван плътно, духовният облик на хората, тръгнали по партизанските пътеки, бродили из планините и жертвували изцяло родния дом и близките си. В лириката му са отразени тяхното величие и героизъм, нечовешката им понякога болка по скъпите хора, останали там долу в плен на фашизма! В поезията на Веселин Андреев има повече художествена пълнота. Тя не е напоена само с ентусиазъм, тя художествено възсъздава обстановката. Поетът рисува с великолепни свежи бои планинския пейзаж и зимната заснежена планина. Така той ни пренася в самата предметна действителност. Неговото око е точно, поетичните му образи са богати едновременно и с емоционалното възхищение от красотата, и с релефността на физическия свят. Това се осезава убедително в творби като „Хайдушки нощи", „На Вежен", „Зимни приказки". Чудото на красивата заснежена планина, пробудена в полуслънчевия ден, е предадено прекрасно с образността на зимната приказка. Ето:

Кой нощес е везал
с дребнозърнест звезден сняг —
в кичури бухлати чезне
вчера голият клонак.

Или:

Слънцето с разплавен блясък
по върхарите гори,
в синкаво-мъгливи краски
сенчестият дол е скрит.

Или:

Птичка разлюлява клонка,
сребърен прашец струи. . .
„Ех, родино — ще пророним, —
хубава земя си ти!"

Това са картини на зимата, изписани с импресионистична свежест. Усещаме сякаш свежия дъх на снега, виждаме като че ли богатството на осветените от слънцето бои и се опиваме заедно с автора от красотата —

чудо на природата. Веселин Андреев обикновено е слагал под стихотворенията си дата и е означавал мястото, където творбите са написани. Това място обикновено реално е оживяло в произведенията.

Да, по хребетите на Балкана, както и в концентрационните лагери, се твореше. При това лирическият жанр бе с широк регистър: от интимната песен до лиро-епичното превъплъщаване в света на другите; от изповедта до марша, предназначен да вдъхновява бойците. Особено настойчиво избликваше маршовата песен. „Партизански марш" и „Марш на чавдарци и бенковци" на Веселин Андреев бе близо по техника и стил до „Марш на ловешките партизани" на Христо Кърпачев. Припомнете си марша на Кърпачев и го сравнете с долуцитираните стихове на Веселин Андреев:

По села и по балкани,
вред по родната страна,
ний, народни партизани,
пак развяхме знамена.

Кърпачев е написал своя марш през 1943 г., а Веселин Андреев през 1944 г. Кърпачев обхваща в широко обобщение настоящето и миналото (земята на Ботев и Левски, Балканът, който е запял размирно хайдушка песен), а Веселин Андреев в едно малко по-късно време говори за Отечествения фронт и за близка вече свобода.

Цялата тази многообразна поезия е придобивала първоначално известност само сред първите си слушатели на планинските рецитаторски изпълнения. Но по-късно тя получава своя траен живот, тъй като достига до широк кръг читатели и влиза в националния фонд на литературата ни. В нея са отразени чувствата на рода, историята ни, надежди и болки от лично естество, родени сред красотата и величавата мощ на борбата. Тя, макар и слаба понякога художествено, напомня за героиката на Ботев, за подвижничеството на апостола Левски. Между двете далечни исторически времена е хвърлен мост — чрез малко по обем, но важно по значение поетическо творчество, създавано при особени условия в планината или в затвора, когато наоколо се е вълнувало народното море.

При жестоките, често пъти гибелни схватки с врага се утвърди и един особен жанр, чиито автори нямаха съзнание за литературна професионалност, нито бяха възпитани от литературни школи. Обикновени хора, редови бойци, достигнаха до равнището на поезията чрез епистоларния жанр. Писмата, пращани от затворите, преди разстрелите, и изобщо всички бележници и откровения от този род придобиват с емоционалната си приповдигнатост стойност и на поетически документи. Те говорят с публицистична и поетическа убедителност за големия дух на борците, които преди смъртта си или в самия смъртен час са изразявали вълнуващите ги чувства. Някои от тези своеобразни поетични документи са строги и делови в съдържанието и във формата си. Найден Георгиев пише до другарите си от Софийския централен затвор през септември 1942 г., преди да го обесят:

„Другари,

Колкото можах, борих се с мръсното фашистко правителство както вън, така и в казармата. Но за зла участ бяхме предадени от провокатора Узунов, кандидат-подпоручик от с. Дивдядово, Шуменско. Жалко е, другари, че не можах да умра с моите славни войници в бой с мръсния враг,

полезен за решителния удар, за унищожаването на агонизиращия фашизъм, а да увисна на бесилката без борба, но, от друга страна, се гордея, че си изпълних честно дълга, и. . . зная, че моите братя без всякаква милост ще отмъстят на подлия враг."

Тук два пъти се мярка думата „мръсно". После идват веднъж думата „полезен" и веднъж думата „честно" като антиподи на „мръсно". Тези противостоящи слова носят в себе си действителността. Те сочат категорично онова, което е стояло отвъд и отсам барикадата.

Други автори на писма весело се шегуват със себе си преди смъртта. Удивително е писмото на Атанас Романов до близките му, писано през юли 1942 г. в Софийския централен затвор непосредствено преди произнасянето и изпълнението на смъртната му присъда. В него четем:

„Здравейте,

Рядко се сещам за писане. . , трябва и настоящето писмо да броите като някаква рядкост.

Днес преди обяд съдът не заседава, та сме свободни и сме го ударили на писане. Току-що писах на вуйна. Едва тия дни научих, че вуйчо се е поминал преди месец и половина. Чувствувах се задължен да изкажа съболезнованията си, като по такъв начин косвено я подсетих след някоя друга седмица да стори същото относно нашего брата. . .

Пиша ви на розова хартия не случайно, а нарочно. Колкото и да е черна обстановката и бъдещите перспективи да са съвсем нерозови лично по отношение на мен, то, изразени в розова книжка, ще разведрят самата тая обстановка в розова светлина."

Атанас Романов е бил младеж с весел характер. Този човек не е издал никого от другарите си, претърпял е твърдо всички мъчения и е имал сили да се шегува със себе си весело и достойно току преди самата смърт.

В тези психологически и поетически документи на епохата се натъкваме на нещо напълно в духа на това време — моралната издръжливост. Иван Христов (Зъбчето) пише до родителите и братята си от Софийския централен затвор през февруари 1943 г. пак преди да бъде разстрелян на гарнизонното стрелбище:

„Мили родители и братя,

Най-после ми прочетоха присъдата. Тя както за вас, така и за мен не е изненада. Нима можеш да очакваш милосърдие от кървавия фашизъм? Нима може да се очаква пощада от тези, които разплакаха толкова майки и деца? Не! Никога! А нима ние двамата с Иван Сергеев не паднахме жертви против този разсвирепял се и потънал в човешка кръв фашизъм?

Затова загиваме, защото не очаквахме и не очакваме никакво милосърдие от тях. Главата горе, мили родители и братя! Аз като истински син на моята класа и народа изпълних дълга си. Със сетни сили се борих против този ненаситен звяр и сега с най-голямо спокойствие и чиста съвест се прощавам с вас и живота, моя скромен живот, който поднесох в жертва на всички потиснати."

Този епистоларен жанр, развит при продиктувалите го условия, е неизследван в нашата историография. А в него има неподозирани морални дълбочини. В него е отразен многоликият ни национален характер, изявявал се

пълно през онези драматични и трагични дни на героизъм и жертвеност. И това му придава и литературна стойност.

Нека припомня, че в нашата литература се налага едно оригинално явление. Читателят възприема някои исторически мемоари или даже някои научни и изследователски произведения като художествена проза тъкмо защото в тях са представени националният ни характер и народностната ни духовна битност: например „Строителите на съвременна България“ на Симеон Радев или научните студии на Иван Хаджийски върху бита и душевността на нашия народ. Тези произведения отчасти прехождат в художествената литература и се вграждат в нейния фонд и поради това, че са написани с образно мислене и с образно слово. Такава естетическа четивност получават днес и много от пръснатите из архивите писма-изповеди. Без да са художествена литература, те се вреждат в общия литературен фонд на създаденото през 1941—1944 г.

Бурните епохи раждат и свои оригинални изяви. В писмата-изповеди, за които става дума, звучи често поетичен глас, долавя се интимна лирична изповедност и горда, стигаща до патетика философска размисъл. Словото е просто, но все пак приповдигнато. Често пъти то е силно експресивно. Епистоларният жанр от 1941—1944 г. извиква освен исторически интерес, но и емоционални вълнения, защото напомня внушенията на голямата епистоларна проза. През интимната изразност на словото преминават морални въпроси, които разтърсват духа. Много писма са богати с обобщения. Авторите им използуват и типични художествени похвати или иронизират врага и съдбата си. Двадесет и една годишният Тончо Хубенов, имал три смъртни присъди, преди разстрелването казва в едно писмо на приятелката си:

„Само на този процес бях накрая, но прокурорът ме сложи напред. Вярвам, са ти казвали как ме защити моят адвокат, с една дума, мътна работа. Абсолютно нищо не е в състояние да ме спаси от въжето (куршума). Това, разбира се, не е страшно да умреш, страшно е да не си живял, а аз живях активно. Сега, когато всички козове са проиграни, когато съзнанието, така да се каже, се изпразни, когато за нищо не мислиш, защото няма бъдеще, има само минало, но когато си хвърлил поглед към това минало, към условията, при които бяхме поставени, се оказва, че много малко хора могат да живеят нашия живот.“

Долавяте мащабност, величие на духа, наченки в размисъла и иронията на художествен стил. Този смел младеж, превърнал революцията в съдба, не съжалява за себе си и пред близката смърт.

През тежките години (1941—1944) е излязло едно единствено литературно издание на писателите-комунисти: вестник „Патриот“. Това литературно издание естествено е нелегално. То се печата отначало на пишеща машина, а по-късно започва да излиза на шепирограф. Вестникът се редактира от Крум Кюлявков и Лозан Стрелков с помощта на Иван Мартинов и Андрей Гуляшки, които го разпространяват. В своите спомени Крум Кюлявков нарича вестник „Патриот“ „списание“. В него според Кюлявков са поместени материали от Б. Райнов, Мл. Исаев, Л. Стрелков, Ив. Мартинов, А. Гуляшки, О. Василев и др. Може да си представим сега колко незначително е било влиянието на това нелегално „списание“, което се е пишело на пишеща машина и се е разнасяло при най-неблагоприятни обстоятелства в няколко десетки екземпляра. Но и това е имало своето значение. То е говорело за

духа на българския прогресивен писател, то е продължавало великата традиция на „Ново време“, на „Червен смях“ и „Наковалня“, на „РЛФ“ и „Кормило“. И тъкмо в това е и историческото му значение. То е било една малка камбана на будната мисъл, един смел зов за борба на българския писател. То е предшествувало цялата онази огромна литература, която трябваше да се развива по-късно, в годините на свободата.

През септември 1944 г. се завърши една ера от историята на България, една ера от историята и на българската литература. Художественото слово у нас се е раждало в тясна зависимост от надеждите и развоя на народа ни. Класическото и общочовешкото в литературните изображения е зависело и от преките „ръкопашни“ боеве, които са се водили за напредъка. В този смисъл отминалата ера е имала свои върхови постижения, свои падини и долини, а нейният панорамен изглед е бил изключително разнообразен.

Напрежението в народното битие и духовните търсения в миналото са тласкали художественото творчество към бърз ход. То се е разгръщало обикновено като отрицание на вчерашното, като вяра в новото, намереното сега, в момента. Затова и нашата духовна култура е била в непрекъснат процес на разместване на пластовете, на отхвърляне и създиване. Отричани са били едни идеали и горещо са били прокламирани други. Отричани са били едни форми и похвати и са били бързо сътворявани нови. В динамични процеси са се сплитали две основни начала: гражданско-историческото битие на народа ни, влияело върху съдържанието на културата, и духовният стремеж на творческата интелигенция да достигне нови художествени върхове, да се преизрази в идеи и форми. Характерна е била всемъчителната жажда да се подтиква процесът напред преди и след Освобождението, в началото на века, след Първата световна война и по-късно с духовните подвизи на литературата от 20-те и 30-те години. Но всичко това отмина.

През септември 1944 г. се затвори една страница и се откри нова, още чиста и ненаписана, обещаваща да се изпълни с мислите и вълненията на свободния човек, с истините за неговия живот. Начеваше се ерата на социалистическото общество и това само по себе си бе едно обещание за необхватното бъдеще на литературата ни.

Изменилата се обстановка в битието на народа не можеше да не предизвика сериозни промени и в художественото творчество. Станалата революция повлия върху новата функция на човешкия персонаж в литературните творби. Той е и друг, различен от познатия в миналото, и е задължен да поставя сегашните въпроси относно морала и човешкото поведение. Идеята да се преустрои обществото бе главната предпоставка за това ново „задължение“ на персонажа в литературните произведения.

Реалността променя и сюжетите. Действието като критика бе заменено с действието като създидание. Така възниква цялостната нова оригинална функция на художествената ни литература. Преустройството в обстановката и личните търсения вървят паралелно. Художествената литература се откъсна от довчерашната си традиция, тя навлиза сега в съзнанието на читателя с нови разбирания за обществото. Тъкмо това бе и началото на епохалното в нейното развитие. Тя не можеше да не бъде новаторска, с оригинално лице и с тенденция да създаде своя традиция, и приемаща и отричаща традициите на миналото. Невъзможно беше сега да битуват спокойно литературни навици, създавани преди, при друга обстановка. Възникваше особено напрежение, опозиция даже на себе си, тъй като старите стойности се обезценяваха дори преднамерено

от стремежа да се създават нови. Това бе донякъде обективният закон на времето, логиката на настъплението напред, в борбата за бъдещето.

Новото имаше и своя привлекателност, свой блясък и свой неизбежен радикализъм. Това тъкмо създаваше и неравностите в изкачванията и слизанията по историческия литературен път. Твореше се литературен епос, епос, който имаше и грандиозно величие, и всекидневие, свои мъчителни и трудни битки, изпълващи със съдържание текущото. Така именно се налагаше онова, което наричаме генерално преобразование, революция в културата, развой на най-новата ни литература, създавана вече заедно с дейното създидание на демократично и социалистическо общество. Времето и животът правеха проверка на истинността на нашите възгледи и на намеренията ни. Тази проверка засягаше и идеологическите постулати, и естетическата издържаност, радикализма на формите. И трябва да кажем, че процесите, мъчителни, сложни, многообразни, реализираха неотразимо новото, революционното, което вече бе започнало в живота.

## НИКОЛА ВАПЦАРОВ

Втората половина на 30-те и началото на 40-те години дариха българската литература с един голям талант. Това бе Никола Вапцаров. Изключително явление, поет, който събира в себе си най-живите черти на народа и епохата. Този поет може да се разглежда само като Ботев или Вазов. Или като неговия голям предшественик Христо Смирненски. Какво велико намираме у него, човека с омаслени работни дрехи и с интелигентно лице. И партийна страстност, и отглас на бурeносните обществени събития, и черти на една българска психика, приела в себе си националното и общочовешкото, сега създавано от техническия прогрес. Още оригинален художник с могъщо творческо съзнание, изискващо категорично обновяване на формите. Вапцаров ни среща с една непозната до преди в изкуството психика на работник, която,като се слива с общонародното, запазва напълно собствената си мярка за света.

Затова и преценките за него изискват по-особена настройка, изострено чувство за голямото и неповторимото. Той може да се сравнява с онези титани, чието творчество ни вика към себе си непрекъснато, тъй като те са внасяли в изкуството преломни идеи, нова психика — както е било това примерно през Възраждането за европейското изкуство, преодоляло чрез идеала си античността. Може това сравнение да изглежда не по мярка, но претърсете цялата световна литература и кажете има ли аналогично на Вапцаров явление — поет с битие и психика на работник, достигнал до най-верните идеи на епохата. Човек, чиято душевност е поела в себе си така пълно възбудата и революционното, хуманно напрежение на своя „барутен" XX в. и му е дала конкретен, силно художествен емоционален израз.

Колко оригинално и силно е всичко у него.

Този малко натрапващ се на погледа млад човек с разкопчана небрежно яка и паднал на челото кичур, както си го спомням, се движеше незабележимо между хората. Но това беше само външната, „показната" страна. Защото всяка негова душевна клетка трепташе от напрежение, от възбуда и деловита устременост. Той бе — и като писател, и като партиен функционер — на предната, огневата линия. Но не бе ли той такъв и в поезията си? Не се ли смяташе все още скромно за „новак" в нейната всепризната среда, при все че успехът и постиженията му говореха друго? Той, непознатият, който признаваше първенството на учителите си и който направи повече от тях, като претвори бита, болката, страданието и жертвеността на своите събратя трудови люде. Ето неговия учудващо точен и характерен градски пейзаж:

Завод. Над него облаци от дим.

И на фона на този пейзаж:

Народът прост,
животът тежък, скучен.

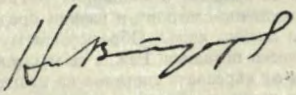
Той видя суровото лице на живота отблизо, без маската на грима. Свирепия живот, който мачка и потиска човека, живот, изпълнен с несигурност в утрешния ден, с принуда и нужди. Там, в завода, е душно и тежко. Трудно се дишат фабричните пари. Потиска атмосферата и навън, сред хората на площада, пред киното и на улицата, тези многолюдни тържища на човешка нищета, възпени от Вапцаров. Мрачни са затова картините и в неговата поезия. И все пак те са озарени от чудна светлина. Заводският човек, работникът носи в гърдите си прометеевски копнежи. Като Микеланджеловите пленници (или, както някои ги наричат, „роби") той се стреми да се откъсне от материята на битието си, да излезе извън нея, на свобода. Той — притиснатият от условията — е силен и смел като античния богоборец, прикован на скалата. Той отхвърля заблудите на миналото. Той съзнава своята сила в колективната мощ. Той се слива с другите:

И аз крещях години —
цяла вечност. . .
Долавях, че и другите крещят —
машините,
завода
и човека
от най-затуления
тъмен кът.
И този крясък стана сплав,
с която
бронирахме живота си така,
че сложиш ли му
прът във колелата —
ще счупиш своята ръка. . .

Крясък на безпомощност и вяра, вечност на крясъка и миг на просветлението — това бе драмата. Това бе той.

Да, с този човек идва по нов начин осветлена дръзновената вяра. Изрича я работник с омаслена дреха, който бърза вечер към читалището с книга в джоба си, преседява нощем над грапавите, бавно свързващи се стихове, разположени срещу маската на Яворов, която всякога е била над леглото му. Той сутрин пълзи сънливо заедно с другите към завода, викан властно от неговия тръбен глас. Ето къде е причината и за нашата смела съпоставка с Микеланджеловите „роби" — най-типичния пример за преодоляване на едно мъчение и за досъздаване на себе си. Вапцаров също като ренесансовите титани е голямо, колосално, художествено явление, към което ще има да се връщаме, тъй като носи в своето творчество не само миналото, а и бъдещето. Той влезе в конфликт със своята съвременност и изведе погледа и мисълта, чувствата и идеите някъде далеч напред, пред хоризонтите на времето си. Изведе ги като социални, етически и естетически предвиждания на бъдещето, направени изцяло, тънко и проникновено, богато, от позицията на работника. Един полемичен поет, спорещ със своето време,





*Никола Й. Вапцаров*

с тъмнотата на живота. Вижте с кого спори той — с мрачно дишащите корпуси на завода:

И ти, завод, се мъчиш
пак отгоре
да трупаш дим и сажди
пласт след пласт.
Напразно! Ти ни учи да се борим —
ще снемем ние
слънцето при нас.

Поетът, който гледа през заводските прозорци небето, замреженото от дим и сажди небе, и мечтае за слънцето. Който усеща сред пламналата от задуха зала, сред шума на машините общата вяра и общата сила.

За него работниците не са идеални герои, полубогове — те са другари, близки, живи хора. Той е попипал грубите им ръце, помирисал е напоените им с масло дрехи. Той знае болката им, трудностите им и. . .светло романтичните им чувства. Знае тяхната окриленост през най-трудното време, душното време на фашизма, когато от всеки ъгъл дебнат инквизиции или разстрел. И друго още знае той — защото прометеевската струна у него звъни с любовта към техниката, към машините и самолета. В едно от стихотворенията, което е онасловил „Епоха“, говори за мотора, ударил с юмрук „старата морда“ на времето. В друго обещава да напише поема, в която да диша стихът на новото време, стихът, който славослови моторите, възпява романтиката в техния полет. Поетиката му е наситена с образи, родени от въображението на техник, създадени от допира с фабриката, от беседата с машините. Даже стилистично в поезията му нахлува машинният образ на времето. Той например уточнява:

Във Мексико златното зърно
изгарят във парни котли.

Мяркат се в неговата поезия нови, непознати преди образи: „бетонни комини“ и задушни „заводски зали“. В нея епохата е наречена „стоманна“. Колко ново, силно и точно е това „семантично откритие“ за същността на епохата. Запомнете: „стоманна“, направена от стомана и издръжлива като стоманата. Той възпява работника, чийто живот вижда сред фабричния грохот и на фона на фабричния пейзаж. Той вярва в единството на машината и човека и прозира в далечното величие на бъдещето:

Аз виждам в бъдещето тези
орляци
да пръскат
дъжд
от семена.

До такава степен се вживява в машинния ритъм на времето си, че си служи доста често с технично-глаголни и научни предметни метафори: „Светът е миниран с ново идейно ядро.“ Образността му идва често от научно-физически и от технически познания. Ражда се мускулест, работнически стих, окъпан от пот, озарен от кървавата светлина на пещта, изкован в грохота на завода. Стих, който и руши, и обновява традициите на революционната ни лирика. Поетът сравнява живота с огромен бъдещ завод или пък си представя сивите дни като „ръждясали гайки“, които „затягат“ душата. Любовта му към машините допълва любовта му към човека.

Като става дума за тази сложна, Вапцарова, работническа обич към машините, пред нас възниква и трудният въпрос за отчуждението. Съществуваше ли то в чувствата, в мислите и в отношенията на нашия голям поет? Бе ли той някакво изключение в сравнение с всеки друг работник от капиталистическото общество, за когото отчуждението е и една неизбежност, както твърдеше Маркс? Тъй като трудът от вътрешна необходимост се превръща в насилие, в отричане от себе си, в отчуждение, тъй като се осъществява като „опредметяване на човешките същностни сили по нечовешки начин“ (Маркс). Да, отчуждението е така неизбежно при капиталистическото

общество, че то не можеше да отмине когото и да било, поставен в положението на Вапцаров. То е не само страна, а и същност на едно човешко битие, което се откъсва от самото себе си, отчуждава се от трудовате си основа и става подчинено на външни сили, на изисквания, които правят трудовото дело не самостоятелно, а чуждо и враждебно на човека, на работника. И не бе възможно Вапцаров — с цялата сложна чувствителност на своя духовен апарат — да не е изпитвал и тия типични за работническата психика чувства. Но тъкмо у него се появи и нещо друго, духовно ценно, свързано с неговия идеал, с неговата вяра в бъдещето и в прогреса, с неговото очакване, че машините от поробители ще станат творци на човешкото щастие. Той отхвърля и надмогва отчуждението, макар и да е потиснат от неговата желязна лапа, макар и да го усеща в себе си, макар и то да се явява като несвобода във всекидневието на неговия трудов живот, свързано с материите на реалността. Вапцаров бе велик именно с това философско преборване и с онаследеното, и с наложеното му. Той не наслагваше на предметите и на явленията онези мрачни бои, онази черна светлина, която раждат песимизмът на отчуждението и болката от непостигнатия идеал за свободен творчески човешки труд. Той съзерцава заводския корпус с обич даже и когато вдига юмрук срещу него. Той му се любува с учудваща, поетична нагласа — както някога поетите се любуваха на зората, на полето, на далечните сини гори. Неговият герой е или машинист, или огняр, или преносвач на кюмюр. Той сам като своя герой диша динамиката и енергичната раздвиженост на машинната зала и сам — макар и страдащ — е въплъщение на смелост и дързост.

Никой като Вапцаров не усети езика на работника, езика не само като преповторена лексика, а и като форма и смисъл. Никой като него не е изговарял с лекота, просто, естествено, като своя „индивидуализирана реч" работническите думи. В „Максим Горки", във „Вяра" езикът на съвременността, на улицата и на работника от завода е преминал и в авторовата реч, слял се е с нея, създавайки й особен жив колорит:

А как ще шурмувате, моля?
С куршуми?
Не! Неуместно!
Ресто! — Не струва! —

Тя е бронирана
здраво в гърдите
и бронебойни патрони
за нея
няма открити!
Няма открити!

Дори интимно-романтичното му стихотворение „Писмо" започва твърде определено с две събиращи се и изключващи се контрастни поетичности:

Ти помниш ли
морето и машините. . .

Единен, сложен възторг възбуждат в душата му и романтиката на морето, и романтиката на машините. Поетът не може да разкъса това поетично единство. И да иска, не може да бъде друг, да излезе извън него,

защото то има и дълбоко автобиографичен характер. Наред с вечната любов към морето се ражда любовта към машините.

Ваңцаров долавя поетичност и там, където би трябвало да царува разруха от отчуждението. Той бе победител на това страшно отчуждение, което сред интелигенцията се превръща даже в „самоотчуждение", в разпокъсване на съзнанието, в негова борба със самото себе си. При него чуждите, външни сили не смутиха възторга от прогреса, не доведоха до антагонистични тенденции, раздвоили съзнанието. От него бе далеч борбата между нравственото и хуманното начало, от една страна, и инстинкта, „унаследената" „нечовешка" природа, от друга.

У работника, поставен най-много при условия на отчуждение и самоотчуждение, враждебните сили са победени. И велик пример за тази хуманна победа, за светлината, за ведрината на идеала, изгрял на хоризонта, бе Ваңцаров. Нашият Ваңцаров, вдъхновител на светлите, на обнадеждващите цялото човечество освободителни борби на работническата класа. Това е, бих казал, също негово микеланджеловско дело, извеждане на идеала освобождение над наследството и над съвременността.

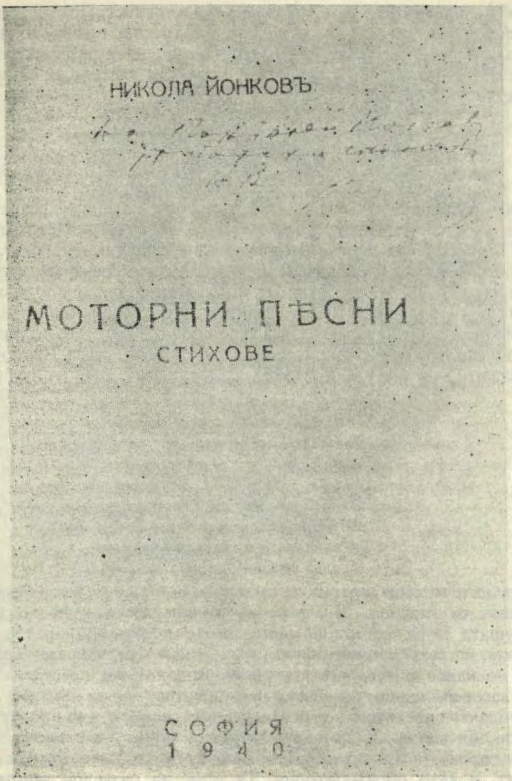
В един очерк още от 1930 г. Ваңцаров пише за своята близост до машините: „Помня как, след като свършвах някоя работа, аз заставах до поправената част и чаках с трепет. И аз не го правех от маниерност, о, не, тук имаше дълбоки психически подбуди — в поправената част ме гледаше възплътената ми мисъл, вътре в клетките й течеше моята кръв, в нея трептеше моят темперамент. И когото тя се задвижваше с прецизната акуратност на планетите, в мене бликаше възторгът на творчеството. Тогава аз я галех нежно, а в очите ми горяха искри; тогава аз я галех като моя любима и тя ме пръскаше със закачливо самодоволство, със затоплено от знойната й плът масло. . ."

Какво чудо! Една почти любовна игра на човека с оживялата машина. Във възрастта, когато мъжете са в плен на жената, когато във възбуденото им въображение се мяркат образи на момичета и жени, той възпява машината, която с лукав и прикрит смях пръска закачливо към него затоплено масло. И каква възторжена обич към движението й, напомнящо прецизната акуратност на планетите. Поезията с него открива нов свят на емоции, непознат доскоро, както бе недоизследван звездният мир, както са недоопознати тайните на микрокосмоса.

Едно ново, никому непознато преди усещане намира у Ваңцаров — човешка кръв тече в токопроводните мрежи и се прелива в ритъма на машините. В писмо до майка си казва: „Аз съм на работа и ти пиша, а машината шуми — това не е шум, а песен на творчество и сила" (Кочериново, 1934). Така е близо до сърцето на този ритъм с равната песен, че е заговорил за него с майка си. Той, този ритъм, му навява „топла вяра", сигурност, творческа сила.

Ваңцаров не бе съзерцател на времето и на динамиката на епохата — той бе частица от тях, частица, устремена с мисъл и творчество към открития. Той е и поет с работническо битие, с работнически темперамент, и откривател на светлата сила на машината, влюбен лудо в нея, жаден да постигне невероятните й възможности, величавата й перспектива.

Ваңцаров бе поет настъпателен, защото чувствува всякога срещу себе си противника, който иска да попречи на вярата му, да прекрачи пътя на промяната. Той воюва с него и го изобличава. Своя противник той вижда широко: това са противникът класа и противникът съвременност. Той спори




*Факсимиле на „Моторни песни“ с автограф на Н. Й. Вапцаров*

тях мъжествено, с повелителни интонации. Във формата на творбите му се вплита времето — с потта на машините, с грохота на влаковете, с динамичния полет на самолета или на ракетата. То навлиза в поезията му и чрез спора с онова, което пречи на напредъка. Поетът — Прометей на новото — усеща и движението на епохата, и заплахата ѝ. И мени интонацията си, внася в стиха си нови и нови полемични форми. Свободната метрика, липсата на строфика и на постоянен размер стават за поезията като нова конструкция на линии и отношения. Не само лексиката се обновява — работническа, даже улична, жаргонна, ражда се и стих като нова конструкция, като новоизнаме-

рена машина с нови линии, като израз на нова сетивност. Появяват се лаконични стихове, които звучат диалогично, като вътрешна полемика със себе си или като атака навън, срещу врага. Неочаквано идва разреждането на тая сгъстена динамична реч и тя се понася с плавни класически четиристишия, даже с песенна интонация:

Мотора, който пее горе,
е труд на моите ръце.
А тази песен на мотора
е кръв от моето сърце.

Ту блика на поривисти вълни речта, ту потичат плавни, укротени стихове. Искрата на късото съединение пламва и погасва, напрежението напира и се разрежда. Вапцаров сля в себе си трибуна със задушевния поет, оратора, който спори с интимно изповедния лирик. Той смело разчупва хармоничния класически стих, строго симетричната строфика. Оттук и композиционната сложност на стихотворенията му. В тях най-често разговорната интонация завладява стиховата. Дикцията е разнообразна, въпросителна и повелителна дикция с бурно протестно чувство и прилив на интимна задушевност. Напорът на тази многотонална разговорна реч се усеща даже и в класическите му четиристишия:

Отвънка ухае на люляк,
отвънка е синьо небе.
Приятелю, птиците чу ли?
Отвънка е пролет! Здравей!

Дори през бензинните пари,
през пласт от стоманни ята
тя иде. Вратите разтваряй
и бодър срещни пролетта.

В рисуваните мрачни картини на омаслени зали, на озъбен в покрайнините свиреп живот се появяват и акварелни тонове, леки и чудно свежи. Те издават душата и на дете, и на мечтател. Нежността е запърхала в гърдите на работника, на съвременния гладиатор, стиснал меч, изправен срещу огромен враг. Вапцаров рисува природата непосредно, без пресилена яркост в колорита, леко, въздушно, лирично. Тази пристрастеност към лек акварелен рисунък проличава предимно в стихотворенията, написани за пролетта — въплътена в поезия мечта. За лятото, за зимата почти не е писал, есента не възпява, но пролетта — как често тя нахлува в неговата лирика — и като реален факт, и като образ-алегория. Тя идва да разведри запотеното работническо чело, да окрили душата, да подеме духа на крилата на лирични вълнения. Тя носи във въодушевения си образ нещо идеално. Четири стихотворения са онасловени „Пролет“: „Пролет в завода“, „Пролет“ („Отвънка ухае на люляк“). „Пролет“ („Гълъбите гукат“), „Пролет“ („Пролет моя, моя бяла пролет“). Ето образ от „Пролет в завода“, сближен с образа на мотора:

Моторът млъкна. Вятърът донесе
отнейде
топъл лъх на чернозем,
един напев — широк и весел —
и стъпки
на пропукани
нозе




*Корица на „Моторни песни“ — 1940 г. Худ. Б. Ангелушев*

Поетът е усетил лъха на пролетта в завода. Той я дочува зад заводските стени, вдъхва влажния мирис, идващ от пробуждането на земята. И пролетта става символ на неизразим копнеж по волност и свобода. В „Пролет моя, моя бяла пролет“ той открито говори за свободата, отъждествява я с пролетта. Тя, свободата, е така прекрасна, така благородно вълнуваща, както и пролетта, както и младата жена в известната аналогична по тема романтична картина на Делакроа.

Работникът-поет е изживявал възвишаваща духа копнежност. В „Пролет“ („Гълъбите гукат“) той се радва на онова приповдигнато настроение, което опиянява с животворната милувка на пролетта. Твърде далеч е от плътската

жизнерадост на един Кирил Христов — чист и върховен в идеалните си полети. Завладява го надеждата, че ще настъпи и друга пролет, истинската пролет на човечеството. В последното стихотворение, възпяващо пролетта, пита, сепнат сякаш от лоши предчувствия:

...Стоиш ли на поста
Не клюмна ли вече глава?

Пролетта — малко пряко казано — това са и неговите социални копнежи. Тя възбужда и надежди, и нежни лирични настроения. Авторът на омаслен и мускулест стих я рисува леко, с добре намерени акварелно въздушни бои, използувайки светлото, възторжено бялото („Пролет моя, моя бяла пролет"). Радостта му от пролетта се слива с чувствата му на откривател, който гледа напред в бъдещето. И пролетта преминава сякаш през всички негови стихове като надежда, като несломима вяра. Сякаш възторгът на мечтателната му душа пърха криле навсякъде, стреми се към полета на жадуван, „недосънуван" живот. Сякаш се сливат вълненията на чувствителен юноша с изживяванията на зрял мъж, който мисли умно, съмнява се, изследва себе си и другите и търси отговор на големи проблеми.

Творчеството на Ваптцаров, свързано органично с мисловността и емоциите на XX в., се води издълбоко и от българската ни художествена традиция. В неговата лирика, напрегнато драматична още от ранните му поетични опити, осезаваме конкретното влияние особено на двама творци: на Яворов и на народния певец. Ваптцаров и следва традицията на най-модерния поет на нашата класика, и се гмурка в етно-психологическите дълбочини на народа, за да даде израз чрез традиционното на нови, съвременни изживявания. Още в ранните му стихотворения се появява образът на Пирин — легендарен, хайдушки, прекрасен. Млад, неукрепнал лирик възпява величествената планина и онези югозападни краища на земите ни, където „кръв бунтовнишка кипи". Той вътрешно се съпротивява на лирика, повлечена от малко значителното, изказваща вълненията на дребното в живота. Говори със замах като поет-патриот. И в лексиката, и в образността прозира нещо от хайдушките мотиви на Яворов:

Но във снежните чукари
на величествен Пирин
тъх бунтовнишки ни гали,
спомня спомен той един.

Там във Преспа, Шар и Воден
кръв бунтовнишка кипи,
скоро волен дух народен
славен час ще извести.

И талазите на Струма,
горди рев на Черни Дрин
вред ще носят тази дума,
„Свобода" — ще пей Пирин!

Отделни изрази тук направо говорят за непреодоляно влияние на бунтовния поет „харамия", грабнал въображението на нашия юноша с красотата на картините в „Заточеници". И преките заемки личат: „спомня спомен той един" „там във Преспа, Шар и Воден", и „талазите на Струма".

Като възприема някои от образите и стихотехническите похвати на Яворов, ранният Вапцаров се учи и на модерна изразност, и на патриотично-социална всеотдайност. Духом той е с благородния комита, когото е виждал. Яворов витае в мислите му. Той присъствува в първите му творби, на места наивни и подражателни, изпълнени все още само с предчувствие за бъдеща борческа драма. Вапцаров се сближава и с интонацията на народната песен — пак чрез Яворов. Ето го романтично-поетичния диалог, познат и от Яворов:

Първо — теза:

Тъмна мъгла лежи над Пирина,
верен куршум път не би догонил,
камо ли ние, триста дружина,
войводо.

Второ — антитеза:

Да свие байрак, пак сгода
ще бъде —
месец огря ще върхари,
тогаз ще стигнем с другари
отвъде.

Тъмна мъгла лежи над Пирина,
друм подрумник млад юнак не губи,
аз не скитам тука от година
хайдутин.

Яворовата школа е плодотворна. Големият класик учи нашия млад автор да търси експресивен израз, драматично светоизживяване, да извайва образността си със замах. От Яворов идва и единството на миньорно-мажорни настроения, под неговото влияние в душата на младежа нахлува хайдушка носталгия по Балкана. От Яворов Вапцаров усвоява и интимния тон при разказ за милото, за родното, за близкото на националния ни дух. Като класика, когото е познавал, той е категоричен в решението си да се жертвува:

Върла ми жалба, либе, по твойте
вежди — гайтани;
дваж по-голяма по вази,
тъмни балкани.

Жаля, прежалвам равна ти снага —
стройна калина, —
но не прежалвам зелени мури
горе в Пирина.

Сякаш чувате познатата Яворова изповед:

Да бяха, либе, да бяха
да бяха злато ковано
твоите руси косици...
Мяна бих сторил мило за драго
хранена коня,
мяна за благо
турци да гоня!

Освен формата от Яворов усвоява и чувството за дълг, чувството за хайдушка вярност към Балкана. Въпреки влиянията в стиховете се долавя и твърде ранна самобитност. Поетът вижда картини от родния си край. Той съзерцава Пирин, възвел се високо на хоризонта на Банско, копнее по зелените мури, под чиито тайнствени шатри са се крили легендарни герои. Образи и представи от детския му свят изпълват въображението и лириката му. Даже думата „свобода“ звучи у него по новому, по съвременно. Поетът има конкретна представа, придобита у дома (чрез бащата), за миналото, за историческия път на македонската организация след Гоце Делчев. Но в душата му се отразяват вълните и на едно ново време. И в произведенията му се сплита идеалът за национална свобода с мисли и чувства, подсказани от социалната му съвременност. Ученикът от Военноморското училище, носещ весело и доброволно прякора „Моряка“, привличащ със своя лек и дружелюбен характер, носи сякаш нови демократични пориви в кръвта си. Той пише „хайдушките си копнежи“ вече не като македонски революционер, а и като член на колектива от корабите „Стефан Караджа“ и „Камчия“. Пише ги, като участвува в общата „комуна“ и дели всичко с другарите си — пари, храна, тютюн. Като жадува за подвиг-саможертва, като се извисява над пошлата действителност и вече иска някакво успокоение на младата си съвест в героичната жертвеност. Преди да се сближи с комунистите, Вапцаров разбира величието на човешката общност. И това прозира в ранните му стихове. Те са със силно подчертан народностно-патриотичен и демократичен подтекст.

Притежавал е отрано едно неизменно ценно качество — съмнението, склонността да изследва себе си и другите, да търси отговор на „големите въпроси“ и да се „променя“ под влиянието на вътрешния си живот. В едно писмо до баща си, когато още не е комунист (1930), пише: „Действително през тези четири години ние се променихме толкова много, че когато се обърнем назад, не можем да се познаем.“ В друго писмо (от 1931 г.) отбелязва: „И вие се страхувате да не ме осъди това общество... Няма никога да угоднича на хората, само да им се харесам. Никога. Пък ако ще това да коства цялото ми щастие.“

Каква гордост! Гордостта на млад човек, който вече иска да щурмува небето, който гледа предизвикателно суровото лице на живота. Гордост на млад човек, поискал да бъде личност. И интуитивно, и съзнателно той следва голямата Яворова традиция: тревога по големите въпроси, „които никой век не разреши“. И ето все повече той се отдалечава от предпоставената теза. Започва да разбира, че наоколо царува някаква „дива необходимост“, че в живота над слабия човек витае „някакъв ужас“, наречен борба за хляб.

Хиляда деветстотин тридесет и втора година. Той трябва по избор на съвипускниците си да произнесе традиционното прощално слово при завършването на училището. Той казва в него: „Изминаха шест години и ние си отиваме. От онзи детински ентусиазъм, който носеше всеки един от нас, не е останало нито следа. Всичко е рухнало. Ние си отиваме и една голяма част ще мине под нерадостния пряпорец на безработните. Вие ни учехте на безпартийност, вие ни сочехте единствен стимул — България, — но ние знаем, че този стимул, колкото и да е мил, не облекчава суровите закони в борбата за хляба. Ние знаем, че ще трябва да затънем в блатото на една гибелна партизанщина, за да могат да ни подхвърлят окален залък хляб.“ И прави категорично своя откровен извод: „Та можем ли да бъдем като вас, когато сме рожби на съвсем друга епоха, на съвсем друг нравствен мироглед?“

Освобождаване от илюзиите, дразнещи със своята несъстоятелност, сближаване с хората, които нямат хляб — ето новото у поета, завършил своя кръговрат в света на Яворовата хайдушка лирика и тръгнал по нов, непознат път. В душата му се раждат временна пустота, временно чувство на неопределеност.

В тези състояния, мигове на колебание, прониква все повече новото. Измъчват го съмнения за самия него, за онова, което трябва да върши, за мястото, което ще заеме в живота. Изповядва на майка си — умно, дълбоко: „Има дни от живота на човека, когато той нито се радва, нито тъжи. Налегнала го е една особена пустота. Дълбоко — някъде в подсъзнанието — става някаква борба. Но външно като че ли всичко дреме. Такива приблизително дни изживявам и аз. Как бих ви писал, когато в действителност няма какво да ви пиша. Усещах някакво разочарование — разочарованието на всеки младеж, встъпил от началото в живота."

Онова, което другите биха отминали, за него е драма. Издълбоко усеща, че не може да върви все по чертата на детската еднопосочност. Знае вече, че неговият път като поет, работник или безработен ще е различен от пътя на другите. И в лириката му нахлуват нови мисли, съвременни форми, тежки и материални, различни от Яворовите, форми, в които тежнее животът и които ще овладее с много настойчив труд.

Времето, през което Вапцаров расна духовно, бе в състояние на постоянна криза. Непрекъсваща, развиваща се гражданска война, начената се още със Септемврийското въстание от 1923 г., бушува през целия период между 20-те и 40-те години. Комунистическата партия в полулегалност прониква надълбоко сред бедните и малоимотните градски и селски слоеве. Политическата криза и бурният революционен напор предопределиха съдбовното фашизиране на буржоазната класа. Тя се отрече от миналото, от илюзиите на демократизма. Тя премина към най-брутална жестокост и към безогледно избиване на комунисти. В тези условия Вапцаров усвои новото си верую. Той вече бе фабричен работник в Кочериново, бе в близост с трудовите хора. Това го издигаше високо духовно. Някакво преобладаващо усещане за единство с тези люде от фабриката израства и се разклонява до безкрайност във всяка негова мисъл и във всеки негов духовен жест. То пробива бронята на дребните предразсъдъци, то държи изправена главата. Раждат се вълнения с безбройни трепети, с неподозирани дълбочини.

Умен и упорит, той е предан на агитацията. Той мени местопребиваването си и засилва дейността си. Организатор е на младежите от Горноджумайско. Една вечер, на влизане в града, по него се стреля неколкократно из засада от бандите на Иван Михайлов. Може би само твърдото му самообладание и тъмните завеси на мрака са му помогнали да се спаси. Той е ръководител на стачка, за която, разбира се, го уволняват. Преследван непрекъснато от нуждата, от грижата за хляб, той е ту фабричен работник, ту огняр на влак, ту техник в екарисажа. Навсякъде носи твърдото съзнание на комунист, навсякъде първото му задължение е практическото дело. А в душата му расте онази нова емоционалност, която през болката и огорчението го изпълва с убеденост и възторг.

Изравнява се духовно с гигантското напрежение на събитията. Изкуството, което твори през тези години, има тази особеност, че не е само общ израз на идеала. То носи идеала вътре в себе си, в различните си функционални части, в конкретното и реалното си словесно осъществяване. При Вапцаров

най-вече в сравнение с цялата ни революционна поезия от 30-те години има едно силно образно и непосредно осъществяване на идеала. То проличава не само в асоциативно-мисловните страни на съдържанието, а и в пряката синтактическа и граматическа структура. Бихме могли да кажем определено, че в новите духовни изживявания бяха естетически осмислени революционните страни на народния живот, че този живот получи своята „втора реализация" чрез структурата на поезията, чрез нейната ритмическа пулсация, чрез грамати-ко-синтактичната и метафоричната ѝ образност, чрез преките ѝ езикови реалии. В тази поезия откриваме идеала не като обща идея, а като образ, като живот ( и разположение) на конкретното поетично слово, като естетическо съществуване на формата. Художникът у него расте и се развива в своята оригинална насока заедно с обществения деец и политика. И поезията му бързо придобива нова естетическа експресивност.

Вапцаров работи трескаво като комунист, когато бързо се мобилизират революционните сили — с борбите у нас, с гражданската война в Испания, с избухването на Втората световна война и вероломното нападение срещу Съветския съюз. Пред горящата в кърваво зарево пещ на влака, под легналите на гърба му, потискащи заводски сводове той усеща в някаква единна сплав и напрежението на борбата, и техническия прогрес, силата на машините, мощта на плавния им ритъм. Във всекидневието си среща епохата, в която се сплитат революционните пориви на масите с великите технически открития. В поезията му нахлува онова, което непосредствено вижда, възприема, чувствува. Светосъзерцанието, преминало в идеите, и светоусещането, идващо от материалността на усетите, се сливат в едно. Под влиянието на бързия темп на живота, на близостта до труда и техниката у него се формира психика, по-друга от Яворовата. В тона на лириката му се чувствува нов, съвременен ритъм. В отношението му към хората се запазва демократизмът на „Моряка", склонен да се сближава с работниците и да ги чувствува отблизо — и като мъченици, и като борци. Във физическия труд намира красота, динамика, живот, който възвисява духа. Макар и слаб телесно, труди се наравно с другите, не търси никога за себе си лесното, не минава към категорията на надзирателите. Даже когато му предлагат работа в някоя редакция, отдръпва се с отвращение — предпочита духовното пречистване чрез физическия труд и своята „работническа гордост". Дори след опасен кръвоизлив през 1937 г. не напуска физическата работа. За него е по-важно — по примера сякаш на древните пустино-жители — да крепи духа, а не тялото. Предпочита въздуха на фабриката, съсъка на парата, ритмичния вой на машините пред меката мебел и канцеларската маса. Необходимо му е да е сред хората, които го обичат, да усеща силата на поривите им, болките им, пролетния лъх на мечтите им. Не щадейки себе си като физически работник и техник, Вапцаров напои и поезията си с машинно масло, с лъх на бензин и с мирис на заводски дим.

Заедно с него твориха мнозина пролетарски поети. И те са различни по облик, обединявани от обща цел. В неговата лирика личат мотиви и теми, разработвани от тях. През 30-те години Радевски написа силни, мъжествени стихове, наситени с тревога, с борческа дързост, с предчувствие за победа. У Николай Хрелков и Младен Исаев пулсира романтиката на борбата, ту баладично извисена, ту дръзновено груба и сурова. Но никой от тях не бе почувствувал машинния мирис, никой от тях не бе видял тягостното всекидневие на работника от завода. Никой от тях не бе слял като него в едно

комунистическото светосъзерцание с прякото работническо светоусещане. Те не бяха изживели като него и философските въпроси, новите въпроси на живота, на любовта, на труда, въпросите за мощната динамика на епохата и за трудностите на трудовото човешко битие. Всичко това ново, с което се срещна Ващаров, се отрази на образната страна на неговото изкуство, на неговия ритъм, на синтактично-граматическите му структури.

Ващаров е посещавал „литературните салони" — сутеренитe и мансардите на творците на нова революционна лирика, — където се водеха литературните спорове и битки. Той е човек от тяхната среда. Но все пак една частица, различна от тях — с работническото си всекидневие и с изконната си любов към красотата на физическия труд. Той цял е ново, неподозирано битие — едновременно и интелигент, и трудов човек, израснал из народа като Горки, различен от всичко познато и в националната ни, и — ще кажа смело — в световната литература. Не случайно в поезията му заемат централно място машинните зали, мрачният и могъщ корпус на завода с бетонните си стени. Тази работническа битност не бе възпявана така конкретно нито от поетите на „Кузница" („Ковачница"), нито от Маяковски, нито от когото и да било. Наистина поетите от „Кузница" пишеха екзалтирано, че „пият вино от високата пещ" или че земята е „прегаряща пещ". Но това бяха по-скоро технически космически образи, образи-мечта за ново трудово битие, отколкото непосредно работническо светоусещане. Наистина Иржи Волкер написа прекрасната си „Балада за очите на огняра". Но това е повече болка по съдбата на работника, отколкото възвеличаване на неговия фабричен труд.

Ващаров е нещо друго, различно, несравнимо даже с тия поети. Когато четем стиховете му за машинните зали, в които трудно се диша, когато усещаме моралната задуха на завода и вярата, която се ражда в него, не възниква никакви асоциации за друга такава поезия, напоена също с машинен аромат, раздвижена образно от техническите представи. Долавяме, че това е нов поет, възсъздал с гъст, „маслен" колорит истинската атмосфера на завода, смазващата тежест на труда, радостното, спокойното, романтичното залюляване на залата (и на духа) от уверения ритъм на машината. И имаме пълно основание да го поставим на онзи висок пиедестал като оригинален поет в литературата ни, който сам „неръкотворно" се е сътворил.

Той разшири тематиката на революционната ни литература и прехвърли гребена на своето време. Неговата поезия е актуална и политическа и с новата си образност води към бъдещето. Той сля своята душевност на работник с душевността на интелигента, на трудовия човек изобщо, на селянина. Писа в голямото си обобщение „История":

Ний бяхме неизвестни хора
от фабрики и канцеларии,

ний бяхме селяни, които
миришеха на лук и вкиснало,
и под мустаците увиснали
живота псувахме сърдито.

През 1941 г. написа стихотворението „Селска хроника", подканващо към съюз със СССР. В него рисува картината на селската неволя, осъзната в кафе-то, пред радиото, което разпространява и истини, и лъжи. Беше му леко — преминал през работническото битие и сетивността на човека от града — да

възсъздаде преживяното от селянина, да почувствува грубата проза на живота му.

Вапцаров възпя родината с нейната красота и нейната бедност. Тя е изостанала със стотици години, народът живее в „бронзовата ера", когато другаде пулсира животът, расват завод след завод, „бръмчат пропелери". Има една надежда, силна като животворността на слънцето — борбата. У народа живее легендата за героичното минало, когато гората е плакала за Индже. Тая легенда времето не може да изтрие. Сирота майка е нареждала над люлката на своя син, заклевала го е да не стане хайдутин, гледала е със сурова мъка как очите на детето бягат все в пищова на башата, но синът израснал и наранил сърцето ѝ. Той поел пътя на хайдутите. Минали години:

Пак майка.
И майката имала син.
Залоствала вечер вратите
и пяла му:
„Нанкай, сега сме сами,
нанкай, не ставай комита!". . .

Той не станал комита. Бил послушен. Но из село се разнесла мълва, че загинал като организатор на работниците в гората. Загинал там, където са израсли комините на гатера. От поколение на поколение се предава тая щафета на борбата. Предава се копнежът по свободата — пролет, мечтана в „здрачни сънища".

Вапцаров е новатор с всеки въведен от него мотив в поезията. Но голямото му откривателство е в усещането душата на новия човек, на работника творец, който лети със скоростта на аероплана и ракетата, движи ръчката на машината, даваща ток на града, пори с мисълта си океаните и земята, просторите на космоса.

Леко и свободно поетът преодоля сухото, декларативното славословене на труда. Привлекателната му трудова мечта се слива с реалното мислене на хората, устремено нагоре, към бъдещето:

Ще строим завод,
огромен завод,
с яки
бетонни стени!
Мъже и жени,
народ,
ще строим завод за живота!

Това е нова химническа структура с градирани равнища: завод, огромен завод; или „мъже и жени, народ. . ."

Вапцаров не познава печалните измами на романтиците, които обещават утрешното главно като мечта. Той вижда от днешното контурите на бъдещото общество, гордата работа на съзидателния труд. Преклонението му пред човека, който покорява природата, не е мелодия на някакъв модерен шлагер. То произтича от увереност в другия, в утрешния живот, там, напред, отвъд бреговетe на сегашното. Химническото слово продължава като речитатив:

Ще пееме всички.
Ще пеем, когато работим,
но радостни песни,
които ще славят човека.

Трудът не е бреме, не е само Моллох, който изяжда жертвите си. Той е радост, творческо предусещане на освобождението. А бъдещият свободен труд е заряд с хуманна сила. В навечерието на битката, в която ще загуби живота си, героят на Вапцаров от Испанската гражданска война мечтае:

В завода ти, Лорй, си надзирател
и казваш: „Днеска искам триста болта!"
„Добре, Лорй, отлично, мой приятел!"
И двамата се смееме доволни.

А вънка тъй широк е небосвода!. . .
Блести небето, въздухът блести!
И дишаш, дишаш толкова свободно!
И сам не вярваш, че това си ти!

С мечтата си за труда героят надмогва болката си и намира утеха в навечерието на кървавата битка.

Големият литературен критик на 30-те и 40-те години Георги Бакалов призова писателите: „Изобразете героичното!". „Нашата епоха — казва той — е изпълнена с героизъм. . . Животът е изпълнен с пролетно пробуждане, което ври и клокочи под всичките му пори. . ." Вапцаров, който е писал често стиховете си на контролната маса в заводската зала, залюлян от могъщия й шум, е изживявал „измамата", че героичният век израства с равномерния ритъм на машината, с нейната творческа мощ. Той е усещал героиката и в революционната борба, в която е участвувал, и в „простото" си трудово дело край машините. Неговата романтика е и политически революционна, и романтика на техническата мечта, която изпраща с привет моторите „по небето синьо". С нея той е пророк на нови пътища за нашия век, изразител е на нови човешки жажди и надежди.

Вапцаров е бил пристрастен в едно: в любовта си към човека.

Тази любов е стигала у него нерядко до самоотричане. Той ни говори за себе си, но като мисли и за другите. Той изповядва себе си, но като цени в своите преживявания онова, което се отнася до света извън него и поточно до болките и страданията на трудовите люде, с които го е събирала съдбата. Така Вапцаров е поет и на интимно-личното, и поет на общочовешки чувства, в които гори мисълта за многоликия колектив.

И в останалата ни пролетарска поезия откриваме аналогични явления. Вапцаров обаче бе особен случай. Самата негова личност бе многообемна. В това, че у него липсва всякакво себелюбие, че той говори чрез себе си за другите, бе величието на неговия дух, а не в претопяването му в някакво общо безличие. И в това отношение той ни напомня гигантите, които са разкривали мислите и чувствата на своето време, дълбочините на епохата и никога не са напускали интимната територия на личността си, онова, което е най-вече индивидуално и най-вече съкровено.

Не само в поезията, а и в обикновения, всекидневния, безсмъртен и преходен живот Вапцаров бе способен да отстранява всичко егоцентрично, да се слива с другите, да им раздава себе си — чувства, топлота, сърдечност. Неговата сестра си спомня твърде характерен случай:

„Доста време след разстрела аз пътувах веднъж и във влака свиреше циганин на акордеон. Аз гледах този циганин и се мъчех да си припомня

где го бях виждала по-рано, когато той случайно спря погледа си на мене и изведнъж изражението на лицето му се коренно промени. Той остави акордеона и дойде при мене. Чак тогава аз познах циганина Кетето, който някога бе убил жена си и беше в ареста заедно с Бакьо, когото бяха задържали във връзка със Соболевата акция.

— Ти си сестра на Никола Вапцаров, нали? — ми каза развълнувано той. — Аз не мога да си спомня за него, без да плача. Тогава в ареста аз, презреният циганин, не смеех да погледна чорбаджийския син Вапцаров. Беше много студено и аз треперех в скъсаните си дрехи. Кольо ми каза да отида и да легна при него, защото ако раздели завивките си, ще е студено и на него, и на мене. Помислих, че ме подиграва, но той така настойчиво ме молеше, че аз се съгласих. Храната, която му носеше майка му, приятелите му, той даваше повече на мене и аз изпращах част от нея и на моите деца. Обикнах го повече от брат, защото той се отнасяше с мене сърдечно, като с равен, а бях свикнал българите да се отнасят към мене като с куче."

Такъв е той — готов да се раздаде, да жертвува ум и талант, да бъде равен с някакъв сарамен, гладен и мършав скиталец като този циганин.

Хуманизмът на Вапцаров извира издълбоко. Този хуманизъм не бе само идея, не бе само разбиране за ужасното агонизиране на съвременния свят, а и необходимост да се помогне на човека. Този хуманизъм облъхваше личността на човека, преливаше във всеки жест на неговото поведение, той бе самоосъществяването на поета — като взаимност с хората, като съчувствие и доверие към тях, като простота в човешките отношения. В този хуманизъм прелива една изключителна демократичност на личността, която не можеше да бъде егоцентрична, както някои поети, които, макар и завладени от идеите на новото, макар и негови проповедници, бяха твърде много осенени от недобрите чувства на гордостта, бяха пленници на мисълта си за увенчала ги вече слава на избраници. Аристократизмът бе непоносим за Вапцаров. И затова той раздава себе си на първия срещнат човек, става негов приятел и брат с убеждението, че изпълнява и своето задължение на комунист и революционер. Той възпя идеалното, прекрасното, героичното и етичното у човека, подложен на различните изпитания на живота.

Той писа и за работника, който скърби поради смъртта на Горки, и за работника, пренасящ механично кюмюр по 14 часа на ден и чиято гибел е неотменна. Той възхвали в „Песен за човека" и героя, който, умирайки, запява на бесилото песента на свободата. Сякаш иска чрез всичко това да ни раздруса, да ни прероди нравствено, да ни изведе духом до победното величие на човека.

Да, Вапцаров бе вече хуманистът на XX в. Неговият хуманизъм не съвпада нито с ренесансовото преклонение пред страстите на човека, нито с християнското всеопрощаване. Той бе далеч от мъдростта, признаваща за справедливо приятното и за несправедливо неприятното за човека. Далеч бе и от абстрактната проповед, че няма добро или лошо, че на човека трябва всичко да се прощава. Той отхвърли хуманизма, който не знае едновременно и да обича, и да мрази, и чиято мъдрост е надкласова. Той сякаш пита в „Песен за човека": „Защо търпим големите несгоди? Защо умираме онеправдани?" В гърма на диспута с чувствителната дама той, авторът разказвач, показва нравственото си величие, възторга си от победилия човек, който от бесилката поздравява живота:

И тука започва развръзката, значи.
Как мислиш, читателю, ти? —
Тя, бедната дама, започна да плаче,
започна във транс да крещи:
„Ужасно! Ужасно! — разказвате,
сякаш
като че там сте били!"...
Какъв ти тук ужас?! —
Той пеел човека. —
Това е прекрасно, нали?

Любовта към човека е имала преди него много изпитания. Едни са търсили човешкото щастие в нежеланието да се живее в живота, свободен от всякакви телесни и душевни смутове, други, обратното, в алчността на желанието. Едни са бродили по земята като проповедници на аскетично отчуждаване от света, други ожесточено, весело-лукаво са ги осмивали. Вапцаров разкъса тоя почти вечен възел на противоречията в непреходната философска мъдрост. Той видя хуманното в класата, в комунистическата си обич към човека и в класовата, в комунистическата ненавист към злото, изправено срещу хората. Той стене болно, измъчван и от страданието на децата, и им поднася вярата си, храни ги като древните пророци слушателите си — с духовна манна, убеден в победата на справедливото, на красиво историческото. Не бива да са неуверени, изпити от съмнение, макар че са днешна изкупителна жертва.

Неверието (социалният скептицизъм) е неубедително и празно за Вапцаров. Той вярва и вдъхва своята човеколюбива вяра и на другите. Хуманизмът му е проникнат от героика. Прекланя се пред човека като горда сила, като боево съзнание. Онзи, който е станал човек-борец, е потресаващо възвишен. Той не виси на бесилото, той стои на пиедестал. Неговата спокойна песен е свята, боева песен:

Дори и затвора
треперел позорно,
и мрака ударил на бег.
Усмихнати чули звездите отгоре
и викнали:
„Браво, човек!"

Изтъквам всичко това, защото психиката на човека преминава в неговия стил, в „автоматизма" на поетическото му мислене. Вапцаров изразяваше тази своя хуманна същност в дръзки и смели изрази. Така се появяват повелителни, горкиевски интонации: „Браво, човек." Така се ражда интимната топлота на изповедта, направена просто, по „вапцаровски":

Аз имах другар,
добър другар,
но... кашляше лошо.

Така възникват възклицанията, драстични и резки:

Стига!
Къде е тука нашата съдба?
Къде е драмата?
Къде съм аз? Кажете!?

Вапцаров възпя героиката като съзнателна богоборческа сила и като проява на обикновени хора, като всекидневност. Те, простите хора, израстват в пластичното му въображение до ръста на титани, въплъщаващи борческата природа на неговата работническа класа.

И не е ли странно, че този певец на героичното, този романтично устроен дух е и рязко ироничен, даже саркастичен. И то и към врагове, и към свои. Неговата изтънчена мисъл бодва тук-там с иронични остриля в „Песен за човека" и създава необикновената гротесковост на стихотворението. Иронията му мята стрели срещу ретроградното, еснафското. Така се събират ограничената драма, която от дъното на своя тъп живот не вижда истината, и героят, когото не плаши смъртта, който пее от бесилото въодушевен, огрян от светлината на звездите и на победата си.

Вапцаров осмива бездушните крепители на назадналото, но е безпощаден и към онези, които обича. Той спори и с тях, изправя ги на съд пред съвестта им. В това е величието на неговата поетика, реализирала в себе си семантично и синтактично нови човешки добродетели. Поетът смело внася хумор в поезията си, хумор, редуциран от голяма социална драма. Той е усещал, че горчиво заплаща онзи, който само мечтае, а не действува. Разбирал е празнотата в шума на красноречието и се е провиквал срещу всяка профанация. Разбирал е, че и хората, които обича, не могат да надмогнат предразсъдъците си, заблужденията си, и не им е прощавал. Осмивал ги е с болка, с човечност, презиращ равнодушието, колебанието.

Ето психологически антитези и иронична самопреценка („аз", „ние", „вие") в лириката му:

В заводите „Круп" днес отливат гранати.
Натъпквайте здраво! — За нас са те, братя.
Те нашата кръв из полята ще пият.
Натъпквайте здраво! Милиони сме ние...

Във „Байер" получили някакъв газ
от нова порода. И той е за нас.
Той нашта осаждена гръд ще разяжда.
Картината ясна... нали се догаждаш?

Във „Викерс" пробиват картечни дула.
Шестотин куршума в минута — за нас!
Те наште корави глави ще пробиват!
Бъдете щастливи! Бъдете щастливи!

Иронията и гротеската са налице. Тя не е скрита, тя направо, в тъжна насмешка говори за ония, които затварят в гранати фуриите на смъртта и готвят за себе си пламтящия хаос на войната. Ирония гротеска възниква от сблъскването на спокойствието с опасността. Намеците са ясни:

Те наште корави глави ще пробиват!
Бъдете щастливи! Бъдете щастливи!

Хуморът е бил в кръвта на Вапцаров. Караславов си спомня: „Той умееше да се шегува, да се шегува умно и с мярка. И каква закачливост, какъв хумор имаше у този висок, суховат огняр. Притиснат от страшната неумолима нужда да се трепе денонощно за парче хляб, той нема време

да напише нещо весело, нещо парливичко и хапливичко. А имаше несъмнените дарби на роден хуморист." Вапцаров е проявявал тия си дарби в своята лирика. Те са проличали в неговия дълбоко хуманен и сложно редуциран хумор. Те са в преценката му за хората от неговата класа, кротко смирени пред гибелта.

Актът на историята, в който участвуват такива люде, е вече не героичен, а комичен. Те уврежда на себе си. И авторът се смее — весело, с болка и тъга. В „Доклад" той говори за това сблъскване на хуманистичния идеал с писателите, които „топят перото си зад девет морета" и чиято поезия „не достига до робската мъка". Пак се появяват редуцирани от социалната драма гротескови моменти. Срещата на смешното и комичното с печалното създава тук гротеската. Сложност усилва пълнотата на художественото изображение. Гротеската у Вапцаров става „жанров израз" на неговата борческа субективност и на хуманизма му. Тя е талантливо естетическо откриване на сложността на болките, изпитвани от човека, потопен в кошмарите на света.

Поетът е съзерцавал с ужас и със състрадание гибелта на трудовите хора, повлечени от всекидневната битка с нищетата, мачкани от жестоката борба за парче хляб. Той е усещал трагизма на тия хора и чрез собственото си всекидневие. Сам е страдал от нищетата и от жестокото зрелище на недоимъка, който не е бил далеч от прага му. И друго: сам се е възмогвал и до стоицизма на героите си, на хората, които с трагично величие изправят ръст на богове и загиват на бесилото с прометеевската възхвала на напредъка („Песен за човека", „История").

Силен певец на героичното, изобразител на смешното, което преобразява от трагизъм в иронична гротескност, той се отдалечава от традицията. Той създава своя личен стил. Трагизмът в класическата литература се ражда от конфликта между идеалната личност и изоставащата среда. Героят се бори за възвишеното и загива в борбата, тъй като идеалът му няма още почва в реалността. Този трагичен персонаж напразно мята копия срещу стария свят напразно стене, обладан от порива, от мечтата си. Той загива във величава и неравна битка с неизбежното — виновен без вина. Такива ситуации няма в хуманното тълкуване на трагичното от Вапцаров. Нима така е трагична смъртта на борците в Испания, възпети от него, ония, които проливат обилно кръв за бъдещето? Нима те възбуждат чувства на безизходен ужас и на състрадание, както античните и класическите герои, премазвани от необходимостта? Нещо е изчезнало в действителността и поетовата мисъл следва новите ходове на историята, намира нов израз за хуманното си световиждане, въплътено в трагизма на нови човешки драми.

В литературата съществува освен приемственост, но и отчуждаване. Придвижило се е напред обществото с цялостната си духовна структура. И художественото развитие води до узряване и до избистряне и на нови сващания за човека, до нови етично-естетически изяви. Силата и величието на Вапцаров е в това, че той следва издълбоко тези велики социални процеси. И то не само умозрително, а чрез прякото си участие духовно в битката, чрез непосредствения си опит за строеж на човешка психика. Затова и стилово той стои пред нови хоризонти. Стилът му израства като философия и като реализирано в слово усещане за настояща и бъдеща съдба.

Поетът по свой път достига непосредно до философията на историята и неговите художествени образи са оригинални — и като детайл, и като

синтактично-граматическа структура,— критическа равносметка с онези схващания за човешкото, за великото и трагическото, които миналото е завещало. Вапцаров иска да се пресекат жалостивите сантиментални стонове, иска да премери сили със съперника и да побеждава даже и когато е пред бездната на личната си гибел. Това според него издига човека. Той израства в красотата и величието си с победата над фаталността, над неразумността на историята.

В живота съществува пряко трагичното и голямото сърце на Вапцаров го е почувствувало. То е в нещастието на хората, на жертвите, които взема капитализмът, по-страшен от жестоките божества на античността. То е в мизерията, в болестите, страданието, безработицата. То е в житейските условия, които пречат за класово осъзнаване на трудещите се.

Но със своята грандиозна борба работническата класа противостои на тази трагичност. Тя, казваше Маркс, не е трагическа класа. Тя „е в отхвърлеността си възмущение против тази отхвърленост, възмущение, което се извиква необходимо от противоречието между човешката природа на класата и нейното жизнено положение". Тази дълбока мъдрост Вапцаров възприе не теоретически, а с класовия си инстинкт. Тя преля в неговата лирика. Тя практически става негов морален живот, негова хуманна позиция, стил на неговото световиждане. Той намери оригиналната форма на монолога — диалог, за да изрази спонтанно това си светоразбиране — за трагичното като героика и като възможна бъдеща победа. Повторенията станаха в неговата лирика израз на драматизма в живота и на трагизма в многото му прояви, включително и в неговия оптимистичен вариант. В стиховете му нарастват акцентите върху мажорно-трагичното. Ето ги и ужаса, и вярата, пряко сблъскани помежду им в реалното битие и драматично изразен чрез повторението:

Работиме много,
работим от сутрин до здрач.
Но хляба е малко,
но хляба не стига, деца.
И ваште лица
са сгърчени вече от плач,
и ваште очи
са глухи и неми —
такива големи —
мъчително тъжни очи. . .
И в тях е стаен
ужас свиреп:
хлеб!
хлеб!
хлеб!
Послушайте, малки,
послушайте мънички мои,
така е днес,
наверно било е и вчера.
И аз, понеже нямам храна,
понеже нямам с какво,
ето на:
ще ви нахраня
със вера.

В същност повторението обхваща не само отделни моменти на творбата, а и цялостната теза. Върху градирани и драматично засилени повторения израства философията на историята, появява се на поетическата плака предусещането на бъдещето. Вярата отмества страшния камък — страданието. Тя отхвърля ужаса на традиционния трагизъм. Тя твори чудеса. Тя е хуманна сила. Формата (повторението) конкретно носи драматизма на реалността, затова не е като всяка друга поетична форма (всяко друго повторение). Тук няма само търсене на ритмичен ефект — както често се случва това в поезията. Формата повторение е най-дълбоко съдържателна и драматична.

Нека посоча още веднъж съвпадението между светоусещането на поета-работник и бележитата теория на марксизма, откривателка на истини и на перспективи. Ленин пише: „Да се раждат деца, за да ги осакатяват... Така говореше един от ораторите на пироговския конгрес на лекарите през 1913 г. Само за това? Защо не за това, че те по-добре, по-дружно, по-съзнателно, по-решително от нас да се борят против съвременните условия на живота, осакатяващи и погубващи нашето поколение. Ето тук се и заключава коренната разлика между психологията на селянина, занаятчията, интелигента, изобщо дребния буржоа, и психологията на пролетария." Дребният буржоа, продължава Ленин, вижда и чувствува, че гине, че животът става все по-труден, борбата за съществуване — все по-безпощадна, неговото положение и на семейството му — безизходно. Факт безспорен. И дребният буржоа протестира.

Той протестира като представител на класа, безнадеждно гинеща, отчаяна в своето бъдеще, изплашена и обезволена.

Съзнателният работник е твърде далеч от това гледище. Той не дава да му затъмнят съзнанието подобни вопли, колкото те да са искрени и прочувствени.

Така издига високо глава и поетът-работник, изпълнен с ужас и състрадание, чужд на любителите на красиви фрази и на хората, колебаещи се между мисъл и дело.

Той долавя цялата жестокост в живота на трудовите хора. Вижда люде, в чиито очи плува ужас от трагичното им всекидневие, и люде, които падат с достойнство, но все пак падат. И слага акцента не само върху драматизма на борбата, да или не, а и върху изхода напред, в бъдещето. В този именно смисъл и повторителността — като стилов похват — има своя вътрешна логика. Ето различни смислови варианти на тази повторителност:

Живот ли бе — да го опишеш?
Живот ли бе — да го разровиш?
Разровиш ли го — ще мирише
и ще горчи като отрова.

Или:

Машини,
стомана,
машини
и масло, и пара,
и смрад.
В небето — бетонни комини,
в бордеите — призрачен глад.

Той вижда откритото, негримирано лице на епохата. Неговото човечно сърце се свива от болка, то вика от ужас, кънти от ридание. Но той не посипва с анемонии гробовете на загиналите, а издига паметници на борци над тях. Той стои срещу жестокия трагизъм на живота като гладиатор — с обнажен меч. Той усеща реалната хуманна сила, която, като повежда хората напред, иска да ги извади от бордеите и да ги въведе в приказните зали на свободния човешки труд.

Това бе горкиевска хуманност, хуманност на човек, който преодолява и философията на равнодушието на циниците — всяко желание е безплодно, и философията на епикуреизма — само непосредно задоволеното желание е радост и смисъл. Това бе хуманност, която отрича и „ренесансовата жизнерадост", гласяща: човекът е в страстите си и с тяхното задоволяване въплътява напълно човешкото. Това бе хуманност, която отрече етичната толстоистка проповед на новото време: човекът е в добродетелта и в несъпротивлението. Вапцаров намери новия път към цялостния, хармоничен идеал чрез свободния и възроден труд, чрез приложението на съвременната прометеевска сила на техниката. И той, като състрадава на човека, като съчувствува дълбоко на трагичната му съдба, се бори за него. Като разбира недостатъците и слабостите, вдъхновява го със своите идеи, драматичен, диалогизирал речта си.

През 1941 г. Вапцаров писа в „Литературен критик": „Правилното отношение към действителността, към силите, които движат нашето време, безспорно трябва да лежи в основата на днешното изкуство. Това е аксиомата." Тази аксиома е в основата и на неговия хуманизъм. Тя създава красотата и величието на поезията му. Тя е в нея и „възлов стилов момент". Тя е основната предпоставка на новото, оригиналното тълкуване, и на смешното и комичното, и на величествено-героичното и трагичното.

Идеалът на поета прелива в частностите на формата и във всеки елемент на художествената структура, прелива в стиловата особеност на голямата му поезия. Стремежът към структурни похвати, които създават контрастност, напрежение, нарушаване на покоя, е непосреден израз на емоционално интелектуалното отричане на старото, на традиционната представа за света. Поетът слиза непрекъснато до делничното и обикновеното и от него извлича драмата, а не от отвлечени идеи и представи. Стихотворението „Събужда се града", в което е въплътил протеста си („В гърдите ти като в огнище, като във вулкан протест дими. Разбираш цялата нелепост на този див, объркан свят и тръгваш като вълк напреко с твърди стъпки. . ."), започва с начало, в което доминира всекидневното, разкъсвано от контрасти, извикващо непрекъснато образни антитези:

Зора. Събужда се града.
Сиренен вой.
След туй покой
и пустота. . .
Това е може би минута,
о, не минута,
то е миг.

И после пак отново тътен.
Денят разгонва с слънчев щик
стадата черни на нощта.
Зора.
Събужда се града. . .

Бихме казали пейзаж на града, всекидневна негова панорама. В същност това е и драматично обобщен образ на времето. Образ на противоречията на епохата и отношение към съдбата на онези, които потъват във фабриките. Разказ за трусове и катастрофи, за нажежен въздух, изместил атмосферата на делничното спокойствие. Или — система от похвати, реализирали драматизма на времето. Ето и психиката на работника, придобила осезаема конкретност:

Денят във стаята нахлува
през помътените стъкла.
И ти неволно се усмихваш
на тази бодра светлина,
която тъй упорно плиска,
шуми в зелените листа.
И тръгваш. Накъде?
Не знаеш.

Вървиш към непознат завод,
защото там остави всичко,
остави целия живот.
Ти чувстваш — още маховика
облъхва те с приятен хлад,
сирените — те тебе викат,
те непрестанно теб зоват.

И по-нататък:

Но где? На — пътя е заприщен:
навред затворени врати. . .
В гърдите ти като в огнище,
като в вулкан протест дими.

У Ваңцаров мотивът на трагичното е и автобиографичен мотив. Оттук и авторовото чувство за морално единство с ония, които страдат. Така неговият хуманизъм не е отвлечен, той държи за точното счетоводство на действителността. Той не забравя противоречията на реалното, като се издига до прозрение на единството на героиката и низостта, на величаво идеалното и грубо действителното. В „Двубой“ и трупът, който леденее на паважа, и простреляното дете на барикадата, което умира с песента „Liberté chérie!“, и работникът, който се бори в Тексас или в Алжир — са все той, човекът с героична съдба. Но реалността го довежда и до другото човешко. В „Двубой“ неговият герой е и неприятелят — и убиецът, и „извергът“ и „мерзкият стрелец“:

На мокрия паваж
лежи
човек, застрелян из засада.
Небето, заредено с взрив,
ще падне с трясък
на площада.
Човекът, който там
лежи
във локва кръв —
е моят брат —
и в стъклените му очи

омраза и любов
горят.
Извергът,
мерзкият
стрелец,
закри следите си
завчас.
Ти спомняш ли си тоз подлец?
Това бях
аз.

Как странно звучи тая диалектика. Как силно пада акцентът върху това „аз", носещо подлостта, драмата на отчуждилия се от класата.

Човечна и дълбоко трагична самокритика струи в стихове, едновременно и героична песен за борбата, и „марш" на победната стъпка на бъдещето. Истинско чудо е това Вапцарово превъплътяване, обхващащо противоречиво човешкото в неговия сложен драматизъм. Лириката на поета става дневник и на мерзостта, и на общите идеални тежнения на класата. Той напипва еднакво вещо и борческите добродетели, работническото благородство, и падението и несъстоятелността. В тия психологични зигзаги класово-историческото прераства в общочовешко, а общочовешкото се усеща и като пряка природа на индивида, на личността. Неговият герой не израства само в двата характерни образа: като Прометей, страдащ, окован на скалата, с разкъсани меса, ръфан от орела, и като Прометей, размахал гордо факлата, понесъл огъня на свободата, с развени къдри и поглед, устремен напред. Той е сложен, диалектично богат и величав, извисен, и вътрешно, реално противоречив.

Поетът иска да обхване целия душевен комплекс на човека, стреми се към познание историческо и към познание конкретно психологическо. Той разбира човешките закони, търси неопознатите им тайни, конкретното богатство от чувства и мечти. Подобно изискване е предявявал и към другите. Искал е писателят да не изучава сухо политическите лозунги, а да ги усеща „със сърцето си" и така да бъде в авангарда на живота. В един доклад пише: „Нещастието беше, че ние казвахме репликите винаги с политически суфльор. А народецът — простият народец, хлебарският работник, гладният земеделец, дребният чиновник — не почувствува нашето съществуване и оттам не почувствува и борбата." Широк е бил този кръговрат — от идеалните пориви и от философската героика до простите истини на всекидневието.

Поетът даже се отдръпва от позата си на мечтател и идеалист, за да се приближи повече до земната природа на човека. След като с очи е плувал в небето на възторга, той се оглежда около себе си и вперва поглед в земята.

В испанските му стихотворения се усеща най-точно онази непобедима гравитация към реалността. Жената на бореца изповядва искрената си човешка болка, като ревнува любимия даже от революцията:

Аз ревнувам, Фернандес,
мразя даже тази дума
„свобода", която днес
те увлича тъй безумно.

Може би си прав, нали?
Може би си прав, любими,
ала мене ме боли
и тежи ми, и тежи ми

тая страшна пустота,
легнала във нашта стая.
Хлопна пътната врата. —
Няма да се върнеш. Зная.

Поетът е позволил този „грях", това „отричане от революцията", за да ни приближи до истините за тихото и страшното страдание. Не поради класова ненавист става отричането от революцията, а поради повика на великата лична човечност.

В поезията на Вапцаров се среща постоянно един важен образ: животът. В живота са събрани великото и смешното, грозното и възвишеното. Към него поетът се обръща непрекъснато:

Да знаеш ти живота как обичам!
И колко мразя
празните
химери. . .

Или:

Да кажем, сега ми окачат
въжето
и питат:
„Как, искаш ли час да живееш?"
Веднага ще кресна:
„Свалете!
Свалете!
По-скоро свалете
въжето, злодеи!"

За него — Живота —
направил бих всичко. —
Летял бих
със пробна машина в небето,
бих влезнал във взривна
ракета, самичък
бих търсил
в простора
далечна
планета.

Животът, мечтаният или грубият живот е ядрото на Вапцаровата хуманност. Животът е слънцето, около което размерено се носят неговите мисли. Около живота пърхат криле мечтата и вдъхновението.

Смирненски повече идеализира образите си. У него драмата има световно-исторически характер или пък ни въвежда в света на всекидневното, без да подчертава героиката в него. От една страна са „Роза Люксембург", „Делеклюз", „Йохан", от друга страна са „Жълтата гостенка", „Братчетата на

Гаврош". Вапцаров търси реалната сплав на героичното и всекидневното. Той създава монументалния образ на епохата чрез жизнената противоречивост на живота, чрез неговата идеализация и неговата „проза".

Смирненски следи протичащия живот и там в забавните си отношения е хуманно снизходителен, весел, там показва усещането си за единството на добро и зло, за човешката природа. Но в героично-историческата си лирика Смирненски утвърждава само подвига, извисената над всекидневието личност. Вапцаров, като развива тази традиция, е по-сложен в подхода си, повече драматичен при осветляване на психологическите противоречия. Той е пренесъл в лириката си Яворовата традиция на вътрешна сложност и неравновесност, макар че е отишъл толкова далеч от учителя си в социалното тълкуване на съвременността.

С тази си сложност Вапцаров създаде и своя стихотворен жанр, който е доста обособен. В поезията преди него намираме: а) жанра на „сериозната лирика", обективирана изповед на едно драматично изживяване, б) жанра на хумористичната лирика, вече като напълно отделен и самостоен жанр. У Ботев, у Дебелянов, у Смирненски тези два жанра са съвсем ясно разграничени. Дебелянов пише своите изповедни творби, елегиите си и наред с тях и весело хумористичните си стихотворения. Смирненски също „се раздвоява" така. Вапцаров сля в едно твърде сложно единство сериозното и комичното (или смехотворното), интимно-задушевното и памфлетно-ироничното. Така лириката му ни напомня само отчасти предходните жанрове. Той изглежда близо до класическата реторична реч на Вазов („Епопея на забравените") и е далеч от чистата патетика. У него, както у никой друг, се примесват сложно героичното, весело-насмешливото, сериозното, комично-житейското, повседневното („Песен за човека"). Вместо исторически образи и сравнения за възвеличаване Вапцаров въвежда в лириката си съвременна градска лексика, работнически жаргон. Чрез тях успява да възстанови цялостното единство на възвишеното и низко-грубото. Бурният уличен живот се втурва в тихата обител на поезията и разбива всичко познато доскоро там. Авторът събира крайностите, които преди не са влизали в съприкосновение: романтика и груба проза, мечта, изискваща хиперболична образност, и здраво вплетена в нея истина за суровата делничност. Ето как с „прозаични образи" се изгражда внушението на поетичната възбуда, предизвикана от полета:

Онез, които някога са
порили
земята, пръхаха като коне.
. . . . . .
От папмашината изпсува
някой грубо.
Едно момиче весело запя.
Един младеж го стрелна
с поглед влюбен
и то поруменя.

Поетът едновременно снизява и извисява:

От папмашината изпсува
някой грубо.
Едно момиче весело запя.

Почувствувал „идеалното“ — трогателната разнеженост на пролетта, — той не желае да се отделя от грубата проза на действителността.

Лирическите стихотворения на Ващаров имат обикновено фабулен характер: авторът разказва. И това също е особеност на неговия лиричен жанр, който чупи каноните на традицията. Той създава нарочна многотоналност, за да се приближи до пъстрата карнавалност на живота. Събират се лирически полет и епическо повествование, героично възвеличаване и комична гротескност, създава се многослойното богатство на контекста. Такъв лирически жанр със смесени стилове — възвишен и низък, прозаиране на речта и при лирични полети, призивност и обикновено фамилиарничене с читателя — поезията ни не познава. Онова, което бе подсказано в многогласовата лирика на Гео Милев („Септември“), бе доведено от Ващаров докрай. И то оригинално, с непознат дотогава в поезията ни работнически жаргон. Големият поет почувствува отблизо чуждите души. Той усети и тяхната реч, и тяхната мисловност. Той разбра илюзиите и химерите им и преминавайки всякакви прегради, стигна до самата им оригинална същина, като създаде поетика за людския колектив, за хората из фабриките, от събранията и улиците. Забележете как на многолюдни места протича местодействието на разказаните от него случки; на улицата пред киното („Кино“), в завода („Пролет в завода“), в затвора („Песен за човека“) и т. н. В поетиката му нахлу онова, което улицата и людският колектив носят като лексика, като психическа реакция. Колко често се сменят вдъхновени полети на чувството с „дразнеща“, провокираща, прозаираща чувството реч. Заета от диалозите на пъстрото многолюдие на площада:

Не! Неуместно!
Ресто! — Не струва!

Стиховете си Ващаров писа обикновено в разговорна форма. В тях се втурват много гласове, гласове интонационно нееднакви. Но през тази пъстра площадна реч пулсират големи въпроси, налага се художествено доминантата на революционния копнеж. Словесните и ритмични облици, като извисяват с героично-величавото и приземяват с прозата и гротеската, носят духовната стойка, личността на хуманиста. И в очарователната нежност, и в грубата ирония са втъкани вярата и романтичната му мечта. Противоречието идва и от самата личност на човека. Човек с крехко здраве, с детска непосредност, слаб и сух, но с женствена благородност на жестовете създаде героична поезия, изпя в песни революционните пориви на времето.

Изцяло обновена е Ващаровата лирика и чрез своя строфичен строеж. Направо би могло да се каже, че той извежда формите на нашата поезия на нови граници. Той постепенно измести строфата чрез свободния стих. Неговите стихове, силно ритмизирани, са споени в отделни, незавършени строфични цялости, богати на паузи и преноси. Това ги прави ударно силни, гъвкави и експресивни. Ващаров пое традицията на свободния стих, създаден от Яворов, продължаван и обогатяван значително от Гео Милев и Багряна. Но той отиде свободно напред в своите търсения. Свободният стих на Багряна често запазва ритмичното си единство и мелодичната си константа чрез еднаквата ритмична стъпка и на места еднаквия брой стъпки в стиха. Ващаров бе много свободен. Той има стихове от една дума, от две или три срички, той мени свободно ритмичните схеми, като преминава от ямб ту в хорей, ту в дактил или от хорей ту в ямб, ту в амфибрахий или анапест.

Неговият синтаксис е накъсан, драматично напрегнат, изпълнен със силни експресивни значения за разлика от по-трайната тоналност в познатия ни свободен стих.

Всичко у него идваше и от голям вкус, от съзнателен стремеж към нови културни завоевания, към обогатяване на формите, към изразност, органично свързана с характера на съдържанието. Това очертава Вапцаров освен като работнически поет, но и като виден труженик на културата, като „интелигент", усвоил предходните завоевания, осъзнал и положителните усилия, и празните шумове, вдигани около него, и повел сам себе си към върхови постижения.

Като казвам „интелигент", имам пред вид близостта на Вапцаров до оная прослойка, която чрез образование се е издигала над останалата част от народа. Макар и класово всякога диференцирана, тя притежава едно общо качество: обладател е на знание и на култура. Работникът революционер и хуманистът комунист Вапцаров бе и интелигент. Не само по знание, а и по културно усещане на творческата си мисия. Той е измежду най-културните писатели на 30-те години. Културата му не е само систематизирано школско знание. Тя е усвояване на онова, което издига човека и твореца — като откровение, като истина, осъзната и аналитично. Той познава добре руската литература — Пушкин и Лермонтов. Знае наизуст части от „Евгений Онегин", от „Медният конник" и „Демон". Той се приближава упорито до големи представители на западната литература, поети като Байрон, Гьоте и Хайне, романисти като Балзак, Флобер и Стендал. Тези писатели — по негово признание — го учат да разобличава злото, да осъмва с тревожната мисъл за човека, обречен на борба за парче хляб. Особено силно е обичал Горки. Горки е обайвал сърцето му. В жизнения опит на великия скитник по руската земя е улавял нещо близко, напомнящо му неговата биография и съдба. Обиква хората като Горки. Изповядва: „Ех, да можех да възпявам като Яворов и с такава любов да пиша за човека като Максим Горки, нищо друго не ми трябва."

Често споменава Яворов. При все че обича Ботев, грабнат от бунтовния му дух, при все че препрочита Дебелянов, възхитен от искрената му лостическа преживелица, при все че се прекланя пред малките разкази на Елин Пелин, че се възхищава от „Старопланински легенди" на Йовков, негов бог е Яворов. Той го защищава от всяко кощунство, пленен е и от сърцеведческата му сила, и от дълбочината на чувството му, от драматизма на душевния му живот. В споменките си Райна Вапцарова разказва за негово тълкуване на сложността на чувството у Яворов (стихотворението „Край огнището"): „Слушай, вуйне, как хубаво го е предал Яворчето. Където е за наивност, предал е прелестната наивност на детето, където е за безкрайна тъга, предал е тъгата на майката, а където е за скрита болка, предал е грубоватата скрита болка на бащата."

В предпочитанията си интелигентът Вапцаров дири висшите превъплъщения в изкуството. Отрано, преди да е съзнателен комунист, се увлича в драмата. Ибсен в „Народен враг" и „Нора" — ето началните поводи за тия увлечения. В театъра е влизал като в храм — с трепет и възторг. Търси и своето осъществяване на сцената — ту като артист, ту като режисьор. Причината за тази му любов към драмата трябва да дирим надълбоко. Тя е и лична съдба, повеля на един богат, неспокоен натюрел, който усеща съкровената сила на този жанр. Интересът към драмата нараства и от со-

циалната диктовка на времето — динамично, наситено с драматични експлозии.

Драмата е твърде мисловен и твърде философски жанр. В нея има много борба, острота на конфликти — тя е най-прекият път към истините за човешкото. И това несъмнено му е допадало, привличало го е, него, поета, който усеща като малки драми лирическите си изживявания. В похватите на драмата той търси средства за развиване на поезията: диалог и монолог, пряка реч, разказ за събития от участвуващо в тях лице, полемично слово, хиперболи и антитези в конфликтността на противостоящи сили. Например той персонифицира живота и се вижда в драматична разпра с него:

Ние сплетохме здраво ръце,
с тебе се счепкахме здраво.
Кръв капе от мойто сърце,
грохнал си ти. Тогава? —
Един ще бъде повален,
един ще бъде победен —
и победеният си ти.

Не вярваш ли? Не те е страх?
Но аз пресметнах всеки ход,
последния кураж събрах
и ти ще бъдеш победен,
разкапан, озлобен живот.

Той е в интимен разговор и с пролетта. И пак в диалогизирана реч.

Харесва драмата и за друго — за призивната ѝ сила. Драмата е трибуна, вик към някаква цел, а призивността е в самата му кръв, в цялостната му личност. Пише с възторг за Маяковски, тъкмо за борческия, драматично призивен патос на творчеството му: „Наглед уж дребна тема, а той я претворява така майсторски, че тя се обръща изведнъж в значителен обществен факт. Няма събитие или обществена проява, които да не са намерили отражение в неговото творчество. И всичко е дадено образно. С точни думи, с остър епитет и с мъжествен ритъм. Да пишеш поезия за Маяковски значи да участвуваш активно в преустройството на живота. От неговите стихове лъха бодрост, чуваш развълнувания глас на човека, който ненавижда равнодушието и пасивността и зове за творчески подвиг.“ В призивността е и вътрешната сложна активност на драмата. И Вапцаров е разбирал това.

Най-сетне в драматичното творчество е търсел и аналитично отношение към живота, възможност да се разложи душата на човека и да се изследва в движение, в различните ѝ съставки. Негов любим драматичен автор е Ибсен. Този суров син на Севера с властна осанка, с глас на проповедник го привлича неотразимо — даже понякога повече от Горки. У него открива анализатора на малкото, на онова, което е на повърхността и което крие в дълбочина голяма човешка драма.

В драматургичната си творба „Когато вълната бучи“ си служи предимно с Ибсенова техника: нещо станало в миналото, което сега се разразява в гибелен за героите конфликт; символност и в поведението на характерите, и в речта им. Героите говорят сякаш в два плана: за това, което е, и за другото, което мислят и предполагат. Те се блъскат между реалността и мечтата.

„Лилия. Андрей, аз треперя и се радвам... Знаеш ли? Сега ти ще промениш всичко. Ти за това си дошел, нали?... Да промениш всичко. Да направиш в този дом да бъде по-топло... Аз съм слаба, Андрей, какво съм аз? Аз дори не виждам какво трябва да се промени освен онова, което се отнася до любовта ми, освен онази преграда между мене и мама, която чувствувам благодарение на женската си интуиция. А ти си силен, Андрей, ти ще преобразиш нетърпимото, ти ще разрушиш прегради...

Андрей. Да руша преградите? Хъмм... Би било много хубаво. Но преградите крепи най-богатият човек в града — председателят на дружеството, главният акционер във фабриката. Едва ли ще бъде лесно да се бори човек сам. Каква полза да бъда Стокман, когато мръсотиите на Мюлтал ще останат. Но мене ме боли... боли... Гост съм и пак боли."

Разбира се, в тази реч има на места и евтина екзалтираност, има и сантименталност, и наивен патос. Но авторът е дирил не прекрасни думи, провъзгласяващи идеала, а сурова правда, остри конфликти, социални стълкновения, за да бъде суров и безпощаден като своя учител. Първият критик на тази драма Георги Караславов, прочел я в ръкопис през 1936 г., разказва:

„Казах му, че пиесата му е твърде „интелигентска" и макар работническият колектив да е предаден вярно и с познаване, не е характерен за развитието на действието — той е само като „катализатор". Вапцаров слушаше и мълчеше. По лицето му не трепваше нито едно мускулче. Главният герой според мен е един ибсеновски интелигент, само че „класовоосъзнат". Вапцаров и на това не възрази. Цялата атмосфера в пиесата е ибсеновска. Ибсеновските навеи на места са твърде силни. От разговора за някои Ибсенови пиеси разбрах, че моят събеседник знае наизуст цели пасажи. Говорехме за обществения заряд в „Народен враг", за драматическата сила на „Бранд", за психологическите тънкости на „Дивата патица". Вапцаров каза, че той чете с увлечение Ибсен, но че негов любим писател е Максим Горки.

Но защо тогава той не дава героите си по горкиевски, а по ибсеновски? Вапцаров отговори: „Може би защото Ибсен е по-голям майстор на сценичните ефекти, може би защото Горки е много по-дълбок и поради това и по-труден, а може би — Вапцаров се засмя, — защото у мене има твърде много интелигентско, индивидуалистическо."

Наистина — откровено вапцаровско признание. Сериозният автор, вглъбеният в своите незнайни за другите работнически чувства и мисли, сдържаният, разсъдлив, логичен и прозорлив поет подхвърля мимоходом: „У мене има твърде много интелигентско, индивидуалистическо."

Той извървя пътя до хуманистичното въодушевление на велик пролетарски писател, без да загубва допира си до световната култура, без да отхвърля своя „интелигентски индивидуализъм". Той е разбирал, че ще създаде много, когато почувствува многото и в чуждия художествен опит. „Индивидуализмът" му се е коренил в неговата духовна потребност да общува с великото в културата, да е в допир с проницателни художници, които умеят да раздрусат читателя и да го принудят да се вгледа тревожно в себе си и в обществото. Творци, чиито естетически ефекти са не по-малко значителни от моралната им сила и не по-малко съблазнителни от проповедите на нравствената им съвест.

Поетът, който иска непосредствено да се слива с колектива, който се изравнява с другите като част от тях, е тежнеел към богата и оригинална

култура. Той е усещал, че ще погуби изкуството си, ако не укрепва в себе си „интелигента", т. е. търсача на духовни ценности. Неговата творческа мисъл, взела висок полет, е искала да владее и техниката на висшия пилотаж. Забележете какви са били неговите творчески предпочитания към съвременниците му писатели у нас. Той харесва освен Радевски и Хрелков още и поети като Ламар и Марангозов, които търсят оригинална изява във формата, а не подсказаното от традицията на вече създаденото.

Осъзнал значението на художественото богатство и култура, той сам става съдник и ценител. Един от участниците в македонския литературен кръжок си спомня: „Ние бяхме очаровани от неговото тънко чувство за художествените произведения. Ясно ни стана, че от Кольо има какво да се „ограбва", както ние се изразявахме, че с тоя прекрасен човек може да се работи и да се напредва не на шега. Той стоеше високо над нас по тия въпроси. Той насочваше как да се гледа сюжетът, как да се осмисля и изживява, как да се предава образът, за да се „хваща" читателят, да го разрязва, да го вълнува. От тоя пръв опит в кръжока ние разбрахме, че трябва сериозно да се работи над стиха, че образите трябва да се избистрят и обмислят внимателно, да се обработват вътрешно, видяхме как трябва да се строи композицията, как да се споява стихотворението, как то трябва да тече, а не само да има логическа последователност. Ващаров държеше много за оригиналността в творчеството, изискваше от всеки член на кръжока да си изработи свой стил в работата, да има своя физиономия. Той бе решителен враг на шаблона и рутината" (Михаил Сматракалев — Ангел Жаров).

В своите творчески търсения поетът изпревари съвременната му марксическа критика. За нея, робуваща все още на троглодитски схващания за художествената форма, почти не съществуваха проблемите на стиха и езика като израз на социална позиция, като духовен бит и поетическо съзнание едновременно. Художествената форма тя третираше в някакъв общ, „цялостен" план и бе твърде далеч от онова структурно познание за психологията и речта, което интересуваше Ващаров.

В една статия, печатана във в. „Литературен критик" (бр. 6 от 12 май 1941 г.), той пише: „В повечето случаи ние караме простия селянин да говори така, както ние говорим, напук на бита му, напук на неговата среда. В повечето случаи нашите герои по един и същ начин проумяват човешката истина, по един и същ начин избират своя път. В повечето случаи нашите герои са или съвсем бели, или съвсем черни. Мургавите герои у нас рядко се срещат." И той съзнателно се стреми да типизира своите герои чрез индивидуализиране — от побледнялата, крещящата от ужас „дама" до пеещия на бесилото герой, бивш криминален затворник. Той рисува физически портрети, предава неповторими душевни преживявания, намира характерното в реч и психика. В творчеството му като че ли се влива една богата интернационална традиция от Горки, с неговата емоционално приповдигната, пластична реч до памфлетното слово на Бернар Шоу и парадокса на Оскар Уайлд. Разбира се, за пряко влияние на тези последни автори не може да се говори, но може да става дума за традиции в по-общ смисъл. Традиции във възприемане и доразвиване на сложни и оригинални поетични обобщения, на лична експресия на словото. Той е груб в изрази като: „Аз троснато гледах", „Изстинах и казах с омраза", „Аз, куче, те учех да бъдеш конкретен". Те имат обаче и своята разумност и в болката, и в ом-

разата. Те са оправдан похват на евфемизма. Той си служи с хиперболата в духа на Горкиевата романтична традиция:

Ще снемем ние слънцето при нас.

Прибягва до символи:

Животът потиска с чугунени лапи.

Или:

Денят разгонва с слънчев щик
стадата черни на нощта.

Служи си свободно и с парадокси:

През ковчежните дъски
те ръцете си протягат.

(Убитите в гражданската война в Испания)

Или:

Но там в разкривените,
в сините устни (на обесения)
напирала пак песента. . .

Той нерядко е памфлетно остър и злободневен. Умее художествено да огрубява, да рецитира и подрежда на своя работнически поетичен „лад" установени вече от световната класика похвати.

В „школата", в която се създава Вапцаров, има много нови поетически открития.[1] Той е субективно неповторим, защото е много трудно вече поетът така да се слее с работническия колектив, както направи това Вапцаров. Даже Пеньо Пенев по-късно е поет и личност, която отива към света на работника, а не излиза от него. За Вапцаров не се е касаело до „съприкосновение" с трудовия колектив, до „блаженство" от духовно сливане с него, защото той е от и из този колектив. Не може да се отнеме нещо от нравствената същина, от формите, от третирането на красотата в неговата поезия, без да се посегне и на единството му с колектива. Поради това в йерархията на нашите поетични ценности той е голямо, уникално явление. Той се възприема като проповедник и на нова жизненост в поезията, и на нови похвати. Зъбът на времето бе подял старата класическа лирика, изискваха се нови поетични тренировки за утвърждаването на нов вкус. И Вапцаров извърши своето като обновител на формата, като строг враг на дилетантизма и на повърхностната самонадеяност.

Той пише: „В стиховете сме сухи и декларативни, в стиховете сме небрежни към римата и ритъма, съзвучието, образите и въобще към всичко, което изисква повече труд и умение. И хората малко ни вярват. Произведенията ни може да бликат от прекрасни идеи, от трогателна човечност, но те ще бъдат само полезна публицистика, ако не овладеем майсторлъка да вълнуваме сърцата на хората."

[1] Любопитно е да се отбележи това, което писа Николай Лилиев за поетичните школи и за Вапцаров: „Каква сила и каква смелост е трябвало наистина, за да се отбягнат изкушенията на школите — символизъм, експресионизъм, акмеизъм, — които са могли да съблазнят всеки новодошъл в поезията, за да не се чуят призивните гласове на техните представители! Авторът на „Моторни песни", дарен с дълбоко чувство за реалност, се учи да пише искрено и просто, както пее народът." „Искрено" и „просто" като народа (работния колектив) също е „школа", но вече свободна от канони в сравнение с изброените от Лилиев школи.

И той се стреми към това. Умело съчетава красотата с гротеската, съзнателно деформира стария, традиционен лирически жанр, за да създаде нов, търси, търси смело и непрекъснато. Караславов си спомня колко сухи са били първите му стихове от 1936 г. Но Вапцаров овладя вътрешните закони на стих, който заживя у него с нови, непознати форми, събра в едно романтика и сатира, събра в един фокус далечното и разединеното: мечтата, копнежа и суровата, оттласкваща проза.

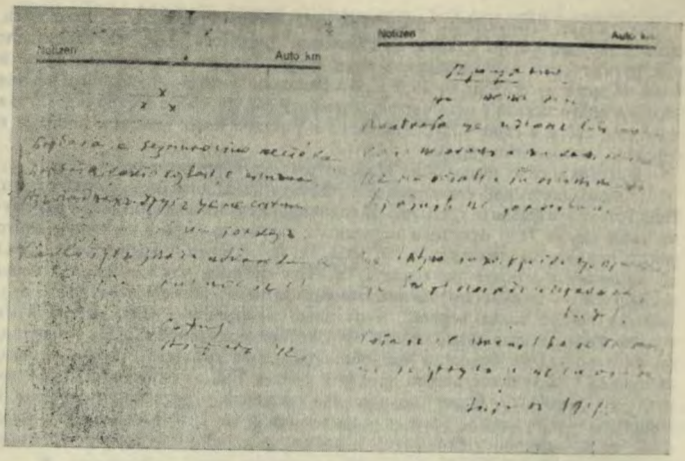
В статията си за поемата на Марангозов „На повратки в село" отбелязва: „Онова, което най-много радва в поемата на Марангозов, е простотата. Простотата в изразните средства. И затова на повечето места стихът му звучи сърдечно. . . Тази простота не идва от външната форма на езика, който много прилича на диалекта, а от това, че по чувство Марангозов е успял да проникне в душата на героите си. Той познава мъката им по нещо несполучено — мъката по загиналото еснафство, — познава техния морал, засегнат не „от танца хорсей", а от нещо по-страшно, нещо, което лежи като че извън техните възможности" (в. „Литературен критик"). Това познаване на героите, на битовата им обстановка, на „въздуха", който дишат, допринася и за художествената простота у него. Той е усещал как в собствената му поезия се борят новите, съвременните поетични открития с традицията и рутината, даже с елементарността. Вслушвал се е в своя дълбок вътрешен ропот на новатор, изправен срещу старото. И не е отстъпвал от своята позиция.

Вапцаров написа три стихотворения, посветени на изкуството. В „Кино" отрече строго лъжеизкуството, което заблуждава, което трови съзнанието с нереални подсладени образи: щастливи герои, нега на безделие и секс, лукс, лимузини

Къде е тука нашата съдба?
Къде е драмата?
Къде съм аз? Кажете!?
В гърдите ни опрян е за стрелба
на времето барутно пистолета. . .

В „Рибарски живот" той иронизира онази идилична литература, която възпява в захлас красотата, романтиката на морето, луната, седефените нощи, звездите, а не забелязва грижите, мизерията, студено-жестокия живот. В стихотворението „Ботев" спори с поета, който възхвалява Ботев, спомня си за вълка, който дебне край скалите, но също забравя за мъката, за теглото и за черните кърви на народа. По мисъл и по тема и в трите тези стихотворения има нещо общо. То е в протеста на работника и хуманиста, слял своето светоусещане със светоусещането на трудовия човек. Вапцаров демонстративно казва, че той е от класата на творците, които като Горки използуват дарбата си за ново, оригинално прозрение. Той се отнася към своето дарование не като към „природа", а като към заложба, която иска усъвършенстване. Така интелигентът и мислителят помагат на работника и революционера, който поддържа въздействието на идейната поезия и се чужди от художествения обективизъм, от нецеленасоченото изкуство, което някога Кант утвърди авторитетно и което цяла естетика през две столетия поддържа като норма.

За нас Вапцаров е не само едно поетическо безсмъртие, той достигна и Ботевото безсмъртие, като увенчава подвига на поета с подвига на героя и революционера.




*Ръкописи на предсмъртните стихове от „Синьото тефтерче"*

На 23 юли 1942 г. фашисткият съд осъди Вапцаров на смърт заедно с партийните функционери Антон Иванов, Петър Богданов, Атанас Романов, Антон Попов и Георги Минчев. Бързайки, сякаш гонен от някаква боязън да не изтърве плячката, прокурорът нарежда изпълнението на смъртната присъда да стане веднага. И същия ден, в 9 часа вечерта, при тъмнина Вапцаров и неговите другари са разстреляни на стрелбището на Школата за запасни офицери в София. Напразни са били всички ходатайства, всички тичания и лутания през тоя ден, молби пред „негово величество царя" за спасяване живота на сина на неговия приятел Йонко Вапцаров. Равнодушни към таланта на поета са били не само съдебните сановници и профашистката знатност. Равнодушен е бил и „негово величество" Борис III, демагогът с дребната и злобна душица на изхабен немски аристократ и български владетел. Вапцаров бе разстрелян, но остана споменът за жестокостта на фашизма и за коварството на онези, които управляваха България с окървавен нож в ръка. Героите, разстреляни в тъмнината на стрелбището, са пеели пред войниците Ботевата песен: „Този, който падне в бой за свобода, той не умира." С нея те са се обръщали към бъдещето, уверени вече в своето безсмъртие. И те го получиха. Историята наказа техните убийци и огря със светлина в бронза на паметниците лицата на героите.

Вапцаров остана безсмъртен като народа, който го е родил, за когото той писа песните си.

В две стихотворения поетът се прощава. В „Прощално" с жена си и в „Предсмъртно" — със своя народ. С езика на поезията той изказва своята

безсмъртна вяра в смисъла на своя подвиг. С най-интимни чувства в баладичен стил той откликва на драматизма на времето и отговаря на неговата жестокост:

Понякога ще идвам във съня ти
като нечакан и далечен гост.
Не ме оставяй ти навън на пътя —
вратите не залоствай.

Изтръпваме и пред втората му творба, понесена на шеметната ботевска вълна на жертвеността и всеотдайността:

Борбата е безмилостно жестока.
Борбата, както казват, е епична.
Аз паднах. Друг ще ме смени и. . . толкоз.
Какво тук значи някаква си личност!

Разстрел, и след разстрела — червей.
Това е толкоз просто и логично.
Но в бурята ще бъдем пак със тебе,
народе мой, защото те обичахме.

За да бъдат разбрани тези прости Вапцарови песни, би трябвало да намерим мярката на времето, да имаме ключа на епохата, защото всякакви други формално-граматични тези и анализи за себе си, колкото и да са проникновени, биха ги обезценили. Те носят в своята простота най-голяма върхова художественост. В тях са „бурното време“ и Вапцаровата вяра, неговата интимна, човечна непосредност, бликнала пред раздялата с живота — най-голямото, което може да направи човекът за утвърждаване на своите идеи.

Вапцаров сякаш живя непрекъснато на арената, сред гигантски борби, в които се чупят копия, загиват герои, огнени от величие и трагизъм. Той чуваше сякаш непрекъснат размах на криле, повдигащи го духовно към светлите лъчи на бъдещето. Изкуството стана за него непрестанно откритие: формално съвършенство за израз на динамиката на епохата и на техническата мисъл и революционната мечта. Възторжено и приповдигнато, трезво и сурово поетът създаваше своя поетичен стил, така силен и съвременен. И загина като борец за пролетарското, за комунистическото дело.

Вапцаров бе личност, скроена по една голяма мярка.

## ВЕНКО МАРКОВСКИ

Венко Марковски е имал изключителна съдба. Тя е легендарна като живота на българските революционери от преди Освобождението. Роден в в гр. Скопие, расъл там по времето на кралската диктатура в Югославия, емигрирал в България, той преминава по трудните и стръмни, пълни с рискове пътеки на старите войници от националната борба. В София младостта му е осенена от две големи идеи: народното освобождение и пролетарската революция. Душевността му е усложнена, тъй като, борейки се за революцията, той мисли за своята родина, прислушвайки се в гласа на родното, той се вълнува от текущата класова борба. Рвение по две цели, които обаче се събират за него в едно: отечеството, тържеството на правдата. При такива големи задължения към времето една силна и неспокойна личност не може да няма бурен личен живот и всякога напрегнато душевно състояние.

Марковски лежа в българските затвори, проседя, преследван от смъртна заплаха, в български концентрационни лагери. А след това, завърнал се в родното си място, трябваше отново да емигрира в България, все търсейки приют за една незадоволена патриотична мисъл, за непресекнала комунистическа вярност.

Ако речем да характеризираме поетическия натюрел на този бурен човек, бихме могли да го наречем вулканичен. Чувствата му напомнят грандиозен пожар, озарил хоризонтите, волята му е неотстъпчива. Той е от типа на творците патриоти, които бихме могли да причислим към Вазовата школа. Познава високата нота на въодушевлението, ентусиазма, бурната радост, избухва от напора на своята болка и от обичта си към България. И е поет-полемист. Вдъхновеният му патриотизъм в този смисъл е в духа на Вазовата традиция. Стихотворенията му напомнят и възторжен химн за родината, за България, и бойна песен, запяна в трагичната и величава борба за повеждане напред — на живот и смърт. Вижда нашата история в грандиозните ѝ преображения. Възхищава се от онези видни личности на миналото, царе или народни пълководци, които са защищавали българската народност. Възхищават го огнените звезди на българския хоризонт, избледнявали в пожарите на войни и беди. Осенят го смели надежди за новото, за сегашното и бъдещето. И когато е цял радост и вдъхновение, той е интимен поет. А писал е и много стихотворения за човешките си чувства, за привързаността си към любимата. Повярвал в учението на Ленин, той е направил убеждението си лично чувство, своя жизнена философия. Полемизира с онези, които атакуват Съветския съюз или Българската комунистическа партия. Така поезия и политика, етика и политика, любов към природата



Венко Марковски

*Венко Марковски*

даже и политика се преливат във всемира на неговото вдъхновение. Устроен е да изживява, да анализира и да величае, като поет и войник на революцията, на партията.

Поезията му е жанрово богата и притежава свои стилови черти. Когато възпява миналото на родината, стиховете му придобиват многостъпна епичност. Той е измежду българските поети, най-много служили си с дълги стихове. Епичната широта преминава и в мисълта, и в чувствата:

Запей ми, Родино, за солунските братя,
за вярата им жива, за смелостта им свята.
*(„Кирил и Методи")*

Изобщо Марковски е най-често при десетостъпните размери, а има и негови стихотворения, написани в 17—18-стишни строфи.

Образите са поетично величални. Ликът на родината светлее, огрян от сияние. В нея се издигат върхове, които говорят с небето и вечността или се взират в миналото и в бъдните далечни. Героите му са все мъченици и светци на патриотичната идея, воини и философи, вмислени в делото на своя народ.

Би могло да се предположи, че патосната възхвала създава външно отношение към родината у поета-апологет. Но той я носи в себе си. Той е в постоянна вътрешна борба с миналото и съвременността, с хората, незавършили дълга си. Привличането и отблъскването, възхищението и враждебността се събират в поезията му и създават драматичното й единство. Тук е истинският Марковски, поетът на размисъла, човекът, чийто дух властвува над огромни духовни пространства — минало и съвременност, народност и партия, стари и нови дела. Той, горд в идеите си, стига до възвишени минути на просветление, на трагично стълкновение. Познава тайната на човешкото битие, в което има и горчивина. Пие от нея и когато плува по вълните на своя възторг и гледа с надежда в бъдещето. В стихотворението „Земя“ изповядва:

Земя, аз вечно търсех себе си във теб,
и вечно недоволен във себе си се връщах!

Това е характерна за него изповед. Колко много е било преживяното — от ранни години живот свиреп, свят на вражда, съзнание, кълвано от въпроси, от съмнения. И идва този синтез, почти докоснал вековечната същност на човека: търсел себе си в света, в земята и вечно недоволен, възвръщал се към тях. Драматизмът на поезията му има дълбоко жизнена подоснова, подсказва черти от поетичната натура и от биографията на Венко Марковски. Той се стреми на борба с обективното извън него, със социално-историческото, с онова, което пречи на бъдещето. Духът му се докосва и до други съдбовни въпроси, извикани от вечното, от променливото и непостоянното. Обобщава с почти трагичен патос:

Във себе си аз бях от себе си сразен.
И мойте птици в мен от мен убити бяха.

Като че ли самото познание за човека, с неговите бездни, с неговите тайни е извикало тия тонове и гневни, и трагични, изпълнени и с болка, и с отчаяние. И обобщаващи:

Аз в чуждите откривах своя зинал гроб.
Аз в себе си погребвах цялата вселена.

Почти несправедливо изглежда казаното, звучи като страшно недоразумение. Нима може този патосен поет, този вдъхновен певец на партията, понесъл в гърдите си нейния ентусиазъм, тази личност със здрав политически разум да стига до такива трагични самоанализи. И да ни държи на ръба на личното и световното. Но така е. Философският и психологическият конфликт е открит. И обяснението идва пак от човешката биография на поета. Той се е срещал с една действителност, мъчителна и зла. Той не е могъл да забрави лични човешки обиди. А колко голям и неизмерим е трагизмът на обществената, на националната и класовата борба. Той предусеща свада не

само с историческата неправда, а и с човека у себе си. Търси превъзходството си, измъчват го несъвършенството и личната му съдба. И така се е родило това изповедно стихотворение „Земя", в което главното е темата за човека и съдбата. Човекът, който може да достигне до висовете на небето и да се види в калта, който се бори със себе си, и победил света, победил историята, може да се окаже сразен от самия себе си:

Отгде е този дух, що в нас със нас се бори.

Бих посочил и други стихотворения на Венко Марковски, в които поетовата мисъл броди из тайните на света, дири техния тежък и сложен смисъл и стига до драматични стълкновения. В стихотворението „Борба" например поетът води вдъхновен, трагично-патетичен разговор за смисъла и за значението на борбата в световното и в личното човешко битие:

Борба, без теб навред животът е без цел.
. . . . . .
Надежди светли движат търсещият дух
. . . . . .
Гробари и творци безспирно се сражават.

Това са философски обобщения със субективирана окраска. Може би изглеждат малко старомодни дългите шестстишни строфи. Те са обаче напълно в духа на една лирика-разсъждение, лирика за смисъла на битието, за творческото начало в борбата, за трагизма в подвига, трагизъм, който води напред.

Спрях се най-напред на тези, а не на патриотичните и социалните стихотворения на Венко Марковски, за да може да имаме един ясен знак за него в преддверието на лириката му. Знак за сложността и за богатството ѝ, за личните търсения, които на места олекотяват от прекалено патосната изява, от желанието да се обхване в единство личното, националното и социалното, текущото и съдбовно-извечното.

В патриотичната си лирика Марковски е всякога възторжен, ту лирично непосреден, ту разказвателен. Бих казал, той събира тук единното си поетическо светоотношение. Обича легендарността, поетическото му въодушевление се запалва и от конкретния исторически факт, и от украсата на въображението. Поетът е написал четири стихотворения за езика на знамената. Той ги вижда, тези знамена, развети над полята, отразени в сребърните води на реките, играещи с ярките си цветове като надежда за бъдеще: Пряпорец на прабългарите, една конска опашка, после зеленото знаме на борците за национална свобода, после трибагреника и най-сетне червения флаг.

Просторът по-широк е, въздухът по-чист,
човекът по-свободен, пътят по-цветист.
Вей се флаг заветен, флаг червен.

Хероддика на една история, бурна и противоречива. Патриотичната лирика на Венко Марковски е низ от тържествени оди. Изобщо у него е силен одаистичният елемент. Той търси непрекъснато думи, които подемат и издигат нависоко, служи си с възклицания, използува повторенията. Патосен и приповдигнат е и когато изповядва себе си, своята трагична и съдбовна драма:

И моя гръб узна камшици зли.
И моя взор от бури бе ломен.
И мен кълвяха, Прометей, орли.

И моя дух от мракът бе ранен.
И мен горяха ледени игли.
Гърмяха глухи небеса над мен.

Бих казал, в емоционалния свят и в поетическите форми на този автор се примесват декларативни изяви и сурова, жестока изповед, тематични идеи и мотиви и личностно дълбоко изживяване.

Между многото стихотворения, които е написал за българската история, за силата и красотата на родната земя, за могъществото, разума и борческия устрем на партията, могат да се отбележат такива, в които личат противоречиви, борещи се тенденции: съперничество с най-възвишената патетика, изкачване нависоко на стълбицата на риториката и интимно-човешка, изповедна топлота.

Измежду най-хубавото, което Марковски е написал за Българската комунистическа партия, стои неговата поема „Орлицата". Написана в концентрационен лагер, тя ни напомня митическата образност в народното творчество — образа на орлицата, символ на свобода и на висок летеж. Тази поема е измежду големите творби в нашата революционна поезия от 30-те години. Избухват драматично-величалните чувства, чува се отчаяният вопъл на народа, звъни надеждата и всичко е включено в апотеоза на едно историческо и борческо съзнание, прозряло съдбините. Ето как епично започва поемата, в която идеята за партията е образно онародностена.

Балкана тъмнее. На Бузлуджа сънна
Орлица невръстна над урвите бди,
в пожари бездънни очите й тънат,
сърцето й крепко потрепва, не спи.

Тя смело пристъпи, огледа скалите,
разпери крилете и литна в нощта. . .
Но облак след нея изви се гранитен
и тътен предвестен отекна в света.

Не трепна орлица. . . Със мишци чилични
загреба живота в корави крила.
Зад нея димяха дулата фабрични,
в гръдта й тежаха машинни масла.

Образната система се мени — от народностно-митологични, напомнящи изконното ни минало, до живи представи за живота, за съвременността („машинни масла", „дула фабрични"). Спомнете си Ботев: „сокол юнашка птица", спомнете си образа на Балкана пак у Ботев, у Пенчо Славейков — прелюдията към „Кървава песен". И спомнете си Вапцаров — машинните масла и дулата фабрични вече в неговата поезия. Ето какво е станало, как са се сплавили минало и съвременност. Не ще се спирам на тълкуване на фазите, през които преминава в историята си орлицата-партия, достатъчно ни е това живо досещане за поетичното в сложността му. Тътенът на историческите класови борби озвучава тази творба на Марковски.

В концентрационния лагер Марковски е написал и едно интимно-гражданско стихотворение „Писмо до другарката". Топлотата на чувството, болката и вярата, надеждата, които поддържат духа, са намерили своя човечен израз пак в поетично-народностния колорит на образите и на езика:

Дружке моя, моя първа радост,
не жалея свойта младост дружке,
но ми камък на сърцето паднал
като тежка дрямка в нощ хайдушка.

Все в тоя лиричен тон разгръща мисълта и отваря вратите към надеждата:

Тук зловещо стене Места тиха,
там страната мрак потиска черен.
Но край Волга тътне мощен вихър
и настъпват мойте братя верни.

Би изглеждало странно да раздвояваме този поет на интимен и патосен, той е единен. Слели са се чувствувания различни, философското и историческото, апотеозът на борбата и интимно жизненото.

Венко Марковски има свое личностно отношение към жената. Той я вижда като другарка, силна в чувствата си и в идейната си вярност към убежденията му. По-друга е в народнопесенните му стихотворения — въплътена само красота. „Алтана“ е като че ли не лична творба, а народна любовна песен. Красотата на девойката е обрисувана със свежи, богати сравнения, взети от природата. Тя се е появила на света като чудо:

Кой не е видел Алтана?
Кому не памет свъртела,
Алтана — алтан на гърло,
Алтана — жива приказна.
. . . . . .
Кога се Алтана родила,
три пати зора зорила,
три пати светот се менил,
три пати райот с'отворил.

Пролет ѝ бяла постела,
горска я сърна доила,
ангели песни пеяле,
над нея слънце греало.

Просто и великолепно, като блясъка на златно зърно, като оживяла приказка. Народнодиалектният език и представите, възникнали във въображение, близко до народното, ритъмът на песента — всичко излъчва чара на оригинална неповторимост. Към тези художествено силни стихотворения на Венко Марковски с любовни мотиви бих прибавил и баладата „Месецот“.

В антологичното творчество на поета има и други стихотворения с народностно-диалектен език: „Пролет буйна“, „Жетварите“, „Гемиджиите“, „Царот на Пирин“, „Айдушко либе“, „Огинот“. Те са писани през 1938 г. и носят следи от младостта на поета, от неговия страстен копнеж по живота, по човешката красота, по жизнерадостната всеотдайност на народа. В тях, и когато са на остро социални и политически мотиви, има едно интимно упоение от словото, от радостта и сладостта на битието, от дръзкото борческо предизвикателство, кипящо в гърдите. Някои творби са написани даже в маршова стъпка с народностно-диалектна езикова подоснова:

На борба машко племе,
за радост светнал ден.
Пред нас е ново време,
за нас е народ-дреи.

Се живо в огин гори —
се крева робски мрак;
за слобода се бори —
ке светне майкин праг.

*(„Огинот")*

Венко Марковски е завършил класическа гимназия. И тъкмо неговата класическа образност го подтиква да използува трайните художествени форми, създавани в миналото. Човекът, който е изпитвал силен трепет от допира до историята ни и до българската земя, до величието на народа си, изпитва и някаква особена жажда да твори произведения в духа на класическата традиция. Така са написани неговите обемисти цикли „сонетни венци", неговите „триптихи" и неговата драма за Гоце Делчев.

Сонетните венци ни напомнят Петрарка и западноевропейската възрожденска поезия, словесната традиция на възвишено-интимния и философски стих на време, различно от нашето. Не случайно тези сонетни венци започват с апотеоз на съдбата на поета Данте Алигиери. Те са и възпоминание за друг стил, за друга поетическа нагласа. Ако потърсим нещо аналогично у нас, ще го намерим само в „Пантеон" на Теодор Траянов, когото Венко Марковски счита за един от видните ни поети, съпреживели и митологичното съзнание на народа, и онова бурно и тъмно, което е бушувало в чужда кръв и носи световна размисъл за света.

В сонетния цикъл за Данте Алигиери изпъква специфично-художествената атмосфера, в която потъва Венко Марковски. Говори се за „молитвена печал", за „сетен звън на струни", които заглъхват далече, за „оная празнична на месеца", изгрял над златокъдри феи, събрани за игра. Всяко следващо стихотворение започва с последния стих на предходното и така се изплита венецът, който представя духовният образ на Данте, неговото борческо-интимно и философско-културно съзнание. Защо тъкмо Данте Алигиери е любим поет на Марковски, е трудно да се отговори. Може би в младежките и даже в юношеските си години този българин от Скопие се е влюбил в трагичната съдба на поета, открил е нещо близко до себе си — изгнанически живот, влечение към трагизъм и борба, образи на далечно възрожденско величие.

Цикълът сонети „Слънца мислящи" е размисъл вече за съвременността. Сонетните цикли „Слънчева родина" и „Хоругва на борбата" са посветени също на новото време — тук витае споменът за миналото като днешна воля за живот и жажда за бъдеще. Такъв характер има и сонетният венец „Пътека величава". Групирането на стиховете е различно. В някои сонети най-напред са четиристишните строфи, а след това тристишните, други са „обърнат сонетен венец" — започват с тристишните строфи. Нека кажем, че на места авторът пише със сентенции, неговата мисъл превръща в пряк синтез почувстваното. На места е богат изповедно-психологическият елемент. Но част от тези творби, построени еднотипно, уморяват читателското възприемане, заплетено в мрежата от усложнени изрази. Някои произведения в патосната си декламативност са своеобразна смесица от ясни и неясни изрази. Ето

силни и смислени стихове в обърнат сонетен венец от цикъла „Истината е жестока“:

Тук настоящето празнува висини!
Тук трайно се нетрайните неща сменяват!
Тук бъдещето в мъдро минало съзрява!

На таз земя е всичко път към бъднини!
На този вселенски остров всичко се сражава.
Промените се хранят със развалини!

подир които следват и ясни, и неясни образи:

Животът крачи към възход и светлини.
Дъгата на човека своя лък съзнава. (?)
. . . . . .
В следата дишат неспокойност и забрава.
Оковите коват (?) суровост и войни.

Сонетните венци и триптихите на Венко Марковски са опит за жанрово разнообразяване на съвременната лирика.

Венко Марковски е автор на драма, посветена на Гоце Делчев — „Легенда за Гоце“, една наистина „народна трагедия“. Драмата е написана в стила и с техниката на античната трагедия. В нея има хор на мъже и жени, първи и втори мъжки корифеи, корифеи на жените и т. н. Така хорове и корифеи са тълкуватели на мислите и преживяванията на героите, които влизат с тях и в спор. Те предричат, предупреждават и заплашват. Те отвеждат мисълта на читателя (зрителя) към ставалото извън сцената, съдбовно като философска промисъл на историята. В драмата са въведени и няколко човешки образа, обрисувани великолепно с народно българските им черти, с трагичната им осанка, с жертвеността им: Яна, Стойна, както и пряко историческите лица (Гоце, Гарванов). Това прави осезателна истината, изнесена с апотеоза на едно древно трагическо величие.

Патриотизмът на Венко Марковски се усеща освен в посоченото дотук, но, бих казал, почти във всичко, което е писал поетът. Той е българин и патриот, когато възпява хубостта на природата или красотата на жената. Патриот е, когато описва чувствата си, заслушан в тъмнеещата вечер, съзерцаващ в себе си силуета на Балкана, възхитен от лунното мляко, което се лее над хоризонта. Патриот и българин е, когато отваря поетическите си сетива и усеща полъха на Бузлуджа. Патриот е и като психолог-тълкувател на гигантското у Димитър Благоев, у Георги Димитров. У него самия има някаква постоянна, съвременна рицарска страст за борба, за атаки и за бойна привързаност, своеобразно единство на патриотично и интернационално.

Той е изразил великолепно себе си в своя „Разговор с Мусала“:

Мусала,
сред тази рилска нощ
на страж със теб стоим!
Едно сме ний със теб.
Аз нося теб във мойта жива плът!
тъй както мен
ще носи моя внук
след мен!

Поетът и родната земя са единни. Човекът е жалък, играчка на страстите си, ала това, което ги издига, е единството му с родината. Неволно си спомняме подобни хуманитарно-патриотични размисли у Вазов. Те се поддържат от болката за неправдите спрямо България. Духът на Венко Марковски като Вазовия витае над българските земи, над миналото и събира всичко в един всемир, в едно духовно цяло.

Венко Марковски е автор на стихотворения и сюжетни, и одаистични. Към сюжетната поема той показва влечение още през 40-те години, когато пише в народностен диалект „Бие дванадесет", една поема за съдбата на тютюноработник, израсъл до разбиране смисъла на големите класови борби. Поемата „Харитон и Калин" рисува баща и син борци, поемата „Концлагера" описва преживяното в лагерите. Най-значителна по обем измежду тия произведения на Венко Марковски е сюжетната поема „Сватба" — личната съдба на един революционер.

Одаистичните поеми на Марковски са посветени на историческото ни минало, на партията, на Съветския съюз. Това епично-одаистично творчество носи апологично чувство за величието на революционната борба, вярата в бъдещето. На места поетът е външно описателен, склонен да ораторствува, на места — интимно човечен. Затова тези творби се възприемат противоречиво.

Венко Марковски е самобитно явление в българската литература, особен феномен в нея. Преминал през пламъците на борбата, непримирим и твърд, приел много укори и обвинения, издържал на всичко, той гледа с победен поглед на своето време. Неговото лично страдание е било страданието на народа, неговата човешка жажда за живот и светлина са били изживяванията народни. Неговата съвест, която наказва или се самонаказва, има органична връзка с родината и с революционната работническа класа. Поезията му диша всичко лично и народно като страст и мисъл, откровена и ясна, като едно съзнание, което не прикрива стремежите си. Венко Марковски е част от историята — на своя народ и на своето време. И затова го ценим — будна истина за съвременността, легендарност и величие, връзка с миналото и активна воля в днешния ден.

# КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

Константин Константинов е роден на 20 август 1890 г. в Сливен, в семейство на гимназиални учители. Още от рано културните родители подпомагат интересите и влечението му към изкуството — това е факт не без значение. . . С литературна дейност той се занимава още в гимназията, а след това и като студент в Юридическия факултет на Софийския университет. Започва да печата и става известен в литературните среди към 1908—1909 г. Твърде популярен е псевдонимът му „Душечка“.[1] Тогава се сприятелява с Димчо Дебелянов, с когото сътрудничи в сп. „Българска сбирка“ (ред. С. С. Бобчев). И той е член на известната „литературна бохема“, която се влияе от проявите на руския символизъм и западните упадъчни течения. Същата тая група започва да издава през 1914 г. сп. „Звено“.

Константин Константинов започва с поетични опити, но у него от съвсем рано съществува колебанието между лирика и проза. Това, от една страна, го прави творец с неопределена физиономия в тоя пръв период на творчество, а, от друга страна, това впечатление се усилва и от многото чужди влияния, под които изпада. Влияят му западни и руски автори, прогресивни и упадъчни идеи. И той се втурва по всички ветрове и посоки. Създава стихове, които свидетелствуват за влияние на поети като Балмонт, Сологуб, Брюсов, Верлен; изпада и в мистична унесеност, с която се мъчи да прилича на Фр. Жам и А. Белий; в прозата е автор на социално заострени скици, но твърде силно е и влиянието на модните импресии и стихове в проза на Оскар Уайлд и К. Тетмайер.

Още преди Първата световна война Константин Константинов започва да се ориентира към реализма, това се чувствува в някои от разказите и статиите му в „Звено“. Но като че ли и на него, както и на Дебелянов, войната най-широко разтвори очите, за да види истинския грозен образ на живота. Неговите скици „В провинцията“, поместени в сп. „Отечество“ (1915), се нареждат в числото на броещите се на пръсти творби, създадени през тоя период, които се отделят с хуманността и трезвостта си от общия тон на безразсъден шовинизъм и войнствена екзалтация. След войната той застава решително на прогресивни демократични позиции, а в метода си на изображение прави решителен завой към реализма — за всичко това като документ се явява излязлата през 1920 г. първа негова книга „Към близкия“. Тук най-сетне поетът отстъпва на прозаика, макар че не скъсва напълно с лирико-романтичната си наклонност.

[1] Вж. по-подробни данни за тоя период в книгата на К. Константинов „Път през годините“.

*

Творбите, поместени в книгата „Към близкия", не могат да бъдат наречени разкази в общоприетия смисъл, понеже те често се доближават до художествената публицистика, от една страна, до стихотворенията в проза — от друга, а и до очерка — от трета. Авторът знае, че в литературата дефинициите и рамките са условни и затова смело прекрачва каноните на жанра. Всичко това той върши не за да маниерничи, а ръководен от съществени идейно-художествени и емоционални съображения. . . Произведенията, поместени в тази книга, са писани през периода непосредствено след поражението на България в Първата световна империалистическа война, след втората национална катастрофа; те са писани в годините, когато се утвърждават победите на Великата октомврийска социалистическа революция и БКП се превръща в масова партия с огромно влияние.

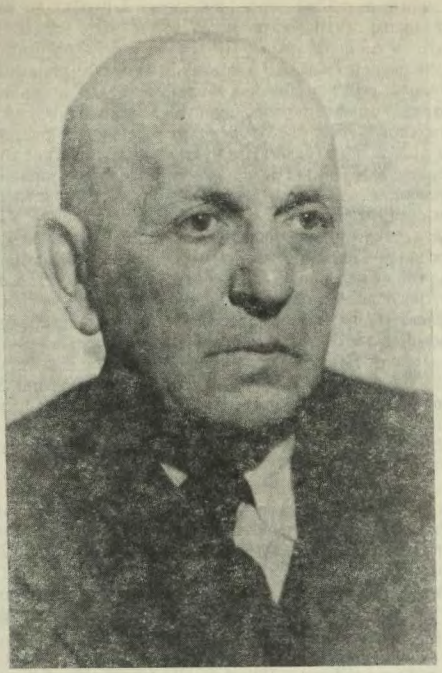
Противно на една голяма група писатели, които изпаднаха в състояние на безпътица и песимизъм и които отново издигнаха лозунга за бягство на изкуството от действителността, Константин Константинов се ориентира към реалистичната литература. Той се стремеше да отрази тежкото положение на обеднелия народ, изобличаваше порочната и изгубила всякакъв нравствен облик буржоазия. Книгата му е отражение колкото на покрусата след войната, толкова и на надигащите се обществено-революционни сили срещу буржоазния упадък и разложение. Простащината и пошлостта на новозабогателите парвенюта, натрупали имоти от народните страдания и кръв, пълната морална и умствена нищета, порокът и лъжекултурата на управляващите кръгове — всичко това е заклеймено с висока гражданска доблест и художествена сила. Писателят кипи от негодувание, той заявява, че тази оргия трябва да бъде ликвидирана — „всичко това трябва най-после да свърши!. . ." Тонът е енергичен, патосът се издига до убийствен сарказъм и не е чудно, че на места публицистичността на повествованието е директно изявена. . .

Порокът и блюдолизството на безгръбначните кариеристи са изобличени в „Хвалебствие на наглостта". Разказът „За София" силно напомня известното произведение на Стаматов „Малкият Содом", писано също в 1920 г., без обаче да достига равището на неговото художествено въздействие.

В импресията „Афишите" авторът предметно и образно ни показва, че разлепените из града афиши и сензанционни обявления не са нищо друго освен плитко прикритие на мизерията и унизеното човешко достойнство, че те са къс хартия без никаква същност, а истински афиши — и то най-ярки и безизкуствени — са картините из самата съществуваща действителност.

И сред децата Константин Константинов вижда социалното неравенство. С каква любов и съчувствие рисува той осемгодишния „бурлак", който от тъй малък е лишен от простите човешки радости и се нагърбва срещу един лев да тегли тежката шейна! Как много напомня тоя негов герой за посетнешните „гаврошовци" от произведенията на Христо Смирненски и рисунките на Александър Жендов.

Паралел може да се направи и между разказа „Разходка из София" и „Зимни вечери" на Смирненски. И Константин Константинов рисува картини от пролетарския Ючбунар. Колко гняв, негодувание и съчувствие, каква жизнена правда лъха от следните редове: „. . . Из порутените, замърсени домове зеят прозорци без стъкла и се мяркат струпани едно до друго — легла, посъдини и хора. Всяка стая гъмжи от дрипави дечурлига и разчорлени, мършави



*Константин Константинов*

жени. Насред улицата, в куп смет, уродлива старица рови и събира огризки от хляб и зеленчук. Зад порутения стобор отсреща друга пече на няколко запалени хартии полуизгнили патладжани и готви обяд. Там, върху страхотно повиснал балкон лежи рахитично дете, а от съседният прозорец надничат две начервени и белосани жени, кикотят се цинично и злобно. . ."

В същия разказ писателят рисува и един от празниците на тия угнетени хора — вероятно честването на един Първи май. „Беше дъждовен майски ден. Безкрайни редици с музики и песни бодро крачеха из калта на тези крайнини.

Високо над главите плющеха червени знамена и шумът на веселия пролетен дъжд се съчетаваше с гръмката песен, с тежките стъпки и плясъка на знамената като в мощен химн. По всички порти, по всички балкончета и прозорци надничаха измъчени, изкривени в плаха усмивка женски лица, а малки дриплювци скачаха наоколо и припяваха. Сякаш вълшебна процесия, видение от друг свят минаваше победно в тия занемели предели. Другият живот шествуваше уж спокойно и самоуверено: той съществуваше, значи, и не беше чужд, защото тия там не бяха непознати и враждебни, а свои и близки."

Книгата започва с „Напътствие", в което авторът се обръща към бедните и отруденте и заявява, че за тях, за страдащите, за хората от низините, са предназначени произведенията му. А самото заглавие — „Към близкия" — не е нищо друго освен обръщение към близкия, трудещия се човек. Писателят вярва, че прогнилият и порочен свят е осъден на гибел; подкрепа на това свое убеждение той вижда в новите активни жизнени идеали, носени от хората на труда. На тях, заявява писателят, „принадлежи идещия ден", те са тия, които ще обновят света. Наистина тая вяра е изразена подчертано романтично, представата за бъдещето е идеалистична, неопределена. Но, както и да е изразена тя, в същността си се опира на вярна основа, с нея авторът се противопоставя на реакционната упадъчна, безперспективна литература, застава на позициите на прогресивните писатели-реалисти. Книгата „Към близкия" е решителна, смела крачка на писателя по пътя на реализма и в много отношения е близка до произведенията на тогавашната наша пролетарска литература.

*

От 1920 г. започва да излиза сп. „Златорог". Константин Константинов първоначално е един от ценените негови сътрудници. Още в първата книжка — редом с работи на Йордан Йовков, Г. П. Стаматов, Николай Лилиев, Георги Райчев, Михаил Кремен, Николай Райнов, Боян Пенев, Дора Габе — е поместена и неговата белетристична творба; виждаме го като сътрудник и в следващите книжки, където вече помества и някои рецензии за книги и портретни бележки за отделни автори. Но с постепенното разкриване на истинската същност на списанието се намалява и сътрудничеството му и още през втората годишнина се прекъсва завинаги. Владимир Василев е недоволен и намира начин да изрази недоволството си. През 1925 г. излиза от печат втората книга на Константин Константинов — сборникът разкази „Любов". В кн. 4 от год. VII (1926) на сп. „Златорог" е поместена рецензия на Вл. Василев за книгата. Без ни най-малко да се смущава от обстоятелството, че преди е ценял творчеството на Константин Константинов и сам му е отделял най-предните места в книжките на списанието си, редакторът на „Златорог" отрича безапелационно новите му разкази, като заявява, че са написани на един безизразен език, че „стилът на автора е натруфен", че у автора има колебание между белетристика и поезия и че това колебание най-пагубно се е отразило на съчиненията му и пр. все в тоя смисъл. Явно е, че мнението на Вл. Василев е подчертано субективно.

Разказите от сборника „Любов" действително все още не са на онова художествено ниво, на което са по-късните, зрели работи на писателя, но тук личи укрепващото майсторство на белетриста, личи овладяването на спецификата на разказовия жанр.

Има разкази, като „Буря" и отчасти „Целувка", където писателят е платил данък на модни за времето теми. . . Там срещаме самотния и нераз-

бран от обществото д-р Андрей Василев, надълго е разказан флиртът му с пианистката Марта и накрая настъпва нагласено мрачен финал.

„Заник" силно напомня с героите и атмосферата си за Каравеловите „Българи от старо време", за Вазовите „Чичовци". В провлаченото и някак монотонно повествование авторът търси подходяща форма да предаде един живот, в който сякаш времето едва пълзи, в който няма особени събития и неочаквани обрати.

Реалистичен разказ с високи художествени достойнства е и „Вера", макар че краят му е идейно принизен, някак нелогичен, немотивиран. Току-що завърналата се след дълго следване в чужбина млада лекарка Вера е намерила запустял родния град, жестоко е разочарована от промяната, която е настъпила у любимия й човек. Той, предишният най-чист идеалист в помислите си, борец за народни правдини, е изоставил вече всичко и се е свил в черупката на еснафското благополучие, всичко благородно и светло у него е изкаляно. А освен това се е оженил и личните мечти на Вера се оказват илюзии. Разочарована от всичко, тя решава да напусне града... Дотук всичко е правдиво и убедително. Оттук нататък се чувствува изкуствеността и неубедителната тенденциозност...

Ще спомена и големия разказ (или по-правилно може би би било даже повест) „Любов", който отразява събития, станали по време на Първата световна война и след нея. Чувствуват се идейната безпътица и песимизъм у буржоазната интелигенция, нарисувана е убедителна картина на разорената страна, на поквареата и содомовската развратност на „висшите" кръгове.

*

Спрях се на двете първи книги на Константин Константинов, защото, макар в тях да се чувствува перото на един още неоформен белетрист, личат характерни отлики, които вече или не се срещат в по-късните произведения, или пък са се изменили твърде много. Докато разказите от периода след 1925 г. — макар и да излизат в сборници през различни години — са някак обединени около едно постоянно виждане, около един и същи маниер на разказване, та даже са много сходни помежду си и с тематиката си, с въпросите, поставени за разрешение в тях, с кръга от образи, обрисувани в тях. Освен това сборникът „Към близкия" заслужава по-специално внимание поради важното място, което заема в идейното развитие на писателя...

След „Към близкия" и „Любов" Константин Константинов работи и в областта на романа (в 1933 г. издава „Кръв", същата година излиза от печат и романът-гротеска „Сърцето в картонената кутия" — писан съвместно със Светослав Минков). Но, изглежда, сам писателят не е доволен от постигнатото и това е вероятно причината да не се опитва повече в този жанр. И в областта на разказа той също не е от особено плодовитите, в това отношение е от тези творци, които дълго носят творбите със себе си, а когато им дават словесен израз — продължително работят над тях. За период от двадесет години (1925—1945) той издава само три сборника с разкази („Трета класа" — 1936, „Ден по ден" — 1938 и „Седем часа̀ заранта" — 1940) и два сборника с пътеписи („По земята" — 1938 и „Нашата земя хубава" — 1940).

За разлика от повечето негови съвременници-разказвачи Константин Константинов се очертава като писател предимно на градския живот; и в книгите си след 1925 г. той остава верен в това отношение на линията, започ-

ната с „Към близкия“ и „Любов“. Само в няколко разказа — като „Незначителна история“, „Произшествие“, „Под сливите“, „Завещание“ и някои от творбите в книгата „Птици над пожарищата“ — действието се развива сред селска обстановка. В работите му е изобразен и малкият провинциален град с тишината и еднообразието си, и многохилядният град с бляскъка, шума и бедността си. В отделни случаи действието се развива дори и в някои от големите европейски градове. Неколкократните дълги пътувания на писателя из Европа и престоят в Париж му дават възможност да си позволи такава свобода на изображението. Но навсякъде Константин Константинов си остава българин. Само в един-два разказа героите му са дотам „универсални“, че се губи националната специфика, българският колорит. А за това, че винаги очите му са обърнати към родината, че и след дългите пътувания из чужбина той се е чувствувал българин и е мислел за отечеството си, свидетелствува особено ярко малката импресия, поместена в началото на книгата „Нашата земя хубава“.

Между най-добрите творби на писателя са разказите, в които се рисува животът в нашите някогашни малки провинциални градчета. Константин Константинов умее да предаде и своеобразната им патриархална романтика („Градчето“), и еднообразието и скуката им („Една нощ, „Ден по ден“, „През стената“). Като Йордан Йовков и той понякога обича да си спомня за „добрите стари времена“ и да ги сравнява с горчивина с грозното настояще. Има разкази, в които се чувствува, че всичко е разказано сякаш от стар жител на градчето, описанията са се враснали дълбоко в тъканта на повествованието („Ден по ден“, „Градчето“). Но пък една голяма част се отличават с характерна особеност на повествованието — авторът прибягва до импресионистично редуване на картини, сякаш всичко е видяно с очите на случайно минаващ човек, на пътник („Една нощ“, „През стената“). Едва ли има друг български писател от това поколение, който да виждаме така често като пътник в произведенията му. Константин Константинов обича да води повествованието от първо лице, а за да предаде на разказа известна сдържаност и обективност, той се поставя в ролята на случаен човек, на пътник. Това е едното обяснение на тази особеност. А другото е в това, че сам авторът много е пътувал, бил е сред различни хора, в различни природни кътове. Затова и героите му толкова често са пътници. С влак пътуват героите от разказите „Трета класа“, „Във влака“, „Седем часа заранта“, „Неврастения“, с параход в „Пепел“ и „По реката“, с автомобил в „Една нощ“, с обикновена кола или файтон в „Произшествие“, „През есента“, „Из Странджа“. . .

Това е една интересна особеност. И затова не е чудно, че той обича импресионистичните описания. Но не някакъв маниерен импресионизъм, в който погледът се спира на незначителни подробности, а описание, в което не е пропуснато съществените въпреки привидната лекота на щрихите.

В разказите си Константин Константинов изобразява представители на всички слоеве на обществото, но предпочитание показва към дребните интелигенти и обикновените трудови хора. Когато рисува образите на господарите, на богаташите, на силните на деня — той ни ги представя в недвусмислена отрицателна светлина. Например търговецът на свине от разказа „Във влака“. Натъпкан третокласен вагон, в който всички места са заети. На края на една скамейка „се е сгушил някакъв безцветен човек, в полуселско-полуградско облекло, цялото в кръпки, изнищено по ръбовете, като че ей сега ще се разшие и смъкне от снагата му. Той не участвува в разговорите,

но слуша, усмихва се, подсмърча и бърше с длан зачервения си хремав нос. . ." И ето пълният, едър търговец на свине обикаля из вагона и търси място. Хрисимият беден човечец е привлякъл вниманието му и той решава да заеме неговото място. Ето как Константинов описва това: „. . . След няколко минути едрият мъж се връща и отново застава между скамейките, оглеждайки надълго и без стеснение всички, един по един. Грамадната му фигура закрива прозореца. Между устните му стърчи кибритена клечка, под избръснатото меснато лице грее син галузник. Ръцете му са изумително, уродливо къси. Едната е пъхната в хоризонталния джеб на панталона, другата държи тънка, обелена пръчица, с която потупва единия си ботуш. Хората в купето го поглеждат нехайно и обръщат глави. Мъжът събира вежди, насочва погледа си към свития в края човек и съвсем неочаквано го потупва по гърба с пръчицата. Оня дига очи нагоре към изправената до него грамада и на лицето му е все тая смътна, пребита усмивка.

Другият бързо, господарски кима, посочва с пръчицата към прозореца и казва:

— Ставай!. . .

Човекът още не може да разбере. Някои от спътниците се извръщат.

Мъжът отново — и по-ясно — го потупва с пръчицата и вече нетърпеливо повтаря:

— Ставай, де!. . .

И онзи — става. Взима торбичката, отива до преградата и се изправя, облегнат. Другият веднага сяда на мястото му, побутва момиченцето към бабичката, разкрачва се, изплюва с шум кибритената клечка. Всички наоколо гледат изненадани тая бърза сцена. . ."

Случка незначителна наглед, но с каква изобличителна сила е разкрита психологията на господаря, наглостта и простащината му, байганьовското му самочувствие! В душата на читателя се заражда омраза към него, а и някакво негодуване срещу пасивността на хрисимия беден човечец, който иначе е обрисуван със симпатия от белетриста. . .

С майсторство разкрива Константин Константинов пошлостта, плиткоумието и моралното падение на столичния хайлайф в разказа „По булеварда", където изображението достига до ярка сатиричност. Душевната пустота и липсата на всякакви нравствени устои в буржоазията е предмет на изображение в „Седем часа заранта"; стремежът към повече печалби е убил у нея всичко здраво, всякакви нормални човешки чувства („Хотел Ниагара").

А докато „висшата" класа се измъчва от незадоволен сексуален апетит, търси „тайните" на любовта и пилее парите си в разкошни ресторанти — хората от народа мизерствуват и страдат. През време на Първата световна война, когато гладът взима невероятни размери, жените се разбунтуват, разбиват мандрите със стока и ги разграбват, за да нахранят децата си („Под сливите"). Четиринадесет-петнадесетгодишни селянчета, „дрипави, с жълти като мешини лица" идват в София, за да работят по постройките „от нощ до нощ", от Петровден до Кръстовден, за някакви си нищожни 1500 лв. („Трета класа"). С любов рисува белетристът образите на двете сестри — млади учителки, дошли в затънтения балкански край („Из Странджа"). Със съчувствие е пропито отношението му към камериерката от провинциалния хотел „Централ", която тежките материални условия и низостта на господарите са принудили да тръгне по пътя на проституцията („Ден по ден"). Не се забравя лесно учителката от разказа „Незначителна история", която

с риск за живота си се бори срещу беззаконието и своеволията на кмета и секретар-бирника; помнят се и пътуващите актьори от „През стената“, които не могат да прикрият немотията и тежката си житейска орис зад високопарни тиради и изкуствени усмивки.

И Константин Константинов вижда, че корените на злото, причината за омразата между хората е в социалните противоречия, в устройството на обществото. Но за жалост той не акцентува върху това, а в повечето случаи съществено и централно внимание е отделено на нравствените проблеми, на етичната страна на въпросите. За Константин Константинов е характерен психо-емоционалният рисунък; той е изразителен на дарбата му да вижда, да вниква в най-нежните трепети на човешкото сърце и да ги възпроизвежда по начин, достъпен и близък за възприемане от читателя. Етичните проблеми са първостепенни за писателя, без обаче да се пренебрегват изобщо социалните. Последните винаги са първооснователни.

Тънкото лирично изображение, което забелязахме в „Към близкия“ и „Любов“, не е чуждо и на някои от по-късните разкази на белетриста. Но тоя лиризъм сега се проявява много по-често в отношението към миналото и природата, докато в отношението към хората нерядко се забелязва скептичност. . .

За Константин Константинов е много важно емоционалното въздействие на творчеството му, винаги изобразява нещата пречупени през повишената чувствителност на лирик. Той като че ли винаги е имал пред вид думите на Л. Толстой: „. . . Да извикаме в себе си изпитаното някога чувство и чрез движения, бои, звуци, образи, думи, да предадем това чувство тъй, че другите да изпитат същото чувство — в това се състои дейността на изкуството. . .“

Константин Константинов е създал много разкази, в които са предадени интимни отношения между хора — от лекия флирт до дълбоката и всеотдайна любов. В тях герои са обикновено хора от дребната буржоазия и интелигенцията — кръговете, които той най-добре познава. Писателят така рисува човешките нрави и постъпки, че с пестеливи средства разкрива цялостната проява на една личност. В проследяването на тия най-фини чувства той се проявява като майстор психолог. Какво дълбоко проникване в същността на една душа, какво органическо сливане с преживяванията на младата жена забелязваме в разказа „Седем часà заранта“! А какво тънко проследяване на човешките настроения отличава „Една нощ“, „Пепел“, „Ден по ден“! Разказите са без особено сложно заплетена интрига, без причудлив сюжет, но са богати на психологически изображения, на най-тънки детайли от душевния живот на героите. Има тук-таме известни увлечения по блудкаво-еротични теми (това се обяснява с влиянието на някои нашумели тогава западни автори, с които той е добре запознат!), но като цяло писателят се придържа към реалистичен рисунък, към просто, но емоционално въздействуващо изложение. . . В разказите (особено пък в тези от сборника „Седем часà заранта“) преобладава атмосфера на потиснатост, често авторът е настроен скептично към всичко, а и у читателя прониква нещо безпросветно и мрачно. Героите са грешници, които нямат никакви надежди и чезнат в сиво делнично съществуване (Владко и жената на пощенския началник от „На широкия път“, камериерката Тинка от „Ден по ден“ и др.), а и природата е нарисувана в тъмни краски: „. . . Постепенно зад прозорците се откри каменисто сиво-бяла местност без селища и без зеленина.

Разхвърлени тук и там скали стигаха чак до хоризонта. Небето беше мъгливо, безслънчево и студено и над този бездушен пейзаж бавно слизаше един мъртвороден ден. . ."

Понякога писателят проявява склонност да изобразява и герои-престъпници или самоубийци, но е успял да избегне влиянието на автори като Стриндберг, Лемонье, Еверест, Пшибишевски, Арцибашев, които дълго време бяха кумири за една не съвсем ограничена част от интелигентските среди. И в тези свои разкази той като хуманист търси подбудите на деянието, неговите сложни психически и социални мотиви, проявява високохудожествена взискателност и чувство за мярка. За писателя е ясно, че немотията и неописуемата мизерия овлъчват хората, те са принудили Стоил да „намуши" с нож в корема Къню („Завещание"); за парче гора алчният селски изедник кръчмар отравя бедния селянин — баща на малолетни деца („Произшествие"); отвратителният живот на скитащите от град в град артистични трупи е причината за самоубийството на тъмнорусата, ухаеща на евтин одеколон актриса Нели Зорина („През стената").

Едно от най-ярко изявените положителни качества на К. Константинов като разказвач е майсторското му боравене с езика. Той познава живата българска разговорна реч до най-тънки подробности, всестранната му култура и системното проучване опита на класиците му позволяват да си служи с нея със свобода, с изяществото на виртуоз. В това отношение много му е помогнала и дългогодишната сериозна преводаческа дейност. Константинов е майстор на българската реч, той може да бъде нареден до творци като Вазов, П. П. Славейков, Яворов, Е. Пелин, Лилиев, Йовков, Смирненски.

Описанието у К. Константинов се отличава с рядка пластичност. Той умее да води неотлъчно със себе си читателя. Ние следим всеки ред с интерес, макар че в същност може да няма никаква сензационна случка, никакво изключително събитие, а само редуване на пейзажни картини (например „По реката"). Той е измежду тези български белетристи, които умеят особено колоритно и раздвижено, с богатство на багри и настроения да рисуват дадена картина. У него има творби, които сякаш не са слово, а прекрасен маслен пейзаж. Но и живописта дори е недостатъчна за сравнение, защото в картините на писателя освен цветове има и звукове, има и движения. Използувани са всички неограничени възможности на речта (разказа „Панаирът").

К. Константинов е далече от това да се опива от шума и евтиния блясък на тия типични нашенски панаирни забавления, зад които прозира сивото и тежко ежедневие. За него истинското лице на живота е познато, а панаирната веселба е като лак, и то зле поставен. Погледът на писателя е обърнат и към засмените лица, но и към тия, които, гонени от немотията, създават панаирджийските радости. И как сполучливо спира погледа ни той на това „второ" лице на живота — без разсъждение и философствуване, — а с една обикновена житейска картина, от която със символна яснота говори истината: „. . . Откъм воденицата пристигат двамина цигани, повели със синджири, единът — рошаво мече, другият — маймуна. Очевидно връщат се от града. Без покана те спират насреща, изваждат по една гъдулка и командуват: „Але, хоп, Кара Кольо!" — „Прави здрасти, Марко!" През двете ноздри на мечката е прокарана халка, скачена с верига за крака и когато животното се изправя на два крака, веригата дърпа халката през ноздрите — и то мъчително пъшка при всяко движение. Маймуната скача под скърцащата

песен на гъдулката, от време на време извръща глава и тогава се вижда — вкопчана за космите на гърдите й — мъничка рожба, която тя е прикътала на най-безопасно място. И в очите на тия пленени зверове, доставяли цял ден радост на хората, блести тъмен пламък на човешко страдание. . .

В здрача на падналата нощ ти посмаш отново своя стръмен път: Ти бързаш да отминеш и забравиш. Ти търсиш в сърцето си ведрата утринна радост, но напразно. Животът показва своето второ лице и оставя в устата ти трпчивия вкус на пепел."

Спрях се на тая творба с намерението да покажа майсторството на писателя в чисто пластично, в езиково отношение, но от формата стигнахме и до съдържанието на разказа, до неговата същност изобщо. Форма и съдържание — те не могат да бъдат разглеждани отделно у автор като Константин Константинов. Те и двете определят особеността на авторовия стил. А стилът — това не е някаква неуловима оригинална страна на творчеството, а е цялото сложно единство от жизнен материал, от мироглед, от личен творчески темперамент, от художествен метод. Това единство се изразява в подбора на темите, в идейната проблематика, в предпочитането на определени изразни средства, в работата с езика. Стилът не е някаква механична съвкупност от качества, а система, която расте и се развива от произведение в произведение. . . Така че всички онзи характерни особености на творчеството на Константин Константинов, разгледани дотук, цялостното му развитие на белетрист определят и неповторимостта на авторовия му стил.

Книгата „Птица над пожарищата" е своеобразен „бележник на писателя" за събитията през съдбоносната 1944 година (до Девети септември). Тя заема по-особено място в развитието на К. Константинов като творец, с нея той приобщи и своите усилия в усилията на демократичната културна общественост за осъждане на фашизма. Творбите имат циклов характер, свързани са помежду си от общия ход на събитията, от някои общи герои. Включени са произведения, които могат да се разглеждат като разкази, а има и есета, в които авторът директно и откровено споделя свои мисли. В книгата не са описани самите бомбардировки така, както ги преживяха множество софийски граждани, които имаха нещастието да останат в опожарения град. Обаче въпреки това трябва да се посочи, че писателят е успял да предаде тревогата, отчаянието и ужаса на тия жестоки дни. Но ясно се чувствува вярата му в настъпващия ден, в идещата от Север Съветска армия, вярата в разгрома на фашизма. В тази своя книга Константин Константинов скъсва със скептичноста и песимизма си и за пръв път след разказите от първата му книга „Към близкия" отново осезателно се чувствува вярата му в бъдещето. И тази негова книга — подобно на първата — се отличава с известна публицистичност, но ако сравняваме двете книги, изпъква веднага укрепналото майсторство на писателя при изграждането на образите, в композиционно и езиково отношение; младежкият жар и буйно избликналото чувство са прераснали в мъдър размисъл, в склонност към обобщения и афоризми. След лутания, колебания Константинов безрезервно застава зад обикновените хора от народа и в тяхно лице вижда утрешните господари на живота. Тук-таме има известна преднамерена естетизация на явленията, известни идеалистични отклонения, но, общо взето, книгата се отличава с подчертано реалистичния си характер, тя е вярно отражение на едно тревожно време, отразено от позициите на честен гражданин-демократ.

Трябва да се акцентира, че с тая своя книга писателят се проявява и като антифашист, неприкрита е омразата му към хитлеристките окупатори. Той е на страната на Съветската армия и вярва в нейната победа.

Книгата е бързо и нервно написана, някои от откъсите се отличават с ескизна неугладеност. Затова и сам авторът я е нарекъл непретенциозно „бележник". Но за колко много неща ни говори тоя „бележник"! Книгата излезе съвсем наскоро след Девети септември и беше високо оценена от литературната критика, получи наградата и на тогавашната Камара на народната култура. . .

*

Нека се спрем и на пътеписите на писателя. За това ни подсеща сам той, защото в своите „Избрани разкази" помества и няколко пътни картини; сам той не тегли такава дълбока бразда между разказа и пътеписа, както това правят някои наши литературоведи. Вярно е, че автори като Ив. Вазов и А. Константинов способствуваха за обособяването му като самостоен белетристичен жанр, но ако все пак трябва да определим до кои други жанрове той е най-близък, то без съмнение ще посочим очерка и разказа. Разказвачът винаги се проявява с характерните си качества и в пътеписа, понякога дори настъпва смесване между двата жанра, че мъчно може да се определи една творба като чист разказ или очерк. У К. Константинов това се среща, защото той пристъпва към задачата си със сериозността на художник, а не с екскурзиантска нехайност.

Още в най-типичните му разкази видяхме склонността на писателя да изобразява героите си на път, умението му да предаде характерната атмосфера на третокласния вагон или оживлението по палубата на параходчето, способността му пестеливо и с чувство да нарисува даден пейзаж. И затова не ни изненадва фактът, че Константинов е един от майсторите на българския пътепис.

За материал му служат пътувания из страната, а също така и няколкото му излизания в чужбина. За автора разликата между пътеписа и разказа не е чак толкова голяма — това личи от пътеписи като „Из Странджа", „Пирин", „По реката", където освен поетичните наблюдения над природата правят впечатление и някои майсторски обрисувани характери. А не е ли това една традиция, завещана от Вазов? Да си спомним неговите Рачо Чобана и бай Михал от „Един кът от Стара планина" или Тодор Хайдутина от „Великата Рилска пустиня". . .

В пътеписите си за българската природа Константин Константинов се проявява като страстен поклонник на хубостите на родната земя, като убеден патриот. По отношение на миналото е склонен да изпада в романтично преклонение, в ред негови творби, като например „Банско", „Мелник", „Сливен", „Градчето", се чувствува мъката по едно отживяло време; романтично е отношението му и към събитията на историята („Мадара", „Оборище", „Дряновски манастир", „Шипка").

Наред с пътеписите си за България Константин Константинов е написал и немалко творби за пътуванията си из Европа и най-вече за Франция, където е бил няколко пъти. Още преди 1925 г. той публикува в сп. „Демократически преглед" т. нар. „Писма от Франция", където с вещината на зрял художник рисува образа на френската столица. Пътеписи за чужбина в нашата литература са писали мнозина, но все пак между тях се отделят няколко значителни

произведения като „До Чикаго и назад“ на А. Константинов, „Писма от Южна Америка“ на Б. Шивачев, книги на Св. Минков, М. Вълев, В. Петров и др. До тях се нареждат и работите на Константинов.

В пътеписите си той е далеч от опиянението на търсещия сувенири турист, защото дири реалното лице на нещата. За него Париж е град на Лувъра и поетите, но е град и на нищетата, проституцията и порока. Ударението пада даже на второто лице на френската столица. И не само в пътеписите си от Париж, а във всяка творба от чужбина писателят е верен на реализма, на истината за действителността. Изобличението в чуждестранните пътеписи на Константинов е много по-силно, отколкото в тези за родината (може би тоя факт ще си обясним с цензурни и други подобни причини!). Той ни описва екзотичната красота на Лазурния бряг, но същевременно насочва вниманието ни и към Монако и Монте Карло, „гнезда на лудост и злато“, и ни запознава със „заниманията“ на банкерите. „Там рулетката неспирно върти своята мелница и мели долари, франкове, лири и гулдени, надежди и тревоги, любов и съществования. И в тоя райски кът на земята, в тоя гаснещ и прекрасен ден, тя изглежда абсурдна измислица, злокобен идол с човекояди челюсти. . .“

На Марсилия, прочутото южно пристанище на Франция, К. Константинов е посветил една от най-хубавите си творби. Той успява да ни разкрие нравствения образ на тоя град, световен бордей. Бедност и мизерия — ето ги характеризиращите го признаци. „. . . По плочите се търкаляха остатъци от плодове, дрипави хора с торби през рамо ровеха сметта и изчезваха в мрака като черни нощни буболечки. . .“ Но това, което е най-характерно за Марсилия, са развратът, порокът. И не случайно Константин Константинов слага за мото на произведението си стих от известно стихотворение на Димитър Бояджиев: „Животът ми се струваше тогаз почти порок. . .“ Не, не почти — ни казва писателят, а порок отвратителен и разкапващ, разяждащ всичко чисто и здраво, порок, проникващ навсякъде. Излишъкът на пари подтиква богатите, а липсата им принуждава бедните. Порокът в Марсилия — е неин бит — „чудовищен, и все пак, общоприет, узаконен, истински бит.“

Пътеписи като „Марсилия“, „Две раси“, целият цикъл за Париж правят впечатление с високата си художественост, с острия си изобличителен характер, с гражданската и нравствената принципност на своя автор. Тези творби и днес звучат актуално, защото в тях са доловени основни отличителни черти на капиталистическата действителност: класовото и социалното разслоение, експлоатацията на човека, мизерията, порокът и нравствената опустошеност. . .

*

И К. Константинов след Първата световна война като мнозинството от връстниците си скъсва с упадъчното изкуство, прави забележителен напредък в идейното си развитие, застава зад принципите на реализма, а с книгата си „Към близкия“ той беше съвсем близко до пролетарската литература. След това се разиграха събития, известни на всички ни; бихме очаквали напълно логично К. Константинов да застане в редиците на писателите — борци срещу фашизма. Но не стана така, той не направи крачката, която направиха Хр. Ясенов, Гео Милев, Л. Стоянов и др. Подобно е положението и с творец

като Г. Райчев, който също в ония години издава повестта „Мъничък свят“ и кара критиците да правят предположения, че в бъдеще той ще задълбочи изобличителната сила на своя реализъм. Но и неговото творчество понататък — като на Константинов — стои в идейно отношение по-ниско, отколкото в тази ранна книга, реализмът му не придобива по-голяма гражданска острота. Константин Константинов все пак издаде „Птица над пожарищата“, но Георги Райчев почина през 1946 г., без да може да даде, както желаеше, един достоен завършек на делото си.

К. Константинов, както беше посочено, работи и в областта на романа, но без да постигне някакви особени успехи. Подчертано несполучлив е романът „Кръв“ (1933), в който писателят прави опит да изобрази трагичните събития около априлския атентат през 1925 г. Произведението е съвършено безпомощно в художествено отношение, тук противоречията на авторовия мироглед, интелигентската отчужденост, непознаването същността на събитията го довеждат до невярно отражение на действителността, до неправилни обобщения, до прокарване на някои реакционни в същността си тенденции. И все пак, като имаме пред вид всичко това, решително трябва да се отхвърлят и опитите да се характеризира романът като едно дълбоко порочно, фашистко произведение. Всеки, който по-внимателно и непредубедено е чел произведението, е забелязал неговата противоречивост. Тая противоречивост изхожда преди всичко от противоречията в самия мироглед на писателя, но трябва да се имат пред вид и някои други неща. К. Константинов рисува такъв момент в нашата история, за който правилна преценка може да даде само писател — убеден комунист. Писателят вижда неправилната тактика на терористите, но не може да разбере, че тя не е типична за комунистите, не може да види техния истински образ, тъй като е твърде далеч от тях. И затова в много страници в романа срещаме обективистично изображение: без да се вниква в същността на явленията, в техния дълбок вътрешен смисъл. . . От друга страна, трябва да се има пред вид с колко любов рисува писателят образа на честния партиен функционер Чавдаров, който не е съгласен с ултралевичарските заповеди на Военния комитет, но като дисциплиниран член изпълнява указанията; колко героизъм и авторско съчувствие има в описанието на престрелката на Кръстю и Янко с полицията, в доблестната им смърт! А колко места има, в които се рисува с негодувание жестокият цанковистки терор и насилието на фашистката власт!. . . Всички тия неща трябва да се имат пред вид и тогава, струва ми се, може да се даде една вярна преценка за идейната същност на творбата. По-уместно е да се говори за неразбиране характера на събитията, за търсенето на някакъв „обективизъм“, с който се услужва на буржоазията. Романът е слаб и в художествено отношение, повечето образи са умозрителни, книжни, в обобщенията липсва проникновение. Той свидетелствува за откъснатостта на писателя от борбата на народа, за неспособността му да разбере смисъла на тази борба. Но романът не утвърждава терора, не славослови фашизма. Константин Константинов не беше в редиците на писателите — активни борци срещу фашистката диктатура, но той никога и не отиде сред тия, които поддържаха монархията, експлоатацията, мракобесието. Творчеството на Константинов е противоречиво, противоречив е неговият мироглед, но за всеки, който е запознат с цялостното му творчество, е ясно, че за писателя крачката към страната на народните врагове е невъзможна.

*

С право във всяка национална литература най-високо ценят онези творци, които в своите произведения рисуват широка и разностранна картина на епохата, които загребват дълбоко от много пластове на народния живот, които създават цяла пъстра галерия от ярки образи-типове. Обиковено това са художници с първична пластическа мощ, с дарба, която се изявява със заразяваща непосредственост, лекота и свежест. При тях всичко е в силни и неподправени земни тонове, всичко е витално-буйно и очароващо с девствената си простота. Това са художници, привлечени от крупното, мащабното, чийто поглед обхваща едрите измерения на света.

Но всяка литература би се чувствувала бедна, ако притежаваше творци само с такава нагласа. В нея има място и за художници, чието ухо е чувствително не само за властно отекващите гръмливи звуци, но и за полутоновете, за едва доловимите тънки и нежни трептения. Има място и за ония, които разлагат основните багри и дирят отсенките, които се взират и в нюансите на нашия огромен свят, на бездънната човешка душа. Вярно е, че тези творци винаги остават малко или много в сянката на титаните, на онези, които с орлов поглед обгръщат широката панорама на епохата, но те са нужни на хората, тяхното присъствие в една литература е доказателство за израстването ѝ, за превръщането ѝ в съвършена и чувствителна система, способна да обхване най-сложни аспекти на духовния живот.

Константин Константинов беше от този втори тип писатели. В литературата ни навлезе в началото на столетието с едно необикновено богато на таланти младо поколение (Д. Дебелянов, Н. Лилиев, Г. Райчев, Н. Райнов, Д. Подвързачов, Н. Ясенов, Л. Стоянов и др.), което носеше у себе си нещо от здравата патриархална духовност на Възраждането, от нравствения максимализъм и екстатично родолюбие на бележитите бунтовни мъже, но заедно с това в него беше проникнала и идейната изтерзаност на по-нови художници като Пенчо Славейков, Яворов и други, влияеше му тяхната болезнена свръхчувствителност. Представителите на това поколение бяха завладени от една вътрешна самоубеденост, че са призвани да допринесат „апаратурата" на нашата литература да стане по-сложна, по-фина, да е в състояние да долавя с невидимите си рецептори повече трептения, повече нюанси, да прониква по-навътре в богатия и тайнствен свят на човешките изживявания. И затова никой от тези писатели не остана при безизкуствената, бликаща пластичност на един Елин Пелин например, почти всеки от тях изживя период на лабораторни търсения и експерименти, като някои достигнаха дори — например Николай Райнов — и до своеобразен словесен алхимизъм. Не е чужд на това увлечение и младият К. Константинов, който в своите импресии, стихове в проза и пр. търси синтез между лирика и белетристика.

Несъмнено е, че тогавашните занимания изострят белетристичните му сетива, допринасят за създаването на онзи майстор на словото, който в многобройните си сетнешни книги ни смайва с умението си да изразява с такава точност най-сложни човешки състояния. И не друг, а Н. Лилиев, всепризнатият вълшебник на стиха, казва за него, че „рядко в българската литература е имало такъв стилист" и добавя: „Във всяка дума се чувствува утвърденият писател, за когото тя е придобила своето истинско, дълбоко значение и не би могла да бъде заменена с никоя друга."

Но освен средата, в която се извършва художническото формиране на писателя, и освен своеобразието на историческия момент, въздействието на

общия духовен климат от съществено значение е самото индивидуално устройство на К. Константинов. Епическият размах на изображението и монументалното изследване на човешкия характер очевидно не са неговата стихия — неуспехът му в жанра на романа с „Кръв" потвърждава тази истина. Но като насочва вниманието си към детайлите и към проумяването на отделни психически състояния, към изблика на отделни страсти, той е силен не само с това, че осъществява една удивителна дисекция, че долавя тънки, почти неуловими нюанси, но по-важно е, че винаги частният случай израства до степен на обобщение. В епизодичното той съумява да очертае същността на изследвания характер, в проявата на една страст вижда как се оглежда цялата личност. Тук не е трудно да бъдат открити някои добре усвоени „уроци" от Чехов и Мопасан, които К. Константинов високо цени. Като тях и той в повечето от творбите си изгражда изображението на една нравствено-етична основа, но винаги се чувствува присъствието на класово-социалната обстановка. Дори когато в разкази, като например „Една нощ", „На големия път", „Седем часа заранта" и др., всичко изглежда да е насочено в трактовката на дълбоко интимни проблеми, и там идва момент, в който рязко на преден план излизат обяснения от сферата на социалните взаимоотношения между хората. Неразбирателството между двамата съпрузи в „Една нощ", отчуждението, появило се с такава сгъстена вътрешна сила в една ухаеща на люляци вечер в далечно провинциално градче, е с корени далеч в битието на двамата — в различния им произход, в принадлежността им към различни светове. И макар в разказите да не присъствуват онези идеи, които тогава властно обхващаха голяма част от народа ни и след победата на революцията се наложиха в нашето общество, неговата проза е близка и разбираема за нас, тя помага в сложния процес на изграждането на други, нови хора. Идеалът на писателя с чистотата и благородната си нравствена извисеност прави неговата проза съзвучна с обновителния дух на времето.

Но неговото недоволство от стария свят, който погубва толкова невинни човешки съществования, който погазва най-хубавите мечти, не се изчерпва само с благородната поривност и устремена към бъдещето мечтателност. Той написа и страници, в които с неприкрита неприязън обрисува противните образи на крепителите на буржоазното общество. С гневен изобличителен патос е пропита първата му книга „Към близкия", а разкази като „Трета класа", „Във влака", „Незначителна история", „Под сливите" и др. се нареждат до най-силните страници на критическия реализъм в литературата ни през 30-те — 40-те години. В най-тежките дни на фашистки терор той създаде есетата и разказите си от сборника „Птица над пожарищата", в които изрази възмущението си на хуманист и демократ от всичко това, което развилнелите се управници вършеха в страната ни, и не скри вярата си в победата на Съветската армия, която ще донесе избавление.

*

През 1959 г. се появи първият том на мемоарната книга „Път през годините", а две години по-късно излезе и нейната втора част. След едно продължително творческо мълчание (от 1946 г., когато е издадена „Птица над пожарищата") К. Константинов отново предложи на читателите свое оригинално художествено произведение. В течение на 13—14 години той се беше занимавал предимно с преводи (на Гогол, Толстой, Тургенев, Чехов,

Флобер, Доде, Сент-Егзюпери и т. н.), като беше поддържал, така да се каже, професионалното равнище на литературния си труд и си беше останал образец на блестящ стилист и тънък познавач на езика, но неговите спомени най-малко направиха впечатление с тези свои достойнства. Макар и да бяха публикувани в климата на духовно проясняване след Априлския пленум на ЦК на БКП (1956), когато вече се изживяваше сектантското отношение към литературното наследство и когато догматичните нормативи не спъваха развитието и на отделните творчески личности, книгата на Константинов беше посрещната отначало със смущение от някои кръгове, с недоразбиране на нейната реална стойност. В същност може да се каже, че тя бе една от „първите лястовици" на такова литературно свидетелстване за миналото, в което отчетливо се налага дълбоко личният, подчертано субективен ъгъл на отношение и осмисляне на явленията. Книгата се наложи преди всичко с достойнствата си не на някаква обективна литературна история, а с това, че в нея нещата се възстановяват така, както ги е преживял той самият. Такава гледна точка, непретендираща за установяване на истини от „последна инстанция", постепенно беше възприета от читателите и критиката, още повече, че очевидец и свидетел е автор с богата житейска и творческа биография, личен приятел на много първенци в националната ни култура, че той е писател, който винаги е стоял на честни и демократични позиции, че е отстоявал принципите на реалистичното изкуство. Константин Константинов е принадлежал през целия си дълъг и плодотворен писателски живот към една определена част от българската интелигенция — към нейното демократично-хуманистично крило. И в книгата му честно е отразена тази принадлежност, без „гримирания" с късна дата, без подозрителни корекции и приспособленчески ходове. Ние четем и оценяваме неговите спомени именно като представител на тази интелигенция. И ако в тях той се опитваше да застане на нечии други позиции, а не на своите, от това спомените му само биха загубили, би се заличил дъхът на автентичност, би изчезнало онова очарование, което сега ни приобщава към някогашния манталитет на сподвижниците на Константинов. Днес на всеки ученик са известни основните положения от политическата история на България, но далеч не така добре знаем как са били възприемани и обяснявани някога от различните социални и духовни прослойки историческите и културните събития.

В „Път през годините" К. Константинов ни напомня и за неостаряващи уроци на литературното развитие, а също така възкресява и образите на творци, които бяхме повече или по-малко забравили в твърде стесненото си отношение към наследството. Той разкрива един богат, обаятелен далечен свят, за който в много отношения сме имали превратни представи. Може би не навсякъде е прав, но не може да не ни зарази благородството на неговата мисия, неговото желание да остане верен на духовните принципи на онези, с които е вървял в литературата през своя многогодишен живот. „Поколението, към което принадлежа — споделя Константинов, — и онова, което го предхожда, минаха през три епохи едва ли не полюсно противоположни една на друга, като пренесоха в своя неравен път една установена концепция за света. Те вярваха безрезервно в първичните значения на думите — свобода, съвест, дълг, чест, човещина — и направиха от тях съдържание на живота си. Като че за тях се отнасят думите на Антоан дьо Сент-Егзюпери, писани десетилетия по-късно: „Да бъдеш човек — това е тъкмо да бъдеш отговорен. Това е да изпитваш срам от някоя беда, за която

ти се струва, че не зависи от тебе. То е да бъдеш горд от някоя победа, спечелена от другарите, то е да чувствуваш, полагайки своя камък, че участвуваш в градежа на света."

Малко са книгите, които с такава сила възкресяват нашето културно минало, старите страници на литературната ни история, образите на хората, творили някога. „Път през годините" е такава книга. Тя ни прави съпричастни към делото на ония, които с много възторг и с чисто желание да служат на истината и красотата тръгнаха по стръмния път на изкуството в първите години на нашия век. И които сетне преживяха войни и национални катастрофи, които видяха вилнеещ фашизъм и избухнал народен гняв, които познаха заблуждения и лутания, погроми и подеми, но запазиха все пак възторга и идеализма си, запазиха ненакърнена любовта си към родната земя и към народа, съхраниха готовността си да му служат с всичко, което носят в душите си. Ето с този родолюбив, по възрожденски всеотдаен патос, с тази чистота на стремежите и с тази вяра в бъдещето на България е пропита цялата книга. И заради това наред с достойнствата си на честен документ тя не оставя равнодушни новите поколения.

*

„Какъв е тоя пулс в мен, който бие по-плътен и по-дълбок? Той иде от глъбините на земята, от глухите далечини на времето. Това е тръпка на прадедите и бащите, която прелива своя ток и в моите жили. . . И тоя зов като въпрос на вечерна проверка. Той пита и сърцето ми веднага отговаря: Тука! Тук съм! Сега и утре, и винаги; и когато ще бъда вече пръст от пръстта на тая земя, за която не ми стигат думи за благодарност! Озарен от вътрешен пламък, аз нямам друга съдба освен своята, нямам друг смисъл освен щастието, с което ти ме благослови: Да нося с радост твоето бреме — вчера и днес, и в утрешните дни!". . .

Константин Константинов изрече тия клетвени думи на признателност и дълг пред родината в заника на своите дни и той имаше пълното морално право за това. Ако не за друго, то поне за двете си последни книги „Върхове" и „Празници", които ни поразиха с благоговейната си любов и с проумяването на онния висши духовни начала на нацията, в които е заключена нашата горда същност и нашата устояла на толкова изпитания през столетията вътрешна непреломимост. От техните страници ни облъхна чистият нравствен максимализъм на онова родолюбие, което познаваме от подвизите на храбрите войводи и будители от родния град на писателя — Сливен. Една невидима щафета през годините, която младите потомци не можеха да не приемат и разберат. . .

Будният пулс на българската кръв, идещ от далечините на вековете, се предава и на нас, опива ни и омагьосва с необикновения си ритъм, раздвижва в душите ни заспали кътчета и ни прави горди, че сме потомци на такава корава, благородна и смела нация, че сме наследници по дух и плът на велики борци, на пламенни мечтатели, на неукротими родолюбци.

Ние толкова пъти, още от първите уроци в читанката, сме слушали и чели за солунските братя Кирил и Методий, за Паисий и Чинтулов, за Левски и Ботев, за Каблешков и Захари Стоянов, за апостолите и мъчениците на Априлската епопея, но големият писател с такова синовно вълнение и с такъв чист патриотичен възторг разкрива образите им, че имаме чувството

като че ли махат пред очите ни тъмна патинена наслойка и скъпоценностите блясват изведнъж в неподозирано великолепие.

В думите на автора, така подбрани, че на човек му се струва невъзможно някак другояче да се пише за тия герои, няма и помен от риториката на официалния тон. Няма нито една фраза, нито едно обобщение, в които писателят да не е вместил и себе си, да не ни е доверил дълбоко съкровено, дълбоко изстрадано преоткриване на националните добродетели, на племенните ценности.

Така неговите есета се превръщат в една подчертано лична творба, в изповед, макар че са по-различни по дух от мемоарното начало на „Път през годините". Но ако там той ни сродяваше с духа на забележителните творци, с които заедно е протекъл животът му, то във „Върхове" иска да ни убеди, че всички те не са тръгнали от празно място, че стремленията им напред са били вдъхновени от идеалите на българщината, от заветите на доблестните предходници, от кристално чистия патриотизъм и всеотдайността на Паисий и Левски, на въстаниците от кървавия и свят Април 1876.

Тия духовни ценности писателят — и от свое име, но главно и от името на поколението, към което принадлежи и което вече е извървяло своя път, което е дало своя дан към родината — иска да предаде на младите потомци, на синовете и внуците. Защото — както се изрази сам той — „. . . без приемственост, без непрекъснатост няма живот".

Тази книга-завет на стария майстор не е изненада, защото и в цялото си творчество К. Константинов е неизменно верен на темата за любовта към отечеството, към нацията. От всички негови творби, от разкази и пътеписи, от очерци и спомени, у нас прониква едно трайно и свято чувство на особен пиетет към ценностите, разпилени по малката ни земя, скътани в древни манастири и в дълбоките изби на стари възрожденски къщи, в древни пергаментови писания и в оръфаните тефтерчета на жертвоготовни революционери. Всякога тая любов е за него компасът, който го спасява от лутаници, от криволичения в грешна посока, тя е ориентирът, който го води към светлината, който му дава ключа за смисъла на онова, което сътворява. Всякога началото и краят се съединяват тук — в тая сладка и велика дума: България.

Именно обичта към родината и нацията насища с такава страст редовете на книгата му „Върхове", тя е първопричината за онова заразяващо очарование, пред което и най-хладният не е в състояние да устои. Има нещо наистина възрожденско в патоса на преклонение, има такава девствено-непокътната чистота на чувствата, на която ние, по-новите потомци, можем само да завиждаме. . .

„Върхове" не е книга, която може да бъде създадена за един определен период от време. Тя е плод на цял един дълъг живот. И най-малко за потвърждение на думите ми може да служи доказателството, че за Левски Константин Константинов пише портрета си още през 1947 г.; за нещо друго, по-съществено от написването става дума — тия свети образи, тия скъпи откровения, тия велики идеали не могат да се родят в една нощ, в един миг. Те са носени дълго в душата — още от люлката, та чак до наближаващия залез. Те са проверявани в изпитни, в разочарования и болки. Те са изстрадани и чак тогава е настъпил зрелият сезон на плодовете. Не е случайно, че чак в есента на писателя се появяват тия му творби. В тях всичко е обмислено, хармонично, не е останала и следа от непрекипели

емоции, от непроверени пристрастия. Както големите поети цял живот се подготвят за онова единствено изповедно стихотворение към родината, в което да споделят чувствата си на обич, така и К. Константинов чак сега се решава на отговорния жест.

Есетата от „Върхове“ ни поставят пред съдбоносния, пред неотменния, пред вечния зов на родината, на който рано или късно, днес или в заника на дните си трябва да дадем отговор. И нашите думи би трявало да бъдат почти същите, с които пред тоя невидим съд на прадедите отговаря Константин Константинов:

„— Тука! Да, тук съм! Сега и утре, и винаги, и тогава, когато не ще бъда вече и ще се върна отново при тебе, пръст от пръстта на тая земя, за която не ми стигат думи на благодарност!

В тоя задъхан път през годините аз нямам друга съдба освен твоята, нямам друг смисъл освен щастието, с което ти ме благослови: да нося с радост твоето бреме — вчера и днес, и в утрешния ден!“

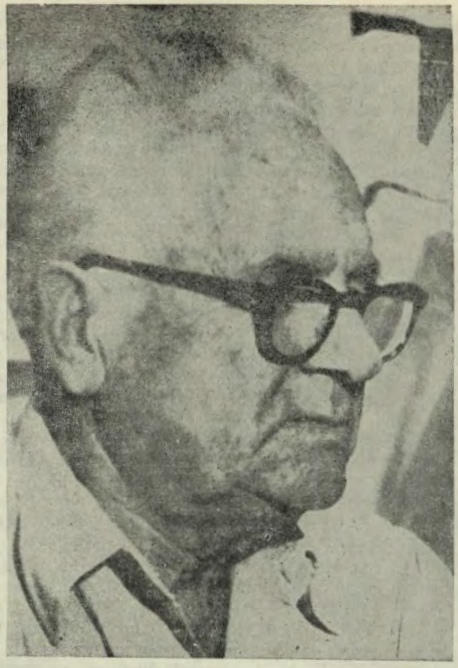
*

В заника на дните си (писателят почина на 3. I. 1970 г.) К. Константинов създаде своята мемоарна книга „Път през годините“ и двата сборника с великолепни есета „Върхове“ и „Празници“. Те имат стойността на едно духовно завещание, в което той повече от всичко искаше да ни зарази с любов към нашата земя хубава и към нейните героични чада. Онзи чист възрожденски идеализъм и онова безгранично родолюбие, с което са заквасени още юношеските му дни в хайдушкия Сливен, той предаде на идващите поколения.

## ЧУДОМИР

Може да се запитаме: съдбата ли бе благосклонна, та Чудомир зае предно място сред най-четените български автори? Или той събра своята обширна аудитория чрез едно качество — хумора си? Ще отговоря — с второто. Този оригинален творец привлича с непосредността си на човек из народа и с изтънчената си находчивост на интелигент, който, близък до простолюдието, стои над него. Личността му се е оформяла дълго чрез всекидневни контакти с хора и чрез попрището на учителя. Почти не е излизал от провинцията, от онзи свят, сред който най-пълно бликат веселието и жизнеността. Там изостря наблюдателността си, там привиква да улавя хората в необичайни пози. Артистичността у него е многопосочна, тъй като той е освен писател, но и художник-рисувач, който тънко вижда физиономичното и го оцветява с бои. Над дарованието на разказвача и над дарованието на рисувача преобладава едно чувство за хумор, т. е. за опакото, за несъизмеримото с нормите на привичността.

Разностранните творчески възможности са избликнали у него отрано. Чудомир е рисувал и е опитвал перото си още 17—18-годишен младеж. Сътрудничил е към 1908 г. във в. „Барабан" с хумористични стихове. Сътрудничил е и с карикатури в издания като „Жило", „Остен", „Червен смях". И прекъсва. Всичко остава някак далеч, в миналото. То е някаква бледа творческа следа, възпоминание, което времето би заличило, ако не се бе появило желанието за творчество у зрелия вече Чудомир. Улегнал, 42-годишен, той изписва отново свои наблюдения и досъздава своя сигурен и весел стил. Зад него стои оформена биография — завършил е отдавна Рисувалното училище в София, станал е гимназиален учител, читалищен деец в Казанлък. Срещал се е всекидневно с героите си, които носи у себе си и които не само ще рисува, а и ще описва със слово. И със свежата си хумористичност той разнообрази литературата ни, откъсна ни от „модерните стилове" в нея и ни развълнува с полъха на жизнена простонародна реч. Малко случайно и малко изненадващо и за себе си той обнови и представата ни за хумора, раждан от добре познат селски, провинциален свят. Така стана популярно име. Той се пошегува и със себе си, загдето читалищен деятел, сериозен труженик на просветата е взел перото да става писател: „Еднакво ме интересува история, археология, белетристика и живопис, а една наша народна пословица казва: Който гони два заека, не улавя нито един." Бихме обаче добавили, че чудото стана — сполуката дойде напук на мъдростта на народа. Интересувал се от всичко толкова важно като история и археология, той стигна доверително и до душата на своите „нашенци", весело



*Чудомир*

страдали, изпълнени с болка и с добродушие. Занимателните „историйки", които е създал, сам оценява с жеста на голяма личност иронично-самокритично.

„Тези неща са писани между годините 1933 и 1940. Излизаха като подлистници на един столичен вестник. Теснотията, която и до днес цари в долните етажи на нашата преса, не им позволи да пораснат, те останаха дребни и някак недоразвити. Разкази ли са, фейлетони ли, или нещо друго — да кажат специалистите. Въпреки многото им недостатъци те продължават да се търсят от читателите, което не говори много добре за тях.

А може би все пак са верни родни картинки от онова време, поръсени с хумор."

Сполучливо въпреки самоиронията на автора. Родни картинки. Може би няма по-точен израз за създаденото и преди него от Иван Вазов, Михалаки Георгиев и Елин Пелин. Родни картинки. И все пак с особен въздух, нови, чудомировски. В тях най-често се среща селото. „Село, село, пусто село." Откак се е заселило, то лежи все в дълбоки и тъмни долове и не може да изпълзи нагоре, към слънцето. То чезне сред немотията си, смешно гони недостижимото, сред голи сипеи дреме с кривите си изкъртени къщици и със спънатите си магарета. Хората на това Чудомирово село се надсмиват един на друг, усещат добре дебелата сопа на държавата, властта на попа и на кмета, на писарите и на секретар-бирниците. Така и имената им са някак си сиромашни и весели: Лъжлив Съби, Нено Сенегалеца, Черна Гана, Станка Парцалдимова. Тия хорица не са съвсем добродушни, те не живеят в мир, а враждуват помежду си. Някои от тях даже мечтаят за разни неща. Най-вече — според техния душеведец, автора — да вземат властта и да накарат попа да полее и помете вместо тях всички улици. Празни мечти. Весели. Тъжни. Защото селото си остава все същото и само кавгите се умножават в него. Така това село е чудомировско. С неговите тъжно-весели, анекдотични истории писателят се занимава сериозно. И неусетно — и за себе си, и за нас — става тълкувател на народната ни душевност. Проучва я откъм особена страна, но така, че нашето самоопознаване се разширява.

На пръв поглед Чудомир не изглежда остро социален писател. Той е повече присмехулник. Вижда даже в беднотията на българина някаква шега, която животът си е устроил с него. Изучава повече народното остроумие и се присмива над него. Присмива се над жилавостта ни, над неочакваните, докарани от случайността и невежеството злополуки. Присмива се на наивността ни. Зад този присмех стои остро наблюдателно око. Авторът все пак осъзнава едно превъзходство на злополучните хорица от народа над онези, които стоят високо горе, по стълбицата на социалната и държавната йерархия. Чрез шегите си народът ни се самозапазва. Чудомир разбира това и добре намира и своя шегобиен тон. Неговите бедняци са хитри и остроумни, „домашни" одисеевци, хора на патилата въпреки хитростта си. Техен първообраз е Лъжлив Съби. Той може да „метне" бирника, да излъже търговеца евреин, да се пошегува свободно, от душа със своята простовата съседка вдовица. Лъжлив Съби измерва истината чрез шегата и ушива костюма на света чрез лъжите си. Той държи другите в ръцете си чрез остроумие и веселост. И все си остава бедняк, със закърпени гащи.

Чудомир поставя в особени, весели обстоятелства тези домашни скитници. Той обича не толкова разказа и новелата, колкото анекдота. Излиза от анекдота, за да създаде разказа. Рядко си служи с по-разгърнат сюжет. Предпочита да поднесе пряко весело станалото, да ни покаже изведнъж в него действителност, обърната наопаки. Чрез този хумористичен похват, прост на пръв поглед, той навлиза в дълбочината на нашенската психика. Но у него няма усложнен или преднамерен психологизъм, няма и по-богата сюжетност. Става някаква случка, води се някакъв диалог, скоклив и неочакван, и разказчето завършва изведнъж като весело развенчаване на порядъчното от онова, което е прието за непорядъчно, което е излязло извън нормата. При една весела и елементарна случка се улучва характерното у човека. За Чудомир в малкото е „голямото". Веселата душа на народа е събрала бунт и изостаналост, комична битност. И още — мъка и неволя, хумористично огорчение.



*Илюстрация от Чудомир*

Разказът „Косачи“ е обикновен епизод, диалог, воден между шегобиеца Лъжлив Съби, който окосява тревата на гробищата, и вдовицата Чековица, която случайно минава оттам. Лъжлив Съби се развеселява, като я вижда. Той ѝ подмята, че сега ще подбръсне мъжа ѝ. Чековица се ядосва и избухва в порой селски клетви. . . И това е всичко. Двата характера са образ на битувалото в живота. Те са свързани чрез моментното и анекдотичното. В разказа „Съседи“ Лъжлив Съби замисля нещо неочаквано. Той излъгва съседката си, че петелът ѝ заболял. Взема го уж да го лекува, а го убива и го слага в тенджерата. Наивната жена не се и досеща какво е станало. Пак

анекдотичен конфликт със силно изрязан рисунък на човека, видян в светлината на смеховата занимателност.

Творбите на Чудомир са все така „леки“, както и да започват — с описание, с разказ за човешка биография или със занимателен диалог, със спор. Те винаги завършват като анекдот. Очертава се една комична ситуация, която има свой драматизъм, и скоро всичко приключва — обърната действителност, изненадата, дошла с анекдотичното.

Причината за краткостта не са били само подлистниците на вестниците, както твърди авторът, а и неговият начин на писане, анекдотичната му „повествователност“. Чудомир не може да се разгръща нашироко, защото бързо се изчерпва ситуацията. За Лъжлив Съби може да се напише само нов разказ-анекдот. Затова той се появява и няколко пъти все различно: Лъжлив Съби на гробищата, Лъжлив Съби и евреина търговец, Лъжлив Съби и петела на Черна Гана. Анекдотичното е понякога по-богато и от най-обширната повествователност. То хваща психологическа ретроспекция с голяма дълбочина. В „Марковите глави“ е описана проста, весело-тъжна история. Настъпил е мор по децата в село, а попът се изхитрил да взема по две такси — за „голямо“ и за „малко“ опело. Молитвата била все същата, процесията и церемониите все същите. Но при „голямото опело“ се носело подвързаното евангелие от Марко и с това опелото ставало по-скъпо. Толкоз. Анекдотът се изчерпва. Чрез него възкръсва обаче цяла една действителност. Виждат се и смехът, и мъката на народа. Анекдотът е обемен по съдържание. Той носи трайни смехови ценности.

Чудомир обича не толкова изобличението, колкото смеха. Сълзи в смеха може да има, но по-добре е сам смехът да извика весели сълзи. Хуморът има нюанси, както боята. Има весел, светъл хумор, има мрачен, жлъчен хумор, напоследък говорят за „черен“ хумор, хумора на песимизма. У Чудомир играят повече светлини и вместо сълзите в смеха появяват се весели сълзи, извикани от самия смях.

Когато селските старейшини отиват при Станка Парцалдимова, за да я упрекнат, че е родила дете, без да е омъжена, тя им казва неочаквано смело: „От вас е детето.“ Объркените старци хукват подплашени. Единият се оказва в ливадите край Тунджа. Другият прецапал реката и хванал кория та. Третият се заключил в зимника и почнал да прави метани, изпълнен със страх от жена си. Моралната мисия се е провалила. И в това е смешното. В анекдотичното е заключено много морално човечно съдържание, в него е познанието за народа ни. И творбата не се забравя. Чудомир е овладял майсторството да включва любопитен смисъл в малкото. Той е все при смешното и анекдотичното, а рисува човешки характери, необикновени в привичния мир на българина. Хуморът му е весел и непринуден. Този хумор не изисква сложни иронични фигури, философски подтекстове, но той е богат с простотата си. Във веселия разказ се крие съчувствие към „правата“ на примитива, съжаление за унизяването на човека, „тих“ протест срещу теснотата на селското, на провинциалното ни съществуване.

*

Когато Чудомир е творил своите малки разкази, по света и у нас са ставали тревожни събития. В Европа се размахва кафявата ръка на хитлеристите. Запълзява над Европа сянката на Средновековието, появяват се приз-

раци на унищожение, по-страшни от гилотината. Кошмарно тече животът и у нас. Борбата между работническата класа, селяните, народната интелигенция и профашизираната буржоазия и нейната държава пламти във всяко ъгълче на страната. Светлинките на разума, духани от силни ветрове, издържат и се разпалват. От тези събития в произведенията на Чудомир ще намерите малки, далечни отгласи. Той е настрана от този социален макрокосмос. Микроскопът на неговото наблюдение е насочен все надолу, към частното, към домашното и личното. Неговите герои разговарят през плетищата. Те водят свои селски войни — чрез тях разкриват характерите си. Много близо до техния живот са домашните животни. Примитивът на нашенския свят е подтикнал Чудомир да изобрази магарета, съучастници в житейски случки, повече, отколкото се срещат в цялата ни литература. Неговите домашни животни са други, но не волът („Ако можеха да говорят“ — Й. Йовков), кравичката („На нивата“ — Ел. Пелин), а петли и кокошки, кучета, които създават междусъседски суматохи. В този тесен свят са затворени като че ли и хората: бабичка, която кълне кучето, че лочило яйцата, Дечо Порът, който му отприщя една топоришка. Този свят контрастира на онова, което протича извън, нашироко по света. Чудомир нарочно търси комичната идилия, примитивизма, законсервираността. Неговата действителност се е създавала с десетилетия. Тя продължава изпокон родовото сиромашко битие. Този свят лъже и е смешен, защото е премного сиромашки. Чудомир изглежда само хуморист, а не и социолог.

Все пак да не се излъжем. През този именно сиромашки свят и през това просто битие преминава нишката на традиционното класово стълкновение — между селянина и попа, между селянина и кмета, между селянина и лихваря, между селянина и държавата. Хората, които наивно другаруват с магаретата си, чието щастие и нещастие произтичат от съвсем нищожни събития, стоят срещу нещо, което ги засяга отдавна, от рождение. Това са освен сиромашията още и властта на заможните, и насилието на държавата. В микрокосмоса на Чудомир са се отразили и големите небеса на историческата българска действителност. В неговия хумор има и психология на весела тъга. По-късно Радичков също отправи поглед към микроскопичното с неговите чудатости, но се постара да разходи героя си из микросвета. Чудомир си остана при своите впечатления все от провинциализма и от всекидневието му. Той даже е немарлив за онова, което идва отдалеч, шегува се и се смее само с веселата ни домашна ситуация. Само в поетиката му се вмъква новото, за да освежи разказа, за да разнообрази езиковите комични фигури. В разказа „Дозата“ бай Петко е подкарал магарето си, добре натоварено с два сандъка праскови, които ще продава на пазара. Но отлабналото и заморено магаренце едва поема по баира и спира. Оказва се, че „пàра няма влакът“. „Пàра“ не може да вдигне. И тогава бай Петко намира майсторлъка, за да го подкара — няколко конски мухи. Ефектът е такъв, че магарето хуква, разсипва прасковите, затирва се по баирите, неподвластно вече на човешка воля. Ето диалога между бай Петко и файтонджията, от чиито коне селянинът взел конските мухи:

— Че как стана тая катастрофа, бе? Колко мухи му пусна?

— Не зная, не помня, все трябва да се били десетина.

— Хоо! Гледай, гледай! Че биваше ли толкова бензин да сипваш на такова слабо моторче, бе! Че моите мухи са първо качество стока, бе човек! Десет парчета от тях и на носорог под корема да пуснеш, ще

полудее и земята ще продъни от бягане, та твоето магаре ли ще понесе? Объркал си дозата, дозата, дозата! Какво да ти правя?"

Метонимиите, символичните заместявания („катастрофа", „бензин", „моторче") само усилват комизма.

Някои разкази изцяло се градят чрез тая поетика, приела нови думи и съотношения: от една страна, прогреса в техниката и, от друга, изостаналостта на хората. В разказа „Аламинут" идеята за прогреса е използувана сюжетно, в битов план. В църквата булката родила и хем я венчали, хем кръстили детето. Всичко става „аламинут".

Чудомир се докосва весело до големите тайнства на човешкия живот: живота и смъртта, но не за да търси космическите въпроси на философията, а за да бъде по-близо до житейското. В неговите разкази често става дума и за гробища, и за действия на гробищата. Авторът избягва свръхземното, метафизиката, а следи веселата шега, която обстоятелствата си правят с хората. В разказа „Спец" Дойно Муканят е гробар, спец, човек „фарси". Защото и гроб да изкопаеш, не е лесна работа — трябва тънкостите му да знаеш. Пък и не е само копането. „Като свършат поповете молитвата и почнат да пущат мъртвеца, трябва да умееш крепко да го поемеш и толерантно, та цвете да не се размести и умрелият да не разбере къде го слагат." Уволнили Муканят, загдето продавал зехтина от гробовете на мекичаря. Заменили го с друг и започнали произшествията. Мъртвите излизали от ковчезите, когато ги спускали, премятали се върху гробаря, ставали изобщо смешни работи и пак върнали специалиста по погребенията. Натъкваме се на едно въображение, което навсякъде търси комизма — и когато е само житейски весел, и когато има социална подоснова:

„Е, шарланът из кандилата по гробовете почна да се губи пак, а мекиците на Сима Куция станаха по-мазни; ама инак — и живите са доволни, и умрелите, дето има една дума, засмени отиват към гробовете."

Такъв е Чудомир с хумора си. И така трябва да се разбира и неговата художествена позиция. Писателят е и в големите въпроси на живота и смъртта, и в забавността на една весела и смешна случка. Тя подсеща за нещо, в което е голямото, но го превръща в проста истина и в шега. Като е разказал комичната ситуация, писателят е извършил своята работа като изобразител на човешкото, като комедиограф и смехотворец. За него е достатъчно да обрисува характерите и нравите с тяхната изостаналост и да ви остави със смеха ви. Понякога това е смях и през сълзи, но доста рядко. Писателят обича здравия и жизнен смях, осмиването на законсервирани нрави и у обичаните от него сиромаси.

*

Увлечен от своя простодушен и весел хумор, Чудомир избягва острите сатирични похвати. Той предпочита да развеселява, вместо да сепва и да боде. Неговото наблюдателно око предпочита прости, невинни, непобедими в жизнеността си люде, над които се смее. Някои от разказите му са родени от народната смехова култура, от мълвата за „героя" на селото или на квартала. Народният смях се ражда от опакото отношение към привичното, от „карнавалната" детронация. Така той е търсил единство на личността с прякора ѝ. И творбите на Чудомир носят у себе си тази весела жизнерадост. Хуморът му „детронира", осмива „краля добродетел", прекоросва непре-

късната нашенците, които разбират по своему живота си. Те са оригинални, прекрачили границите на всеобщото, изпъквали главно с уникалното у себе си. Те са и типични тъкмо защото са си уникални. На тях писателят гледа и с обич, и с шегобийна усмивка, тъй като бърже-бърже долавя онова, което е тяхната човешка слабост.

Чудомир обикновено запазва в разказа си тона на едно доверително съчувствие към героите и ситуациите. Обикновено постига това чрез пародиране. Пародира интимно възвишена поезия в комична история. Лирическите отстъпления носят в себе си обикновеното, прозаичното, онова, което е истинската същина на живота.

„Що пролет се е запролетила, що чудо! Нагоре ли погледнеш, ширнало се едно небе, хем широко, хем дълбоко, хем чисто, чисто като моминска пазва." И по-нататък следва това пародиране на поетичното, антитезата на поезията. Тя е в образа на Тотка: „Върви и тресе набита снага, а буйните ѝ гърди рипат под ризата като малки прасенца в торба." Чудомир прибягва и до такива натурализми, но те не дразнят. В тях е пак веселото разположение на автора, лукаво забелязал човешка слабост. Чудомировото слово е изпъстрено с поговорки, с народни хумористични обрати. Той казва за вдовицата Тотка, че била: „Самò здравче на камъче."

Формите, с които пародира, са разнообразни. Ако в „Де оня глас" лирично се пародира поезия, то в „Резняк" „научно", дълбокомислено се пародира градска „културна" терминология. „Накомкал се Гугуш, преди да пусне черква, и тръгнал да снима план на града: „фланкирал ту насам, ту нататък." Легнал Гугуш в чужди двор и заспал, защото погълнал две оки приспивателно. Особени са пародийните сравнения на човека с действия на животни: „Като я стрелна изкосо с очи, сякаш с шиш я проболе и я кара да потръпва като млада кобила, когато ѝ турят за пръв път седло."

Фразата на Чудомир е синтетична, смислово и емоционално съдържателна. Той характеризира изведнъж човека. Корабийкин Гунчо е с образование. Затова не се хваща на работа. Ето ги в една фраза и той, и майка му: „Върти хорото синът майчин, обикаля седенките и пердаши скамбиля в Мариновата бозаджийница, а майка му нека да скубе троскот и да се задява като мъглишко магаре с чували."

Вече други са посочили, че с похватите си Чудомир е близо до народната хумористична приказка. Като народа разказвач и той взема на подбив главно нрави, характери — техните носители, житейски случки, които хората не могат да търпят. Но Чудомир е и далеч от народната приказка, тъй като е много съвременен. Той е сблъскал представи, създадени от народа, с модерния свят. В неговите пародии се срещат и нови виждания за човешкото.

Чудомир е майстор на комични антитези освен в словото, но и в постъпките. И това разширява неговия комизъм — той е освен комизъм, съдържащ се в словото на автора, но и комизъм на духовни разположения у героите. Баба Дона продава в бакалницата на сина си, докато той шета по търговия из околията. Но тя гони децата, дошли да си купуват нещо, с хурката („нямате ли друга работа, мари, ами сте тръгнали пари да пилеете по дюкяните"), тъй като ѝ се дреме, а клиентите развалят съня ѝ.

Чудомир не преповтаря казаното вече за българина и когато взема познати вече сюжети. Ето ги Хаджи Дончо и дядо Слави. Те напомнят дядо Либен и Хаджи Генчо на Каравелов и все пак са негови, Чудомирови

образи. Хаджи Дончо обича освен гювечите и агнешките печени главички, но и поучителните книжни мъдрости. Той чете из „Софронието“ на дядо Слави, който, клекнал на хубавото слънце, задремва: „Като свърши някоя глава, Хаджи Дончо издигне очи, па го забележи, завърти глава неодобрително и продума тихо:

— Мушмурок безкнижни! Гювечоуничтожител!“ А дядо Слави се пробуди, отръска потурите си и рече:

— Хубаво пише в книгите, ааа!... Ама и ти, Хаджи, тъй сладко го четеш, че на песен докарва и приспива човека! Тюуу! Учен свят, голямо нещо!“

*

В хумора на Чудомир ние изглеждаме каквито сме били, познати и недоопознати от самите себе си. Неговото откривателство, весело-вълшебно, достига до дълбочината на националната ни психика не чрез героиката ни, не чрез подвига ни в историята, а чрез онова, което е нашето опако. То е пак поезия, но при „спряно движение“, при законсервираност, сред народната епидемия на смеха, който не признава свети институти и вечни канони. Чудомир търси битово-типичното, за да „скандализира“ мисълта ни, за да обезвреди нашата изостаналост и чрез смеха. Такива са особено разказите-монолози в цикъла „Не съм от тях“. Вечната махленка-клюкарка, минала през вековете, живяла в карикатурите на Домие и Бешков, открива себе си и във веселите разкази на Чудомир. Но със своето българско рухо. Тя не се спогажда много с цивилизацията. Тя има своя доморасла „култура“, свое становище за света. Въпреки моралната си убогост тя ни весели с жизнеността си и с упоритостта си. Смеем се над нейните понятия за ценност, изработени в застинал еснафски свят, и над непреборимата ѝ сила.

При хумористичната характеристика важно е не само какво се забелязва, но и как се забелязва. Инвенцията на Чудомир за смешното сгъстява характерността. Намираме себе си, своето си, „националното“ и откриваме нещо, различно от нас, неедиакво с нас. Защото то е опакото и на изключителността, на героиката, и на всекидневността ни. Писателят прекъсва веригата на познатите стилове и форми, за да ни възвърне към наивитета, към добродушието, към вечното, изразено в закачки и в забавни морални разпри.

И сега в характеристиката изпъква онова, което е свързано със съдбата ни. Народът е създавал изключителни личности, стигал е до фантастични изяви на героика и същевременно се е самоосъществявал в смешно-миражен, идилично-комичен домашен живот. Чудото у Чудомир е тъкмо в откриване на това, което е било затворено и недоопознато. Защото лесно е да осмиваш типичен персонаж — попа или стражаря, а трудно е да осмиваш социалната действителност чрез обикновения човек.

Изглежда странно, че писателят се е занимавал грижливо с история. Той е сложил началото на музей, в който се виждат материално-духовните, героични преображения на народа ни. Но той е разбирал сякаш, че мелодията на историята звучи многостранно, и е описал своите историйки, веселите си буфонади, в които също е достигал до физиономичното у народа ни. Такъв е диапазонът на личната му схватливост за българското ни битие.

В портретните характеристики на Чудомир е богатството на четния свят на българина. Опознаваме го и в материалната област — облекло и обста-

новка. Откриваме го и в установени навици: поза, жест, мимика. Опознаваме го и в начина на мислене и чувствуване с неговото характерно „словесно клише". Опознаваме го и в неговото морално отношение към власт и държава. Всичко това е в хумористични ситуации, без писателят да е бил етнограф и битописател.

В последните години на своето творчество (1938—1939) Чудомир все повече навлиза в сферата на политическите нрави. Интересува го карикатурното — във властта, в типа българин, който с обикновеното, „протоколно" държане възхожда благодарение на конюнктурата на политическия живот. Писателят става друг и в езика си. Отсъствува сега селският жаргон. Словото му се развива, разнообразява се и налага автоматизма на едно мислене, пак почувствувано в действителността. В речта му навлизат думи от градския чиновнически жаргон: „корупция", „ведомство", „анархия", „вертеп". Някои от разказите са построени по оригинален весело-сатиричен начин. В „Урок по история" протича паралелността на две съзнания — на учителя, загрижен поради немотията си, и на ученика, който гледа да се отърве и разказва глупаво урока си. Самото заглавие „Урок по история" е символично — става дума за текущата история, за настоящето, съпоставено с античността, с някогашна Вавилония:

„Вавилония. . . тя, Вавилония се намира в южната част на Месопотамия и е разположена между реките Тигър и Ефрат. Тя е била бедна страна. Жителите ѝ са се занимавали със земеделие. . . Тя, Вавилония, в нея растели само палми. От плодовете им правели брашно, вино и оцет и от костилките — храна за добитъка. Те, вавилоняните, се делят на две племена: сумери и акади. Те били от турански произход и били големи звездобройци. Те. . ., вавилоняните, знаели да правят и кирпичи. . ."

В комизма на ситуацията има и една алюзия за нацията, за тъжната българска действителност.

*

Чудомир е оригинално явление в българската литература. Всяко творчество си има особености в две посоки: обективната, определената до голяма степен от въвежданата в литературата действителност; и субективната, повлияната от психологическата настроеност на твореца. У Чудомир обективното е силно чрез рядкото му изкуство: хумора. Той вижда света своеобразно изменен, несиметричен психологически и алогичен морално. Той стига до истинската същност на нещата чрез хумористични „преиначавания" — без философски анализ и морални съждения. (Не е ли в края на краищата „всичко смешно" на света.) Неговата дарба е голяма — появява се такава дарба рядко, на десетилетия.

Този вече много популярен писател е гледал критично на разказите си — като на нещо случайно, незначително: „От написаното досега, както казах, не съм доволен. Това са скици, бележки за нещо по-голямо. Дали ще успея да го направя, не знам."

Той изповядва, че „болестта писателство" го нападнала по време на студентството му и боледувал само докато завършил. След около тридесет години отново тази болест го „сгазила". Измъчвала го 6—7 години и пак го изоставила. Изминали се двадесет години, без да го е хващала пак „здравата". Неговото писателство, както се вижда, е хронически, с дълги паузи. През „празните" години обаче Чудомир е четял усилено. Имал е към три

хиляди тома в библиотеката си. Обичал е, както се изразява, да чете онова, което е най-хубаво.(„През времето, когато не печатах, четях много, и то хубави неща, та освен другите причини за нежеланието ми да печатам е и тази.“)

Такава е личността на този човек, живял почти непрекъснато в провинцията, личност дълбока, жадна за голямо изкуство. Имал е много свободно време, много спокойствие и е работил само когато е имал подтици за това. Изповядва, че е преписвал по седем-осем пъти разказите си, за да ги досъздаде. Отнасял се е особено насмешливо към своите подражатели, които са смятали, че чрез жаргон само ще създадат и изкуството на хумора. У този автор, писал за „най-простоватите“ неща в живота, са се събирали значителна култура и мисловна общественост, държала винаги будна неговата съвест.

От случайното, от написаното между другото израства трайно дело в нашата национална култура. То може би няма това общочовешко значение, каквото има творчеството на големите европейски хумористи. Но с някои подбрани творби то може да представи българската хумористична чувствителност и другаде, където има и високо завършени общочовешки ценности.

## ДОРА ГАБЕ

Творчеството на Дора Габе за мнозина е свързано с детството и юношеството, с онези стихове, разкази и романи, които отдавна са любими за всяко българско дете. Но съществува и друг неин образ, който ни я представя като авторка на поеми и стихове за възрастни. Дълго време тия два образа биваха разделяни и даже противопоставяни. Докато в същност вярната представа за писателката неизменно ги е обединявала в едно цяло.

Дора Габе е родена в с. Дъбовик (Харманлък), Толбухински окръг, през 1888 г. Детството си прекарва сред просторните поля на Добруджа, в стопанството на баща си Петър Габе, преселник от Русия, човек с напредничави убеждения, изявен общественик и публицист. Добруджанската природа, равнината и хората, големите изгреви и залези, широкият небесен простор завинаги остават в спомените и творчеството на поетесата. Затова, когато преди години я запитаха какво й е дала Добруджа, тя отговори: „. . . дала ми е много, толкова много, че не ми е възможно да изброя всичко."

Първите си стихотворения Дора Габе публикува в началото на века в литературното списание „Мисъл". През 1908 г. отпечатва първата си книга — сбирката с лирически стихове „Теменуги". Наистина днес тия стихове, писани, когато авторката им е била ученичка, звучат наивно. Любовните вълнения кръжат в една затворена система: любимия и тя. Несъвпадението на представата за него с действителния му образ поставя началото на любовното крушение. Книгата завършва със стихотворението „Сега стоя самотна, безнадеждна на кръстопът". Ще трябва да изминат десетилетия, за да преодолее тя колебанията и избере истинската от четирите посоки на този творчески и житейски кръстопът.

След „Теменуги" идва период, през който поетесата замлъква. Но това в същност се оказва подготовка за активни и многостранни творчески изяви. И наистина в следващото десетилетие (1920—1930) се появяват нейните преводи от полски и антологията „Полски поети", първата й детска книжка „Малки песни" (1923), романът за юноши „Малкият добруджанец" (1927), втората стихосбирка за възрастни „Земен път" (1928) и др. Като следствие от войните Добруджа е откъсната от България: ражда се темата „Добруджа". Очертани са явно главните насоки, по които отсега нататък ще върви нейното развитие: интересът към полската литература и преводаческата й дейност, темата „Добруджа" и първите й книги за деца.

Особено място заема сборникът с поеми „Лунатичка" и по-специално поемата, дала заглавието на цялата книга. Авторката не крие своите симпатии към трудовите хора от крайните квартали, към миньорите от Перник. В изповедната интонация като вик на съзната безпомощност за практическа

намеса звучат стиховете „Тежи ми моята безпомощност като вина!“ Бунтът на лунатичката в същност е повик за повече хуманност, бунт стихиен, без посоки и цели, в който човек устоява себе си като човек. Абстрактната хуманност, отсъствието на точен социален адрес го лишава от подкрепата на реални обществени сили, способни на дело да се справят със социалната несправедливост в буржоазното общество. Безплътието на социалната мисъл в творбата е предопределила и безплътието на героинята — тя е сянка, надарена с човешки сетива и чувствителност, но неспособна за практически действия, за реална намеса в земния живот на хората.

Социалната отзивчивост на лунатичката в поемата „Вела“ (1946) се трансформира вече в нещо качествено ново. Вела е героинята, към която Дора Габе съзнателно или не се беше стремяла в творчеството си. В краткия живот на партизанката тя откри разрешени много от интелектуалните си метежи, а в целостта на характера ѝ — историческата приемница на лунатичката. Вместо бунт без посоки Вела се включва в една борба с ясна политическа програма и цел. Активността, съчетана с прогресивния обществен идеал, правят от нея цялостен човек, извисяват я до герой на епохата. В девойката от Каменица с „мъжка стойка“, руса глава и с детско чело поетесата откри изхода от съмненията, от политическата неориентираност. В този смисъл бе вътрешно подготвена за срещата с Вела, още преди да се заинтересува от нейния подвиг.

С „Вела“ фактически започва преосмислянето на творческия опит, един процес, макар и затруднен в годините на култа към личността, но по смисъл положителен и плодотворен. Едва през последните години можем да съдим за истинските мащаби и дълбочина на онова, което се е извършило в творческата лаборатория на поетесата. С написаното напоследък — „Нови стихове“ (1963), „Лирика“ (1966), „Почакай, слънце!“ (1967), „Невидими очи“ (1970) и „Сгъстена тишина“ (1973) — Дора Габе доказа по твърде категоричен начин на себе си и на читателите плодотворността на това развитие. И още нещо, че потенциалните възможности на нейното поколение далеч не са изчерпани и че в тази насока няма рецепти, няма канони.

Първата детска книга на Дора Габе — „Малки песни“, излиза от печат през 1923 г. Не може да се твърди, че времето и обстановката са особено благоприятни, страната се намира в състояние на политическа криза; зреят съдбоносни събития; предстоят кръвопролитни класови битки. Обстановката е изострена, наелектризирана — конфликтът е неизбежен и всичко е въпрос само на време. В такава обществена и психологическа атмосфера излизат малките песни или песните на Дора Габе за малките.

Дебютът ѝ в детската литература в много отношения се подготвя от вече създаденото. Така че поетесата се включва в един сектор от духовния живот на нацията, в който предшественици и съвременници са сътворили немалко: за около пет десетилетия свободен живот в атласа на детската литература личат имената на П. Р. Славейков и Ив. Вазов, В. Попович и Ст. Попов, К. Величков и Ц. Церковски, на Елин Пелин и Ран Босилек; натрупан е репертоар, разработени са мотиви и сюжети, които скоро стават традиционни. Постепенно се избистрят стихотворни интонации, разработват се строфически форми, стилово-образни похвати, обогатява се римовият репертоар.

Нашата детска литература още в самото си зачеване органически се свързва с две начала: фолклорното и реалистичното. Те са генералните, стратегически направления в нейното развитие.



Дора Габе

*Дора Габе*

Детската периодика също формира традиции, домогва се до свой стил, национално и възрастово специфичен. Още преди Освобождението в Цариград през 1871 г. Петко Р. Славейков издава първото наше списание за деца „Пчелица". По-късно — в края на столетието и началото на новото — се почват детски периодични издания, някои от които излизат в течение на три-четири десетилетия.[1]

[1] Такива списания са например: „Светулка" (1904—1947), „Детска радост" (1892—1914), „Венец" (1911—1944), „Картинна галерия" (1905—1925), „Теменужка" (1909—1912), „Звездица" (1892—1914) и др.

През двадесетте години се поставя началото и на първото партийно издание за деца и юноши — сп. „Другарче". Няколко години по-късно се организира ново издание — „Светлина" (1923), — но след събитията то е спряно. От тоя съвсем бегъл преглед се вижда, че дебютът на поетесата в детската литература не е скок във вакуум.

Още в пеленките на детската ни литература един от нейните създатели — народният поет Петко Р. Славейков — написа стихотворение, което в много отношения стана симптоматично за по-нататъшното й развитие. Спомнете си за ленивия Пенчо, който не иска нито да чете, нито да работи. Още в самото начало прозвучава назидателно-предупредителният тон на автора:

Пенчо бре, чети!
Пенчо не чете.
Пенчо, работи!
Пенчо пак не ще. . .[1]

Прецедентът е повторен: Иван Вазов, макар и по-късно, се обърна към малкото говедарче с окъсана торбичка, което пасе на полето говедата, отново със същия назидателно-повелителен тон: „Чети, говедарче, а, бе!"

Така цели десетилетия в детската ни литература се размахваше този назидателно-поучителен пръст. Малкият читател се поучаваше, съветваше, заплашваше, великодушно го потупваха по рамото, възхваляваха го, когато той отговаряше на дидактично-възпитателните им изисквания. Автор и читател се изправяха един срещу друг в две съвършено противоположни роли — единият поучава, изисква повелително, а другият е само пасивен слушател и изпълнител.

Очевидно просветителските дидактични идеи на XIX в. дълго време след Освобождението не бяха изживени в сферата на детското творчество. Внушаваше се директно или в най-добрия случай тактично, с умело подбрани поетически образи и сюжети. Но взаимоотношенията между автора и читателя оставаха непроменени.

В повечето случаи това не беше детска литература, а книжнина от възрастни, предназначена за деца. Това беше една епоха, в която детската същност, изконният детски свят не беше открит още от писателите; звънкият детски глас оставаше все още заглушен от рязката суровост на поучителя. Литература за деца имаше, но без деца в нея.

Картината на литературния процес до двадесетте години е в действителност далеч по-сложна; но за нас в случая са важни основните характеристики, тенденциите, които откроват целостта.

В сборника „Малки песни" поетесата за пръв път стихийно осъществява един подход, една концепция за детската литература, която ще осмисли и теоретически ще изложи десетина години по-късно. Но поетическият феномен е налице. Поетесата отмахва назидателно-повелителния пръст от стиховете си; диалогът между възрастния и малкия е подменен с монолог — детето разговаря със себе си или с връстниите си. Следователно изходното начало е ново, диаметрално противоположно: вместо от възрастния автор към невръстното дете посоката е обратна: детето, което си бил, се е пробудило и разкрива себе си в прелестни по своята чистота и наивитет монолози. Така шансовете за пълноценен контакт между участвуващите в диалога се увеличиха

[1] П. Р. Славейков. Съчинения в два тома. Т. I. С., 1969, с. 469.

неимоверно много. Общуваха еднакви възрасти, общуваха чрез език, съобразен със спецификата и закономерностите на детската възраст. А това на свой ред се превърна в средство да се овладеят теми и мотиви, духовни сфери и интелектуална проблематика, които по-рано оставаха извън методните възможности на нашата детска литература.

С „Малки песни" поетесата поставя началото на поредица от детски книжки, които утвърждават името и популярността ѝ не само сред литературните кръгове, но преди всичко сред детската аудитория. Децата най-вярно от всички, много преди възрастните, откриват в нейните стихове желан и чудесен другар.

През тридесетте години поетесата продължава все така активно да работи в детската литература. Един след друг се появяват стихотворните сборници „Великден" (1930), „Коледарче" (1931), „Бяла люлчица" (1933), „Диви крушки" (1934), „Горска къщичка" (1934), „Малка Богородица" (1937), „Бронзово братче и живо сестриче" (1938). За около две десетилетия тя създаде в общи линии всичко онова, с което направи най-сериозния влог в националния репертоар на детската ни литература.

Наистина и след победата на Девети септември Дора Габе присъствува ярко в литературния живот — новите творби все така ласкаво се приемат от читателите и критиците; поетесата положи усилия да разшири и обогати темите, да открие съвременните акценти в тях, защото социализмът променяше всекидневно не само материалния бит, не само лексиката, но и съдържанието на моралните категории. Децата на нова социалистическа България не можеха да останат незасегнати: нахлу нова тематика, която отразяваше техническите и научните постижения, трудовото всекидневие на страната. Най-значителното от създаденото през шестдесетте години са несъмнено поемките: „Петьовото сърчице" (1961), „Който се бои, в къщи да стои" (1962), „Слушането най-тежи" (1962), „Дивата ябълка" (1967). В поемите писателката си поставя и преследва по-сложни, по-нюансирани художествено-творчески цели—чувството е онова звено между детето и света, чрез което може да се възпитава и въздействува. Акцентите се поставят върху психологическите и нравствените процеси, съпровождащи израстването на героите. В поемите срещаме персонаж с по-богат духовен живот, отговарящ на възрастта, в която детето се подготвя за училище.

Дора Габе е дълбоко убедена, че народната приказка е изходна точка за намиране на стила, в който трябва да се пише за деца, тя на практика полага усилия да отдели и усвои елементите на приказния стил. Защото, макар да е вярно,че творчеството на народа е детско, от това не следва автоматически възможността на малките да се предложат приказки и песни, взети направо от сборниците за народни умотворения. Причините са ясни: Дора Габе правилно се ориентира не към механическата преработка на фолклорното богатство, а към търсене на стил. Фолклорното произведение не е обременено с рефлективността на съвременното съзнание, поради което плътно се приближава до детското мислене и емоционален свят.

Следователно теоретическите предпоставки съществуваха — трябваше на практика да се извлекат поуките и елементите, върху които да се изгради един национално обагрен стил. Задача отговорна и не по силите на един творец. За щастие Дора Габе имаше предшественици — Петко Р. Славейков и Иван Вазов, Ц. Церковски, Елин Пелин, Ран Босилек и др. Благодарение на техните усилия в детската литература епическите фолклорни жанрове бяха

трайно навлезли в практиката на поетите — гатанки, приказки, скоропоговорки. Дора Габе не остана при завоюваното, при онова, което вече беше в употреба, тя използува народната песен главно в поезията си за най-малките, дето фолклорът все още оставаше невъвлечен; използува неговата лексика и образност, ритмиката и сюжетите, мотивите на песента.

Малкият герой от стиховете на писателката ни гледа с умен и разбиращ поглед, изпълнен с неизтощимо любопитство, до каквото да се докосне, пръска аромата на своя свеж и привлекателен свят.

Книгата „Някога" е първият белетристичен опит на Дора Габе. Излязла през 1924 г., съдбата ѝ в много отношения напомня съдбата на „Малки песни" — посрещната е ласкаво от съвременниците. В развитието на писателката сборникът заема особено, средищно място — от една страна, това е откриване на прозата, а, от друга, пренасяне в нея на поетическите интонации, способите за общуване и опознаване на света, такива, каквито ги открихме в „Малки песни". Ето защо, ако първият детски поетически сборник на Дора Габе в много отношения предопредели нейния стил и посоки на развитие, то същото се отнася и за „Някога". Но и с това не се изчерпва всичко: тук могат да се открият първообразите на мотиви, настроения и интонации, към които Дора Габе се върна и преосмисли в последните си поетически сборници — „Нови стихове", „Лирика", „Почакай, слънце!", „Невидими очи", „Сгъстена тишина". Не става дума за механически операции, а за пренасяне на едно чувство или спомен, усещане или образ, изчистени във времето от излишни подробности и поднесени в истинската им същност и смисъл. Тъкмо в това според мен се крие особеното, междинното място за „Някога" в творческото развитие на писателката, звено, заредено с бъдеще.

Едно дете открива света — така най-кратко бихме могли да предадем съдържанието на този сборник с разкази. Писателката изобразява своята героиня така, че тя е център на всичко. От първия разказ, та до последния тя запълва с присъствието и мислите си, с преживяванията и неизтощимото си любопитство цялата обстановка около себе си. Извън нея е празно пространство, космически вакуум. Ето защо всеки, който би желал да се върне към детството, да се докосне до първоизвора на детското съзнание и психика, трябва да разгърне страниците на „Някога". Една тънка книжка със стойността на енциклопедия за детския свят.

В „Някога" поетесата се изтръгва от самотата чрез забравата в труда и детството; потъвайки все по-дълбоко в себе си, докосна детето — най-първичното — и с това постигна свободата си на художник.

Дора Габе е авторка на две юношески повести: „Малкият добруджанец" (1927), „И ние, малките" (1946), на романа за юноши „Мълчаливи герои" (1931) и на романизираната биография „Майка Парашкева" (1971). Писани през разни години, посветени на различни исторически събития и личности, отделени помежду си с цели епохи от духовното и политическото минало на страната, тези творби на писателката имат нещо несъмнено родствено, нещо, което ги сближава — героизма. И действително в „Малкият добруджанец" Петьо не скланя покорно глава пред поробителите, Райчо с риск на живота си преплува Дунава, за да предупреди русите, че им се готви нападение, Петьо и Кольо от „И ние, малките" се включват в борбата срещу омразните им фашисти в помощ на партизаните, за да дадат своя принос в извоюване на победата. Парашкева е не само майка на героя от Лайпциг — нещо повече — тя е майка-героиня, носителка на изконните черти на българската майка.




*Корица на първото издание на „Някога“*

Авторката не търси общочовешките и философските измерения на героизма в своите прозаически творби. Като се вземе пред вид, че те са адресирани до младия читател, очевидно е, че това е излишно. Вярна на своя изобразителен маниер, открива измеренията на героичното изключително в един реалистично действен план. Двамата Петьовци, Райчо, баба Парашкева са земни и решителни, нравствено и физически устойчиви, те извършват героични дела не защото се опълчват срещу повелите на епохата, в която живеят, а — тъкмо обратното — защото най-пълно, най-резултатно отговарят на нейните потребности. С една дума, не герои романтици, изолирани

от народа, противопоставени на тълпата, а герои, откърмени от народа и посветили нему талант и ум.

Героичното като мотив бавно, но забележимо се променя. Първоначално писателката го третира в плоскостта на историята, в координатите на определена политическа и духовна атмосфера, за да дойде по-късно в зрялото си творчество до интерпретацията му в един морално извисен аспект. Физическото усилие, саможертвата, върховното напрежение, устойчивостта постепенно преливат в търсене на нравствени категории за измерението на неговия смисъл. Парашкева е героиня в буквалния и преносния смисъл на понятието, но колко тя е различна като естетически синтез и идея от образите в другите книги на писателката. Тя е открила своето призвание чрез децата си, следва ги, стреми се да бъде в крак с тях въпреки възрастта и болестите, стреми се да ги импулсира и сплотява. Ето в какво се проявява нейният нравствен стоицизъм, равносилен на героизъм.

В реферата „Детска душа и детска литература" Дора Габе прави опит да обобщи своите възгледи за психологията на детето и — което в случая нас ни интересува — за характера на детската литература.[1] Опитът е от голям интерес за нас не само защото е пръв по рода си, но и защото ни позволява да се докоснем до ония изконни структури, с които се свързва всичко принципиално в детската литература.

Един творец, за да бъде детски писател, трябва „у него да не е умряло детето, което е бил", само когато той успее да пробуди у себе си това живо дете и погледне на света с неговите очи, едва тогава ще е в състояние да твори художествени произведения, желани от малките читатели.

Разсъждавайки и обобщавайки своя собствен опит и опита на литературата ни, писателката логически мотивира звеното, в което детската литература се докосва до народното творчество. „Както детето е база на възрастния човек — пише тя, — така народът е база на човечеството, защото народът е дете и като дете той е творчески."

Народното творчество според тази концепция е детско, защото извира от първичността и непосредствеността на народното самосъзнание, т. е. то извира от приказката. А приказката смесва видимото с невидимото, духовното с реалното, истината с фантастиката — с една дума, детската литература трябва да тръгне оттук — от народното творчество, от приказката. Дора Габе насочва вниманието си към фолклора не случайно, а защото е дълбоко убедена, че една национална литература днес, лишена от фолклорната си основа, не може да има бъдеще. Преди няколко години писа, че то е основата на живота на всеки народ, най-могъщото му творение, защото е издържало натиска на вековете и е останало непокътнато. Народното творчество е в кръвта, в ритъма на народното сърце, то е „твърдата и солидна земя, на която трябва да стоим, за да не ни отвеят ветровете".

В приказката Дора Габе търси не само националните черти на литературния стил, но и спецификата на стилно-изразните средства: защото няма теми за малки и големи, всичко може да се разкаже на децата, но на техния език, като се използуват прийомите на приказката, като се опознаят и овладеят нейните структурни и стилно-изразни закономерности.

Но тя не спира дотук, а формулира и главната задача, която детската литература трябва да решава на всеки етап от възрастовото развитие

[1] Изкуство и критика, I, 1938, кн. 7, с. 367.

на детето и като цяло въобще: следва да създава основите, върху които по-късно ще се гради характерът на детето, основите и предпоставките за формиране на личността в зряла възраст. То трябва не да запаметява, а да изживява: „Защото в края на краищата ние трябва да помагаме за духовния растеж на детето. Това е нашата цел."

С една дума, в своята творческа практика Дора Габе се стреми да накара детето да изживява и съпреживява, а не механически да запаметява, защото в ранната си възраст малките и без това помнят отлично. Духовният им растеж обаче може да се осъществи не чрез механичното усвояване на произведението, а чрез дълбокото му преживяване. Тия възгледи писателката изработва не след отвлечени кабинетни размишления, а като обобщава опита на своите колеги и собствените си наблюдения, поуки, размисли върху създаденото за близо пет десетилетия в областта на детската литература.

За първи път у нас се появи автор, който още в онова време се замисли над теорията, направи опит да изясни на себе си и на другите някои принципиални положения в спецификата на детската литература, да формулира ясно и определено нейната възпитателна функция.

У Дора Габе живеят две същности, изплетени от крайности, амплитудата на техните превъплъщения е необхватна, но в какъвто и образ да се явяват, между тях неизменно остава противоречието, което ги обединява и отблъсква: кошмарът е неделим от копнежа, проклятието от благослова, гордостта от смирението, отчаянието от надеждата, мисълта за края от копнението по началото. Защото пред голямата истина на битието е рисковано да се предовериш само на едната страна. Коя би следвало да се предпочете тогава? Оная ли, която говори с немия език на огледалото и те рисува с бръчки, като кора на столетен дъб? Или другата, дето тръгва от далечните спомени на детството? С нея е свързан оптимизмът и вярата, че животът е създаден само за радост, че щастието е неговият смисъл и съдържание. Иначе той не си струва да се живее. В стиховете на Дора Габе тия взаимоотношения се степенуват чрез цяла гама от нюанси, които чрез относителността на връзките разкриват не само нови аспекти, но изявяват в нова светлина индивидуалността на поетесата. Беше време, когато, оплетена в мрежите на противоречията, тя загубваше границата между реалното и химерата, но достатъчно беше да се докосне до земята, да се потопи в стихията на обществения живот, и гражданско-патриотичното ѝ чувство се превръщаше в точен ориентир.

Има нещо знаменателно, че стихосбирката „Нови стихове" се откри с цикъл „Съвремие". Дора Габе притежава таланта да бъде съвременна, да се разтваря в съвремието и то в нея, да го улавя с чувствителните антени на поетическите си сетива. През 1968 г. на една партийно-теоретична конференция тя синтезира по следния начин своето идейно-естетическо кредо: „Трябва да изградим преди всичко себе си като съвременни поети, да станем ние онния съвременни герои, които ще трябва да създадем... Не постигнем ли това, ще изчезнем от литературата и паметта на своя народ, без да оставим следа, без да сме изпълнили своята задача, за срам и позор пред работниците, селяните, учените, инженерите и всички онния, които творят нашето съвремие."[1]

Следователно понятието съвременност не се покрива и не се изчерпва с представата за актуалност, за тематична злободневност, по дълбочината и

[1] Литературен фронт, XXIV, бр. 50, 1968, с. 3.

значимостта на своя обхват и съдържание то се издига до ранга на естетическа категория. Или, както казва тя, само когато една творба е съвременна, когато един художник е изградил себе си като съвременен герой, само тогава той е изпълнил истинското предназначение на изкуството — да създава непреходни естетически стойности, които ще оставят следа в паметта на народа.

Ето защо в нейната поетика съвременността е естетическа категория и обхваща в себе си всичко най-основно — мотиви, проблеми, гражданско-патриотични и философски теми, интимни трепети и настроения.

Съвремието в поетическото определение на авторката е представа и усещане, мисъл и чувство, дето противоречията вплитат себе си, за да се роди една жива сложност, изтъкана от противоположности:

Ти си моето усилие
и мойто превъзмогване,
възторгът ми и възмущението,
гневът и радостта
на мойта кръв —
ти времето си,
дето не ми стига,
ти моята омраза
и любов.

Съвремието не е линейно понятие: в неговата диалектическа същност сегашният миг е ехо от миналото, защото „миналото е запазване на настоящето като действителност". Затова в клетвената решимост — „аз искам в сънищата си дори да бъда върху твойта гръд" — миналото неотменно присъствува. „На две епохи въздуха ловях" — пише тя, сякаш да обясни на самата себе си вътрешното раздвоение: „виденията на миналото" и скъпи имена я теглят назад, там, където само разговорите ще будят покоя от сенките; от другата страна остава животът. Какъв е смисълът тогава да се живее с миналото, не е ли достатъчно, че тя го носи „във себе си"? Затуй нейната присъда е безапелационна — „време не остава за миналото".

Когато в „Съвремие" изповядва своята адекватност с устремите на нашето време, изповедта е дълбоко изстрадано откровение. Изборът е направен по съвест и според убежденията на разума за достойно гражданско поведение. Затуй е така категорична: „Не искам друго време. . ." Тя има твърде основателни мотиви, за да бъде категорична — и лични, и обществени, интимни и философски. Но не е ли все пак главното, че нейният избор я поставя в талвега на историческото развитие?

Историческият оптимизъм придава на мисълта настойчивост, извисява я над дребното и всекидневното. Най-сигурно упование поетесата открива в родината, партията и съвремието. В това триединство Дора Габе съзря основанието на своята вяра в бъдещето и смисъла на днешното. Неведнъж е припомняла изстраданата истина: социалистическата революция научи мнозина писатели от всички поколения да мислят исторически, свърза ги неотлъчно с живота, с обществената практика и прогрес.

В заобикалящата я сложност, в устремения бяг на времето, пронизано от космически ветрове и копнежи, съществува един ориентир, една сила, където тя намира своя център на тежестта:

Ти ме сложи на твърда земя,
да не бъда люляна от вятъра —
ти направи земята тъй малка,
тъй позната и толкоз желана,
че могла бих във топла прегръдка
да я сложа до свойто сърце.

Така Дора Габе започна стихотворението си „Партията". С името на партията свърза осъществяването на космическите мечти на човечеството, в представите на обикновените хора тя е силата, която превръща чудесата в реалност, мрака в светлина; партията ги въоръжи с велика истина, затова „насочват със вяра очите си милионите хора към теб".

Историческото мислене я прави силна, освобождава я от подчинението на случайността, от разхищението на енергия по дребни и незначителни цели; тя вече не е беззащитно клонче, което вятърът на случайността люлее според капризите си.

Отзвук на тия мисли и вълнения срещаме и в стиховете, които Дора Габе посвети на Ленин. В безкрайността от образи, с които вождът живее в съзнанието на хората по света, поетесата потърси своя образ, роден в нейните мисли и вълнения. Това определи и подхода към мотива: с неговото име е свързана представата за „висшите закони", за „мярката на мисълта" и първоизвора на вярата й в човека, за разтревожената съвест, която среща в нашия век на гения и варварството „от най-нищожното до най-възвишеното". Субективното вълнение се извисява до грижа и болка за бъдещето на света, до лична покруса.

Наред с това поетесата търси думи, които биха се докоснали до неговата мисъл, изпреварила времето; образът на Ленин е етичната и хуманна мярка, ориентирът за достойна гражданска позиция в наше време.

В този объркан свят единствена опора за мисълта и поведението остава примерът на Ленин. Затова в стихотворението „Загриженост" поетесата съизмерва себе си в неговите преценки: оплаква със сълзите на малкото момиче, по чудо останало живо сред труповете на Сонг Ми, жертвите на варварството; светът е пламнал в престъпно безумие и земята се тресе от взривове. В нейната болка крещят хилядите инквизирани във века на гения и варварството. Обръща се към Ленин, извикала образа му от небитието, за да сподели тревогата си — светът е заключил сърцето си за хуманността и само той може да го отключи:

Светът е пламнал, Ленин!
Земята се тресе от взривове,
смъртта се е преселила
в небето
и оттам заплашва!
Излез от мавзолея,
заключило се е сърцето
на света!
Ела го отключи!

Политика и изкуство! Взаимоотношенията между тях винаги са били сложни, а еднозначните решения в никакъв случай не са верният отговор. Но авторката е несъмнено права в тоя пункт — изкуството и литературата,

които игнорират проблемите на бъдещето и настоящето, не са в състояние да създадат трайни художествени ценности. Така по всяка вероятност трябва да се разбират думите й, че с течение на времето е изчезнала боязънта от думата „политика".

Не са ли политически подбудите и съмненията, които звучат в стихотворението „Пред празника"? Само гражданско вълнение, само чувство за отговорност пред обществото, пред родината са в състояние да оплодят за откритията творческото съзнание. Въпросите и упреците, тревогата и радостта са родени от органическата принадлежност към това „оплодено време"; всяко поколение е длъжно да поеме своя дял от тежестите на историята; излишно е да се тревожат имената на падналите— те изпълниха своя дълг. Останалото е наша задача и по нея историята ще съди за зрелостта и достойнствата ни. Колко потребни са сега „сред крясъка на празни приказки" простите слова на откровеността. Ето какви са предпразничните вълнения и мисли на поетесата. Когато почувствува, че в нея оживяват земята и небесните пространства, когато долови в себе си гласовете на птиците и шумоленето на гората, плясъка на морските вълни и ласката на вятъра, когато топлият полъх донесе мириса на зрели жита, с една реч, когато тя усеща и се слива с вечното движение, знае със сигурност, че се е докоснала до родината и до поезията. От неопределимото и назовавано с името родина душата е попила просторите, копнежа по светлина, мисълта за вечност, родината я преизпълва с щедростта на благата си: дарява я с красота, с обич, с характер, с безсмъртие, дарява я със собствените си богатства.

Атанас Далчев се свързва с родината чрез страданието и ослепените Самуилови войници, за Ана Ахматова родината е клетвената готовност в часовете, отредени за мъжество да бъде спасено „великото руско слово". А за нашата поетеса е символът на вечност и красота. Всичко хубаво, което притежава, е продължение на родината. Ето защо:

Сега аз вехна
и се разцъфтявам,
умирам и се раждам,
защото ти,
откакто свят светува,
умираш
и се раждаш,
и цъфтиш!

Не съществуват следователно две различни субстанции, както и две посоки на човешките усилия — тази, по която родината крачи със стъпките на историята, и другата, по която хората я догонват. Нищо подобно: двете посоки се сливат в една обща воля, насочена да дири в тъмните нощи на миналото светлината на бъдещето, воля за преобразяване на света, воля да открива в „сърцето на човека скритата искра". Ето следователно кръга от чувства и размисли, проблеми и обобщения, заключени тук — от дъщеринската признателност, до възхитата пред мъдрата красота на родината.

В своето усилие да разбира и разбере съвремието си, да следва естествената склонност на таланта си, навсякъде да прониква до смисъла и същността, поетесата неизменно стигаше до началото на всички начала, т. е. до философските измерения на битието.

Мисълта за „Началото“ и „Края“ в поезията на Дора Габе се превъплъщава в сложно многообразие от житейски и субективни ситуации. Интересът към проблема вече сам по себе си е характеристика: погледът търси в изменчивостта на материалния свят вълнения, размисли и изстрадани истини, защитени от ерозията на времето и капризите на модата.

Дора Габе обаче не пише философска поезия. Нейната натура и поетически темперамент са твърде далечни и чужди на рефлексията и кабинетната мъдрост. Не философска поезия, а стихове за философията на живота! Оттук произтичат и най-съществените особености на нейния поетически стил. В стихосбирката „Почакай, слънце!“ например осезателно се долавя предпочитанието ѝ към думи, означаващи първичности — залез, земя, вечер, буря, необятност, усмивка, а също и философски категории — свобода, противоречие и т. н. От една страна, авторката е дълбоко свързана с материалността на света, с безкрайността на формите му, а, от друга — съзнанието надмогва връзките на земното, за да се изправи пред философските дилеми на битието.

Когато човек е оставил зад себе си седем десетилетия творчество, като че ли естествено е да се обърне назад за равносметки и преценки на направеното и пропуснатото. Но тая констатация едва ли е валидна за „Нови стихове“ и „Почакай, слънце!“, „Невидими очи“ и „Сгъстена тишина“. Това не са книги поетически и жизнени равносметки, преглед на активите и пасивите в живота и поезията за седем десетилетия! Не! Равносметката е автопризнание за творческа ликвидация. У Дора Габе процесът е в развитие.

„Когато човек е на седемдесет и пет години — казва Гьоте в разговор с Екерман, — не може понякога да не мисли за смъртта. Мене тази мисъл никак не ме безпокои, защото съм твърдо убеден, че нашият дух е нещо неразрушимо, той непрекъснато живее от вечност към вечност. Той прилича на слънцето, което привидно залязва за нашите земни очи, а в същност никога не залязва, а непрекъснато продължава да свети.“ Сложно и нюансирано е отношението на поетесата към смъртта. Смъртта в нейното изображение и представи съвсем не е физиологически феномен, не е физическата болка или жалък страх, отблъскващата миризма на загниващата плът, конвулсиите и грозотата. Още в първия си сблъсък тя пренася отношенията в света на духовното, в света на съзнанието.

Първоначално това е трогателната раздяла с вещите, които ще ни надживеят. Но ако в „Интимно“ раздялата е предстояща неумолимост, в „Самотност“ вещите са немите свидетели, които „не разбират и не знаят, че има смърт и че е краят. . .“ Те са йероглифите, които всеки човек оставя след себе си и по които може да се гадае за грижите и тежестите на живота, за радостните минути, изживени в тяхното обкръжение. Те не искат нищо, но приемат всичко, което им даваме, защото знаят, че ще ни надживеят. Ще си отиде човекът и с него животът, ще пресекнат безмълвните разговори всяка вечер, за да не се подхванат никога. А те ще чакат, ще чакат с безсмислена неподвижност.

О, мои вещи!
С колко радост се посрещаме,
когато светнете,
избърсани от моята ръка,
когато разговряме безмълвно

всяка вечер,
без да помисляме,
че някой ден
не ще се връщам вече,
а вий ще чакате, ще чакате...

Конфликтът е дълбоко философски: поражда се от съзнанието, че мъртвата материалност, която е подвластна на живата човешка мисъл, в същност ще ни надживее. Дотук обаче конфликтът е локализиран. Но дохожда „тежък час", душата се зарежда със светкавиците на неудовлетвореността: „Защо тъй бързо идва краят?" — отеква страшният въпрос. И тогава събираното с години се отприщва в неудържим поток от неосъществености: несбъднати са мечтите на младостта за полет в небето, не е извикано нито веднъж — „Стига, аз се наживях!" А краят бърза и в някаква паника тя се обръща за невъзможното към знахари, богове и магесници... Само животът, дори най-тежкият да бъде!

И все пак всичко остава в света на сетивното, на емоционалното. Чувството не е прегоряло, то още е част от конкретната съдба на индивида. В този смисъл философската концепция не е очертана — процесът е в стадия на емоционалното му отреагиране:

О, живот, задръж ме ти!
Не се боя от смърт,
но теб обичам!

Но идва стихотворението „Непримирима", за да покаже развитие и което е по-съществено, наличието на една етическа и философска позиция. Личното е преодоляно, към същината на проблема се пристъпва с мащабите на космоса. Всеки от нас носи в душата си стремежа към неизмеримото, колумбовската жажда за познание, любопитството към проклетите въпроси на битието. В съприкосновение с тях безкрайните възможности на съзнанието и мисълта се сблъскват с крайността на човешкия живот. Как да се разреши това трагическо противоречие?

Не опираме ли в същност до основния въпрос на екзистенциализма — човекът разбира, че съзнанието за собственото му битие е окръжено от пустота и ще се разтвори в смъртта. А, както е известно, според екзистенциалистите същността на човешката индивидуалност е заключена между раждането и смъртта, всичко, което стои извън „Аз-а" на индивида, няма отношение към него, защото в последна сметка и светът съществува само дотолкова, доколкото съществува субектът. Трагизмът в „Непримирима" е концепционално противоположен на безсилието на духа и пасивното размишление за смъртта, противоположен на страха, който се схваща от екзистенциализма като източник на свобода. Още Спиноза беше казал, че истински свободният човек най-малко мисли за смъртта, неговата мъдрост се изразява в размишленията му за живота. В „Непримирима" поетесата изявява своята активност: копнеж по величието на Мирозданието, жажда да го опознае, разум да проникне в неговите тайни, стремеж за възможности, разширени до мащабите на неизмеримото. И как ще се примири с мисълта, че някой ден ще трябва да изчезне, неизпълнила всичко, което е бленувала? Къде е смисълът тогава на нашето съществуване: в екзистенциалисткото примирение, в пасивното приемане на абсурдното или в сизифовските усилия да се разреши неразрешимото?

Или може би няма изход? Тя казва: „Не! Изход съществува!"

Изходът от тая дилема е нашата свобода в отношението ни към смъртта, постигната от позицията на непримиримостта. Непримиримостта е не само философска позиция, не само субективно отношение към трагическите дилеми на битието, но и черта в характера и поетическия темперамент.

Гледам Изгрева
и Залеза,
поглъщам Вечността ти
и чакам своя край
непримирима. . .

В случая глаголът „чакам" поражда принципиални възражения. „Чакам" във всички случаи се свързва със състояние на покой, неподвижност, пасивност, а те взаимно се изключват с непримиримостта. Още повече, че Гьоте извеждаше своето убеждение за безсмъртието „от разбирането си за деятелността". Наистина героинята, отхвърлила с такава решителност „бавното движение на времето" и не успяла да се примири, че във века на динамика и скорости е принудена да бъде „неподвижна", трудно бихме си я представили в покой, в пасивно очакване. Нещо повече, в стихотворението „Халюцинация" тя дори предпочете смъртта пред „бавното движение на времето".

Със лакти ще разбия
стените на часовника,
ще полетя
и нека ме измъкнат под трамвая
с провиснала ръка,
с отметната глава,
с опразнено сърце, в което вече няма
нито стрелки, ни време. . .

Интересът към философските проблеми на съвременния човек не се изчерпва с антитезата „живот — смърт". Оригинална и неповторима е и разработката на проблема за времето: времето като вътрешно сетиво, като субективен враг, който непрекъснато ни отдалечава от младостта и от живота; на времето и пространството като част от нашето познание за света. Но във всички случаи, когато авторката се докосва до тая философска категория в нейните разнообразни превъплъщения, тя е свързана с настоящето. Във всеки миг и състояние се стреми да открие вечност. От това философско и естетическо гледище тя се извисява до художествени обобщения, в които е кристализирала мъдростта на много поколения. Дали ще бъде фиксиран отделният миг или пък ретроспекцията ще ни отнесе към скъпи за сърцето случки, лица, душевни състояния, все едно — поетесата винаги ни респектира със своя пиетет към Времето.

Склонността да се нирва в неговите пространства не е мимолетен порив, не е модно ехо. Още в стихосбирката „Земен път" Дора Габе интуитивно се докосва до тайните му, изгаряна от копнежа да го разгадае с мисъл. Лирическото изживяване, моментното възникване на чувството и представите, настроението са частици материализирано време.

Връщам се отново към мисълта си, че Дора Габе не пише философска поезия — нейната натура, нейният темперамент и структурата на поетическото мислене не се нуждаят от философската рефлексия. Не философска поезия, а

философия в поезията, извлечена от недрата на живота, от вълненията на сърцето. Поезия, побрала в себе си духовните проблеми на времето, което я прави потребна, естетически актуална и я нарежда в авангарда на съвременното художествено мислене.

Но в това напрежение от тревоги за съдбата на цялата земя за нашето съвремие, в това съсредоточаване на интелекта върху проклетите и вечни въпроси на битието се съдържа в същност предпоставката и потребността да разговаря със сърцето, с миналото и неизживяната радост, със сънищата и образа на любимия.

И кръгът се затваря: интимното чувство и гражданските пориви се докосват, за да се сплавят в творческата индивидуалност на поетесата. Ето защо в стиховете на Дора Габе е невъзможно да се прокара категорична граница между гражданско-философското и интимно начало; особеност, извънредно характерна изобщо за целокупното ѝ творчество.

Любовното чувство, интимните трепети на сърцето изтръгват от миналото образа на любимия и го изпълват с големи и високи чувства. Прелестни в своята простота, подкупващи с искреност, тия песни „за пропуснатото щастие" са своеобразен лирически дневник за интимните вълнения на жената.

В тоя дневник обаче се променят не само датите, фиксиращи изтеклото време, а преди всичко развитието на любовното чувство. От „Теменуги" до „Сгъстена тишина" е извървян дълъг път: трасирано е развитие в посока на приземяване на това чувство и вълнения. Ако в „Теменуги" то се инспирираше от сферите на идеала, в „Земен път" картината е съвършено различна, идеалността е запокитена върху аутодафето на изневярата — преди „най-скъпият" да надникне през прозореца, преди още да го дочака, — тя посреща изневярата, раздялата. Но с времето в пещерите на душата ехото от болката заглъхва след дълго повторение; страданието се притъпява, за да се трансформира в омраза, каквато нашата любовна лирика не познава. Омразата към съперницата черпи сила не толкова от бушуващата буря на емоциите; те са овладени и укротени в решетките на интелекта, подчиняват се на предварително обмислено отмъщение.

В интимния свят на лирическата героиня от „Земен път" съществува един психологически парадокс: отмъщава си не потъпканата любов, а уязвената женска гордост; не случайно именно в ретортите на интелекта се изработват противоотровите срещу „съперницата-змия". В интимната лирика на Дора Габе любовта никога не е била само чувство, първична виталност, която с демонична сила покорява човека, изтръгва го от състоянието на благоразумие и привички, за да го застави да осъществи биологическото си предназначение; никога не е била всеотдаване, принадлежене на любимия с тяло и мисъл, не е съществуване чрез сетивата и мислите му.

Лирическата героиня на Багряна е най-напред жена и след това всичко останало; героинята на Дора Габе след всичко останало е и жена. Раздялата с любимия героинята на Багряна посреща като жена: пее смирени молитвени песни и обгръща болката си в мекота и самоотречение — „иди при нея, мене прокълни", му говори тя; съперницата не изостря чувството до острие, насочено за разплата. Всичките си желания и стремежи проектира върху земен фон, жадува като пълноценна жена любов, която ще изконсумира с петте си сетива; тя е толкова млада и експанзивна, че на всяка цена ще извоюва земния си дял от щастие; първичната жажда за удоволствия, за консумиране на любовта са полюсно противоположни на другата героиня.

Два характера, два типа поведение в живота, две различни концепции за любовта. С една дума, в палитрата на националната чувствителност двете съвременни поетеси поставят своя багра — свежа, самобитна, оригинална.

Годините минават, а заедно с тях в интимните стихове на Дора Габе, избистрени и окъпани в светлина, успокоени и просветлени от мъдростта на времето, нахлува могъщ поток от вълнения и размисли, от възторзи и очарования, от нежни трепети на сърцето, докоснало призрачния образ на спомена.

Страстта е само спомен, образът на любимия — мираж, единствено усещането, че него го няма, е реалност. „Къде си?“ — пита тя, и в мълчанието, което ги е разделило завинаги, долавя присъствието му; о, колко е е потребна сега илюзията, че той е жив, та дори само в сънищата. Едно пристанище, дето неосъщественото желание идва всяка вечер да търси утеха. Защото годините са се оказали безпомощни пред непреклонността на сърцето; то е създало свой нереален свят — света на сънищата, дето единствено е възможна срещата. В нейния интимен свят природните закони са невалидни, тук действуват други сили и други закономерности управляват взаимоотношенията. Напуснал завинаги земния свят, неговият образ отсега нататък ще я следва неразлъчно в песните и възвишените полети на мисълта. От образа му поетесата направи параклис, където коленичи за молитви, силата на чувството е така безгранична, така неотразимо чудотворна, че премахва границите между реалното и нереалното, между земното и илюзорното, създава около себе си една химерична, но желана действителност, в която живее, „за да си спомням“ и да вярва, че „няма миг без чудеса“.

В стихосбирката си „Сгъстена тишина“ поетесата по следния начин синтезира в чувството си неговия образ: „Ти живия човек без име, когото назовавам с всички имена.“ В тази дефиниция обаче не бива да се забравя коефициентът, който премахва линията между настоящето и отвъдното. Единствено възможна остава срещата „извън времето“. Отсега нататък: след като го назова с всички имена и му подаде ръка „извън времето“, в цикъла „Сгъстена тишина“ героинята ни предложи дневника на лирическите си копнежи: дневник извън времето и материалните връзки на действителния свят. Затова почти всички лирически късове започват с повелителна молба да се съхрани илюзията, да не се разрушава представата: „Не се обаждай!“ — за да звучи гласът му в природата; „Недей се приближава!“ — за да остане изображение и вечният копнеж по него; „Не ме докосвай!“ — за да запази надеждата за нова среща. И накрая: „Недей очите ми отваря, нека продължи в илюзии живота ми.“ Колко удобно е като позиция и колко лесен е изходът, заключен в това решение. Толкова лесен, че просто престава да бъде решение и изход. Иначе как ще си обясним протеста срещу самотата, която като майка залоства вратата и я пази от чужди погледи; сънищата и илюзията, „че съм в два свята“, започват да я гнетят; тогава като вик на осъден се изтръгва от гърдите вопълът за материалност, за земни радости и горчивини, за деятелност. Ще нахлуе в света и ще прегори в него до последния атом на желанието си, за „да не оставя нищо за смъртта, когато спре на моя праг“.

Дора Габе за разлика от своите съвременнички — Ек. Ненчева, М. Белчева, Е. Багряна — оцвети интимното си чувство с багрите на интелекта; придаде му по-голяма обемност, разшири обсега му до размерите на вселената:

любовният мотив в поезията ѝ се оказа по-близо до пантеизма, затова лирическите ѝ песни и миниатюри се докосват до общофилософските теми и въпроси на земното ни битие. Любовното чувство получи в нейната лирика допълнително измерение — философско, мисловно. В националната ни лирическа традиция една жена направи опит не само да сподели любовта си, но и да размишлява над нея, да я осмисли.

В тая линия на търсения Дора Габе нямаше предшественички: още когато се появява „Земен път", критиците посочват тая особеност в отзивите си. Общественият литературен вкус на времето по-скоро интуитивно, отколкото съзнателно се докосна до тоя същностен момент за интимната поезия на Дора Габе. Днес вече можем да съдим много по-обективно за естетическата и художествена продуктивност на линията, в чието начало стоеше нейното име. С книги като „Нови стихове", цикъла „Мълчание" от „Лирика" (1966), „Почакай, слънце'„, „Невидими очи", „Сгъстена тишина" поетесата бляскаво защити правото да съществува и такъв интимнолирически жанр в днешната ни поезия.

Някаква мъдра тъга излъчват тия любовни елегии. В края на живота си Иван Вазов изпитваше стеснение от песните на закъснялата си любов — колко колебания и нерешителност съпровождаха отпечатването на сбирката „Люлека ми замириса". В интимните откровения на Дора Габе и това съображение не липсва; побелелите коси и вечно младото сърце са в конфликт: „Какъв позор! На твойта възраст!" — казва тя в стихотворението „Признание", което звучи като морален себеупрек.

Но съществува подчертана разлика между нейните елегични откровения и закъснелите любовни въздишки на стария поет. В центъра не е закъснялата любов с всичките ѝ усложнения от морален характер, а закъснялото признание на това съдбовно чувство. И в сегашната възраст, когато косите са побелели, то е пламъчето на „последната радост" в сърцето. Изгасне ли то, ще опустее като изоставено от птиците гнездо, спохождано само от ветровете. Срещу земното щастие на влюбените тя може да противопостави единствено виденията на сънищата, илюзията, че живее в два свята едновременно, че „животът става двоен", че го съзерцава, „чрез някакви невидими очи". Тогава от най-съкровените струни на душата се изтръгва покъртително признание

Години минаха, ти все си с мен
и никой никога не би можал
да те изтръгне,
и никога не би разбрал
как всичко е възможно в сънищата
и колко си добър, и колко ме обичаш,
щастлив, неземен и невидим. . .

Годините преминават, а сърцето продължава да живее с илюзии, с видения от миналото, да търси материални доказателства за присъствието на любимия в действителния свят. При всеки звук, при всеки глас на случаен минувач то се свива в сладостната болка на очакването. И чакането се превръща в радост, не, нещо повече от радост — във философия, която придава смисъл на всекидневието и земното ни съществуване.

Всичко прекрасно възпитава, стига да сме подготвени да го открием. В това се изразява значимостта на естетическите находки в интимната лирика на поетесата, нейното място в националната лирическа панорама.

Творец като Дора Габе, дошъл с предназначението да заеме трайно място в националната ни литература, е неизбежно заставен да изчака времето на своята зрелост. И тя го дочака със съзнанието, че в изпитни и заблуди, в противоречия и размисли е изстрадала плодовете на зрелостта. Не са поетическа метафора нейните думи: „Откакто се родих, на всички поколения връстница станах", а факт от нейната житейска и творческа биография. Но да бъдеш връстница на поколенията само в календарния смисъл на понятието — това едва ли е основание за високо самочувствие. Едва ли! Не побелелите коси са решителните аргументи в негова полза, а духовната връзка с всички поколения, които са дошли след нея, неизтощимата й дарба да се слива със съвремието, да го попива с всички сетива и тайници на поетическата си същност — ето къде са според мен основанията за усещането, че е „станала безсмъртна".

Има автори, чийто творчески свят и търсения са подчинени от стремежа към абсолюта, получени в ретортите на интелекта, към онази математическа формула, която би трябвало да даде отговори на вечните и проклети въпроси на земното ни битие. Но идва време, когато безплодността на усилията се превръща в тежки интелектуални драми, в агония, дето тлеят въглените на меланхолията и песимизма.

Като художник и творец Дора Габе има друга съдба. Не че бе опазена от подобни интелектуални сътресения. Не, но конфликтите у нея се разразяваха на друго ниво, носеха друг характер и същност. Преди всичко тя е спонтанен художник; тя не отразява света, а той се отразява чрез нея. Невъзможно е да си я представим фанатичка на една идея, попила разнообразието и богатствата на сетивния свят в себе си. По-скоро обратното — оставайки последователно вярна на себе си, тя се търси сред безкрайността на живота. Не че драматичните състояния са й противопоказни. Подобно твърдение едва ли би било сериозно. Колко пъти сме чували да прозвучават тия режещи тонове, отглас на тъмни изтощителни схватки в душата. Колко пъти са я спохождали демоничните очи от „оникс и с жилчици червени"? Колко пъти изпепеляващи въпроси са докосвали съзнанието? Но преди да се втурнат в нейния вътрешен свят, те са били преживени, били са факт от биографията. С цялото си творчество сякаш ни казва, че животът и изкуството не са теорема, която човекът и художникът трябва да доказват, а висше благо, което неспирно се учим да оползотворим и все не успяваме накрая.

Ето защо, ако трябва да назовем координатите на нейния творчески свят, това несъмнено са виталността на детското и живата, кръвна връзка с равнината, с Добруджа. Те са така обусловени помежду си, че са неразделими: детството е Добруджа, а Добруджа се слива с детството. Далеч съм от желанието да търся формули с универсална валидност, не това ме е ръководило, когато съм размишлявал върху нейния живот и творчество и неговото място в националната ни култура. И все пак кои са ония най-начални, най-характерологични първоелементи, без които Дора Габе не би била това, което е сега за нашата национална литература?

Съществуват поети, които се разтварят в другите, в света около себе си, сливат същността си с обективната реалност. Но срещат се и друга категория — те свеждат всичко наоколо в себе си, те са центърът, от който излизат и в който се пресичат магнитните силови линии на света. Той непрестанно ги терзае с реалните си конфликти и дилеми. Решенията им

идват не по пътя на абстрактните размишления на логиката, а по пътя на чувството,на логиката на сърцето. Те са така обсебени от своите наклонности и предпочитания, от своите собствени страсти и мисли, че не ги забелязват у другите.

Колко много черти сближават Дора Габе с тази втора категория творци. Разбира се, не става дума за пълно покритие, далеч съм от намерението да съставям литературни рецепти. Мисълта ми е, че в рамките на най-общата литературна аналогия откриваме страни, които сближават образа на поетесата с въпросния модел.

От безкрайното разнообразие и преливане на тези два първични компонента творческата физиономия на писателката получава своята характерност и богатство, неповторимост и трайно място в националната ни литература.

Тъкмо затова, макар поетесата да бе съвременница и продължителка на демократизма и реализма на писатели като Вазов, Пенчо Славейков, Яворов и Дебелянов, макар да бе съвременничка на пролетарските поети Смирненски и Вапцаров, Дора Габе дочака плодовете на творческата зрелост в условията на социалистическото общество. Социализма тя назова „оплодено време“ и имаше всичките основания за такова определение — и субективни, и граждански, и творчески. На новия живот тя посвети много възторзи, усилия, труд и всеотдайност, а революцията осъществи ония исторически завоевания в страната, онзи духовен климат, без който бе невъзможно разгръщането на нейната богата и разностранна художническа индивидуалност.

Именно в годините на народната власт творчеството на Дора Габе постигна предназначението си като социалистическо-реалистично изкуство — превърна се в духовна и естетическа потребност за хиляди и хиляди читатели — от всички поколения, от цялата ни родина. Ето защо за нея в пълна сила са валидни думите, че който не очаква милион читатели, не би трябзало да пише нито ред. Очакванията бяха споделени и взаимни.

Едва след революцията на 9. IX. 1944 г. богатият и разностранен талант на писателката, изявил се в стихове и проза за деца и възрастни, надмогна езиковите бариери, за да стане духовна потреба не само за българските читатели, но и за читателите от много страни — руснаци, украинци, поляци, чехи, в Индия на езика хинди, френски, испански, английски, гръцки, румънски и т. н. Нашата партия и правителство високо оцениха заслугите и влога на поетесата в националната съкровищница от духовни и естетически ценности. Издържало проверката на времето, нейното творчество повече от половин век учи на обич към България, възпитава високи граждански и хуманни добродетели, деца и възрастни от няколко поколения.

## ДИМИТЪР ТАЛЕВ

У този на пръв поглед физически слаб човек се криеха големи, бих казал, войнствени сили. Той притежаваше много от коравината на българина, който е живял дълго при непригодни условия. Носеше у себе си и морала, и духовната гордост на старите родове. Изпълнен бе и със самоуважение, което идва от издържани вековни изпитания. Зад очилата му гледаше с оптимизъм света един недоволник, демократ, воювал за равенство, хуманист, бунтуващ се за правата на човещината и за разбирателството между хората.

И Талев борецът, и Талев човекът на чувството и мисълта се осъществиха чрез виденията на художника. Като творец той утвърди нашите народностни добродетели, жилавината на рода ни, гордата ни непреклонност пред чужда воля.

Талев бе обичал България — малко е, ако се кажеше само това. Той я носеше у себе си — и като любов, и като мъка. За него особено скъпо бе родното му място. Бе влюбен неистово в хората му и във вековната му история. В погледа му бе заседнала сякаш родната земя и той пренасяше изцяло върху нея любовта си към свободата. Защищаваше я от всичко, което би я петнило. За него, родолюбеца, нямаше по-изразителен пейзаж от старите скали на Македония, води с по-силен син гланц от водите на Охридското езеро, свят, по-разнообразен и по-богат от този, който бе протичал през детските му години в схлупените къщи на малкото градче. Талев изживя като лична участ съдбата на родината си, сам бе свидетел на османските мъчения и на разюзданите борби сред противостоящи и взаимно изтребващи се групировки. „Обикновено казвам, че с идеята за тях (книгите си, б. м.) живея от двадесет години насам, а чувствата ми за Македония не могат да се определят с време. Те са в кръвта ми."[1] Като българин той обичаше всичко българско от изток и север до запад и юг, но го вълнуваха предимно образът и съдбата на родното му място. Душата му бе напоена със спомени. В характера му бе преминала народната тъга, съсредоточена в едно — свободата. Суровостта на народа, външната му бедност и духовното му богатство се бяха превъплътили сякаш в неговата маска, усещаха се в металния тембър на гласа му, в нежността на чувствата му, в нравствената му сила.

[1] Интервю с Димитър Талев. — Народна младеж, 4 февр. 1957.

*

Бих нарекъл и самобитен, и общо характерен жизнения път на Талев. Роден в Прилеп, той се прехвърля в свободна България още преди Първата световна война. Началните му публикации в София като студент се появяват не в официалния, а в комунистическия печат. В началото на 20-те години сътрудничи на „Работнически вестник", после на „Нов път". В първите му разкази бликат оскърбените чувства на младия човек, добре опознал нуждата. Неговото учение и следване са били все мъчителни. И това го подтиква да призовава срещу неправдата, да съкрушава обществото, като отеква на болки и на страдания. Персонажът в ранната му проза са или люде скромни, достойни за уважение, на които съчувствува за вечната беда, или хора имотни, високостоящи, алчни настървено да ограбват безпомощните. Разкази като „Паяк", „На улицата", „Големият и малкият Петко" удивително напомнят характерната критическа и сантиментална социална проза от времето след Първата световна война. В импресията „На улицата" се усеща атмосферата на враждебен, заплашващ свят: „Пристъпя старец белобрад, загубен всред тълпата и сърдит, едвам чуто, проклина някого. Натруфена госпожа яростно стиска зъби и нервно крещи: не й отварят път, спокойно да мине; след нея бърза изплашено слугинче. Уличен търговец надвиква своя съсед. . ." И по-нататък протестът в картината се усилва от чувствата на недоволство, бликнали у автора.

„. . . А ти, дете? Защо са тъй дрипави дрешките ти, лицето ти неомито, косите разрошени? Твоите хитри очи ту следят бакалина, ту лакомо се впиват във вкусните ябълки. Ти може да си гладно. Но не посягай! Една кокарда и две очи те следят, една ръка държи камшик, готов да се обвие около слабия ти врат."

Такъв е тоя жесток свят.

„Шумни са тротоарите. Блестящи слънца пръскат бяла светлина. Бавно се клати между тълпата дебел буржоа."[1]

Това е социална литература, изпълнена с революционно съчувствие към страдащите, критикуваща несправедливото жестоко общество. Чрез експресията на словото ненавистта е емоционално подсилена. Авторът поставя ударението върху образите на „натруфената госпожа", след която ситни слугинчето, на стражаря с кокардата и камшика, на дебелия буржоа, пристъпящ сред тълпата. В този свят протича драмата на гладното дете, така много възпявано от Христо Смирненски.

Слогът на Талев е сантиментален, обагрен от етични значения, подсказващ далечните предусещания на автора за бъдещото революционно развитие на живота. В тези начални разкази е изявена и човешката доблест на Талев. Той не се бои да бъде страна, заангажиран писател.

По-късно гласът на социалния протест се пресича с друг глас — на екзалтирания патриот, поел съдбовната мъка на поробените в Македония. Настроенията стават просветителски, патриотични. Налага се и една трайна регионална тема: животът в Македония.

Временно Талев се увлича и от публицистиката. Бил е вече в чужбина — Виена и Париж, откъснал се е от социализма. От 1930 г. сътрудничи на в. „Македония", даже го редактира. Далеч е от своите размишления и планове за социална проза. Забравен е Бакаловият „Нов път". Талев пише

[1] Д. Талев. „На улицата". — Нов път, 1924, кн. 5.



*Димитър Талев*

сега някои от онези си произведения, с които се приспособява към официалната патриотарска политика. Такъв характер имат романът „Усилни години“ — три части, драмата „Под мрачно небе“. Но дълбокото и основното у човека трудно се променят. Боли го, че в поробената земя страдат близки хора и че трябва да им се помогне. Пише книги, в които изпъква особената му възприемчивост към прости и чисти от шовинизъм битови истини.

Богат материал му предлагат за това спомените. В разказите му се сплитат тъжни всекидневни истории, срещат се потресни случаи на съхранявана през векове любов към рода. Открояват се човешкото и артистичното лице на писателя. Това подсказват най-вече сборниците разкази „Златният ключ" (1935), „Старата къща" (1938), донякъде „Великият цар" (1937) и „Възвръщане" (1943). В тях има трайни черти от духовния портрет на Македония, в тях е силата на автора, възприел Вазовата разказвателна традиция. Но Талев е и оригинален, той навлиза по свой начин в българското „старовеерство", за да изнесе от него характери, поразително релефни, събития, изпълнени с народни надежди.

В „Златният ключ" и „Старата къща" личат следи и от Йовковото възприемане на света, от Йовковата мека човечност. Талев бе расъл духовно под влиянието на българската класика — от Вазов до Йовков. И тази близост преливаше и в езиковия слог, и в сюжетите. Йовковски изглежда разказът „Златният ключ". Ето: Сирак Стойко е суров човек. Неговото сърце е изстинало за хората. Той е преживял много болки и беди, причинявани му от людете, за да ги обича. Лихварската вражда с хората и онзи студен егоизъм, който създава самотата, са усилили жестокото у него. Но Сирак Стойко среща Богдана. Той е разтърсен от погледа на жената. Тя влиза в живота му, за да осветли отвътре мрачините, отчуждението, за да прогони злото.

„Богдана не беше хубавица. Хубава беше усмивката ѝ, която не слизаше от нейните възпълнични устни и озаряваше младото ѝ лице с мека, покоряваща светлина." Въвел Богдана у дома си, Сирак Стойко забелязва, че всичко наоколо се преобразява, става хубаво и весело. Както след тъмен облак се разлива весела слънчева светлина, така и в потъналата в мрачна тишина къща зазвучава ласкав глас, нахлува приветлива уютност. Идва обобщението: Богдана е отключила със златен ключ сърцето на затворен и нещастен човек.

Да, всичко това изглежда премного Йовково, но то е и Талево. То идва с Талевото опознаване на човешката мъка, с неговата вяра в човека. В творбите на автор, пренесъл ни сред друга битова атмосфера в сравнение с Йовковата, израства култът към женската хубост. Талев е извлякъл своята етично-хуманна концепция от допира до друга, до македонската действителност. И с това вече е доста различен от Йовков. Македонската битова атмосфера променя като че ли и нравствения идеал на автора. Така е определено в разказа „Старата къща".

Мрачна е била къщата на Марко Байо. Мрачна като затворения в себе си македоно-български свят. Високи стени ограждат двора на градината, обрасла безразборно от дървета. През тях едва прозират бледи слънчеви лъчи. През този полумрак като че ли се чува да стене душата на къщата. Тази мрачна домашна душа е преминала и у хората. Те са строги и мълчаливи, упорити само в работата си, отчуждени от людете, отчуждени и помежду си. И ето идва Йовка, младата невеста, шумна, весела и любопитна. И къщата се преобразява. В мрака на македоно-българския свят с неговата по-особена характерност пада сега лъч светлина. Марко Байо след тежка душевна борба решава да събори къщата и да издигне нова, за да бъде светло и просторно на людете, които живеят в нея. Йовковите нравствени мотиви са се преобразили сред другата земя, при нейната мрачна съдба. Животът на други люде е изпълнен със символи за промяна и с лъх на младост, на

свобода. Победата над консервативността става след борба с натрапен от старината ред, след борба даже с непроменливостта, която е запазила българското. Мъчителен е спорът с онова, което умъртвява, което пречи на напредъка като вековно самоповторение. Тук именно е и разликата между стилно-етичната гама на Йовковите и Талевите творби. Докато у Йовков любовта властвува над хора свободни, то у Талев тя среща съпротива поради привързаността към дома и рода. Хората и се преобразяват, и са в границите на родовото си битие. Със староверската си коравина те противостоят на насилието, което властвува в живота им. Те се изпълват с копнеж за промяна, като държат за старината си. Някъде дълбоко у тях се запалва лампата на прозрението и осветлява тъмните ъгли на застиналото в себе си съзнание.

В същност коравината тук е и самоотбрана. Тези хора са били принудени да се затворят в себе си, в родовото си начало, защото иначе са загубени. И душите им са се оградили с високи зидове, както дворовете на къщите им. Всеки е господар у себе си, само зад затворената врата. Така нравственият мотив у Талев приема йовковски интонации и все пак се измества и в друга посока. Всеки в своя дом поддържа родовите обичаи, а отвън тропа животът, отвън са страхът, измамата, отвън е броденето по света без корен. Всичко това е Талево, непознато на Йовков. Талев изгражда своите разкази предимно върху спомена. А в спомена му е заложено дълбоко македонското народностно битие. Споменът навява чувства, извикани от тишината на старите къщи, от онзи бит, който се е окопавал в себе си, за да се самосъхранява.

Родовото като ключ към петолинието определя темата. То се извезва даже чрез една баладична сюжетност. В „Щастието на рибаря“ беднияг мъж рибар забелязал в глъбините на езерото чудна златиста светлина. И повярвал, че това е златната рибка, хване ли я, ще стане господар и на езерото, и на света. Ще иска от нея всичко, което му е нужно. А животът му е тежък, той е премазан от нужда, лишен от щастие. И докато другите вършат щастливо своя малък редовен улов, той бди над вълните, търси все мечтата си, търси все златната рибка. И разбира изведнъж, че чудната златиста светлина е само отражение на звездата, на голямата звезда, която вечер се появява на небето. Илюзията се заменя с истинско щастие — синът, който се ражда и продължава рода, увековечава битието. Рибарят се хвърля в тежък труд за рода, а чрез него и за бъдещето.

Някъде идеята за родовото начало е показана в неромантични форми, но тя господствува в цялото Талево творчество. От родовото начало се извежда смисълът и на българското битие, на нормалното и ненормалното в него. Оттук идва и одухотворената етичност.

Людете на Димитър Талев в редки случаи са обхванати от други страсти. Те поддържат рода и са родолюбци. С родовата си същност те са личности. Такъв е специфичният подтекст на събраното в „Златният ключ“ и в „Старата къща“. По структура разказите са кратки синтези, писани за подлистници на вестник. Повечето от тях излизат във в. „Зора“. Краткостта им е придала сюжетна стегнатост и съдържателност. В малка по размер творба изникват издълбоко човешки проблеми, изпъкват релефно характери, битова обстановка, типични пейзажни картини.

Талев въвежда в разказа по своему разума на народа. Когато умира Симон Букар („Небесният пратеник“), единият от приятелите му го утешава

да не се бои от смъртта, от края на дните си: „А иначе в живота човек все има да довършва нещо, човешките грижи нямат край. . .“ Смъртта иска противоречивото на себе си — силно мъжество за разделяне с работата, с труда.

В „За мъжка рожба“ свекърът настойчиво подканя снахата да роди момче, за да продължи рода. След като се ражда внук, той трогателно моли изтощената жена: „Прощавай, майчице, майчице, прощавай. . .“ И добавя: „Всички сме орудия на божите ръце.“ Такава е обичайната представа за задължения, за фатален ред, за съдба. Народната преценка прозвучава даже и като хумор, който издава самооценка и високо самочувствие при сравняване с другите.

Много от творбите на Талев са топло преразказан спомен. Възкръсват интересни зрелища, като емоционално ядро е все авторовата влюбеност в отшумялото. В „Един живот“ писателят припомня драмата на неговата майка. Той води разказа от нейно име и присъствува чрез личните й впечатления. Сменят се спомен след спомен, пламва и утихва удавено във вира на възпоминанието сегашното майчино задоволство. В тихото спокойствие и в тъжната радост на слога се усеща авторовото присъствие. И авторът като героите си излъчва нравствено сияние, напомня за святото чрез чистотата на своето слово.

Тези хора от миналото са такива, че а-а ще излезе от тях апостол или хайдутин, ще излети нависоко герой, който пази рода. Но такъв е и авторът. Заедно те са люде корави, победили най-интимното в себе си за родовото. Люде, корен на бъдещите революционери. Авторът ги е видял извътре, почувствувал ги е в себе си и така чрез тях ни води от националното към общочовешкото. Със сила те пазят традицията, със сила навлизат във веселата и жестока игра на историята. Писателят не ги идеализира, той ги намира в спомена си, в себе си, каквито са били.

Много разкази са и пряк спомен. Запазеното в ума на детето възкръсва сега като загадка на човешкия живот и като несъгласие със света. В тия разкази Талев е сред домашното битие: „Гроздобер“, „Коледни гости“, „През една лятна нощ“. Лиричната атмосфера, която ги просмуква, се създава чрез интимната изповед или чрез пейзажа: утринно пътуване до лозето, когато едри звезди още висят над земята („Гроздобер“), среща с луната и с тайнствения живот на полето, огряно от нея („През една лятна нощ“). В битовата случка присъствува природата. Изживява се катарзисно освобождение от страх, от мъка, изчезват измами, тъжни мисли, смущаващи непознати сили. Узнават се тайните на световния ред сред нещо необяснимо неразумно и свръхнапрегнато („През една лятна нощ“). Талев е автор, който обича предимно душевната хармония, но него го привличат и трагическите дисонанси, преодоляването на тревогата и победата над спокойствието.

Любопитно е, че повечето от тези творби за миналото са се раждали, когато писателят е тичал по улиците на София, за да осигурява прехраната си, или когато е престоявал над редакционната маса. Когато край него е шумял живот, изпълнен с вълнения, с тревоги, той се е заангажирвал само с миналото и с възпоминанията си. Това подсказва, че творческият му акт е особен. Остане ли насаме със себе си, той се освобождава от всичко близко и тревожно и започва да чува другите, далечните, незаглъхналите гласове на миналото. Вместо звъна на софийските трамваи слухът му долавя познатото от детството свирене на вятъра в родния край. Вместо нощното небе на София, огряно от светлините на града, той вижда звездите над

родния дом, останали завинаги в съзнанието му. Душата му изплаква чувства, трогателни и жестоки, за нея настъпва творчески екстаз от спомена, тя все чува как стене и ехти душата на родното място.

Като възсъздава с обич суровото минало, Талев се стреми да ни възвърне към самите нас. Напомня ни как сме расли в мрачни домове, напомня ни колко труд и усилия са запазвали българското, напомня ни за характерологичното на рода ни, за единството си с него.

Като разказва за регионалното, Талев се обръща към света и става в известна степен универсален. За това спомагат дълбочината на психологическите разрези, духовната атмосфера, емоционалните сюжети, разказани без литературни афектации, без наелектризирани тиради, както е ставало в по-първите му творби. Романтиката оставя своя знак чрез словото, чрез скъпоценното усещане за роден уют, чрез полъха на мила старина. Традиционни семантични форми, например „раздени" вместо „разсъмне", внасят регионален колорит и напомнят за извечното в българската реч. Талев си служи със старославянското „люде", изчезнало у съвременните автори. Турски думи и турски имена също усилват усещането за местния колорит. Чрез турската лексика, запазила се особено в имената, си спомняме за босненските герои на Иво Андрич. Пък и някои разкази на Талев така внушават връзката на планинския пейзаж със строгостта и силата на характера, че чувството за родство между двамата писатели нараства. Но Талев е българин. Неговите герои вървят по пътя на българските страдания и на българската история. Те са обвеяни и с онези човешки добродетели, които ни напомнят за Йовковата и Вазовата генеалогия. Това именно отделя доста Талев от Андрич. От новелата на Андрич го отдалечава и структурата на разказа му — винаги кратък, без авантюрни перипетии и без усложнени приключения, каквито има у Иво Андрич. Жанрово разказът на Талев напомня синтетичната проза на нашата традиционна белетристика — краткия разказ, изграден върху една случка, а не върху верига от ситуации.

*

Особено място в творчеството на Талев заемат неголемите му разкази за виденото и за преживяното от него в чужбина: парижките разкази „Евелин" (1942), „В Париж" (1938), „Ще дойдеш ли?" (1948), както и разказите за Италия и Унгария „Дете и гълъб" (1955), „Страх" (1939). Някои от тези творби са писани преди Девети септември и в тях приятно ни изненадва един нов, недоопознат Талев. Талев, който отново изживява спомена от срещата си с големия свят, авторът, изпитвал ужаса от отчуждението сред многолюдието на космополита, писателят, чувал тревожните изстрели по заленията от вълните на протеста булеварди. Този Талев е хуманистично настроен още далеч преди да зазвучат възторзите от народното освобождение. В „Евелин", „В Париж" и „Страх" той тъгува по загубената човещина. Стилът му в тези творби е по-особен — и носталгичен, и динамично тревожен, изпълнен с вибрациите на онези недоосъзнати чувства, които носи у себе си модерният човек.

В писаните след Девети септември творби минава полъхът на революционните борби в Европа: „Ще дойдеш ли?", „Дете и гълъб". Във всички тези произведения не се срещаме с патриархален и архаизиран свят, бил векове заключен зад високи стени. Рязко се отдалечава писателят освен

от регионалното и родовото, но даже и от народностно-националното. Попаднал извън българската сфера, той се превъплътява в чуждото. Той долавя запъхтения ритъм на живота, утежнен от напасти и беди, които създава цивилизоваността. В разказите постоянно Талевото се усеща само във високата етичност на героя-разказвач, в „балканското" му чувство за „ограничеността" и за трудностите на Европа. В това отношение нашият писател напълно се откъсва от Алеко Константинов. Ако Константинов вижда българина в чужбина предимно в конфликт с по-високата култура, показващ балканската си назадналост, то за Талев ролите сега са разменени. Неговият човек, дошъл от Изтока, надмогва нравствената гнилост на западния свят. Той гледа на този свят през критичните стъкла на истината и му се противопоставя. Той воюва с него, защото усеща дейност, антихуманна, опустошаваща човешкото. Сблъсква се с морални разбойници, с потисници на човека. Наивна приказка са били думите за прекрасната и хуманна цивилизация, за благородния Запад, който надвишавал „балканския простак".

Особено силни са тези позиции в двата разказа: „Евелин" и „Дете и гълъб", писани в различно време. За Талев детето със своята чистота е и най-добрата мярка за бездушието, за мрачната жестокост на цивилизования свят. Евелин поднася чистата си усмивка на чужденеца и с детска интуиция отгатва, че той се измъчва, самотен като нея сред градската суетня и оживление. В „Дете и гълъб" гладуващото дете на стачкуващия италиански работник пуска от клетката гълъба, който е щял да бъде изяден от изнемогващото от глад работническо семейство. Нравствена светлина се разлива в края на разказа от постъпката на детето. Моралът на малките — казва Талев, — ето присъдата над умъртвителите на човещината. Приливът на морална енергия идва все от един извор — чистата етика на Талев, чувството за нравственото превъзходство на непорочния човек над цивилизоваността.

Алеко бе доловил също отрицателното в цивилизацията, но я бе поставил над Бай Ганьо. Талев сега връща топката на високомерните пирати, казва цялата истина. Разказите му са засенени от тиха тъга, изпълва ги здрачът на една лека меланхолия, примесена с морален ужас. „Евелин" започва с лирично размишление за привлекателната загадка на чуждото — за бягството от домашния свят и за ужаса, който чуждото внушава.

„Много пъти съм си мислил и все още не мога да си обясня напълно в що се състои трудно преодолимата притегателна сила на големия град. Кое ни кара да мечтаем, дори да тъгуваме за София, за Берлин, за Париж, да бягаме от родното си село, от малкия градец там, сред зеленото поле или в гористите подножия на планината, дето има толкова хубости и животът е по-прост, по-спокоен, по-щастлив. О, зная — в големия град има толкова чудеса, там ни притеглят като омагьосани някоя скрита, но смела наша мечта, смайващите постижения на творческия човешки дух, буйният кипеж на живота, блясъкът на богатството, примамливата отрова на града, често там ни тласка нужда или несрета, може би и стадното чувство у нас да бъдем между повече себеподобни, там, дето са всички. Още много ясни в съзнанието ни сили и други тлеят скрито, недоизяснени в душата на днешния човек, ни карат да напущаме старите огнища, а там, в големия град, има и толкова много човешка мъка.

И сега още, след толкова години, си спомням вълнението, с което наблюдавах от влака в тъмната есенна нощ светлините на Париж. Спомням си първите дни там, дни на пълна със загадки, със смътни обещания неиз-

вестност, на смели надежди и кроежи. После с всеки нов ден Париж ми се разкриваше такъв, какъвто беше — милионен град, запленяващ и отблъскващ, възхитително красив и грозен до непоносимо отвращение, град магия и чудовище, град на светлините и на непрогледен мрак."

В този дълъг лирично-интелектуален пасаж Талев е разбулил смисъла и на своите разкази за Париж. Той издава и възторга, и страха си от тайните на големия град. Той намеква за наивната жертвеност, която напомня тъмния стремеж на пеперудата към светещата лампа, изгаряща крилете й. Той подсказва ужаса от гигантската мелница за хора, завъртяла безпощадно винтовете на колелетата си. Възторгът от чуждото и непознатото се събира със страданието от непонятно жестокото в прогреса. Талев е гледал любопитно и подозрително като чист „балкански човек" на чуждото и е преценявал неизмеримата му сложност. Усещал е близост до бездни, които зашеметяват. В разказите, писани вече след Девети септември, той вижда изворите на светлината, сиянието на надеждата.

Горчив и дълбок е бил опитът на писателя от срещата му със западната цивилизация, за да се съхрани така дълго: бил е в Париж през зимата на 1931—1932, а пише „Ще дойдеш ли?" след 17 години (1948). Отишъл е на Запад не за да вкуси от отровата на големия град, да опознае неговата неврастения, а за да набере сили и знания за жадувано и хуманно дело. И влиза в конфликт с града космополит. Те, Париж и той — българинът македонец, идеалистът младеж, искал беззаветно да служи на народа си, да се отдаде трескаво на неговото бъдеще, не се разбират напълно.

Посоченото встъпление издава смущението. То оформя и жанровата структура на тези кратки творби „Евелин", „Ще дойдеш ли?" като интимна изповед, подсилена от критически патос, извикан от големия град.

*

Димитър Талев изминава сложен път, претърпява влиянието на две нееднакви школи — по-слабото от школата на Смирненски и по-силното от школата на Йовков. Но ето че идва ред да говорим и за нещо трето, което го сближава най-вече с друга, с Вазовата традиция. Талев написва няколко произведения, в които осъжда войната в духа на Вазовия разказ „Иде ли?" — „Писмо на мъртвия", „Майка" (1940). В този дух е най-силният му разказ за Европейската война, написан вече значително по-късно — „В дълбокия тил". Става дума и за друго от Вазовата традиция — за интереса му към историята. В някои Талеви разкази оживяват сред ореола на лъчезарна патриотична светлина минало и легенда. Талев търси миналото не толкова като мислител и аналитик, колкото като възторжен поклонник. В разказите му влизат герои царе и властници. Тези украсени с червена роба и с корона величави личности екзалтират мисълта му в по-началните му исторически творби. Те са въплъщение на българска сила, на мъдрост и достолепност. Между тях особено се отделя образът на Самуил. Самуил е не само миналото, той е мечтата на Талев за бъдещето. Той е въплъщението на стремежа на народа към свобода. Затова Самуил е Талево откритие още от 30-те години. Той го вижда ту етично чист и нежен като човек, ту фанатично упорит като държавник, ту смел войн, който смущава с качествата си вековните врагове на българите. Съдбата му е предопределена свише — той трябва да бъде в историята легенда, герой и жертва едновременно.

Със Самуил са се занимавали и други писатели, включително и Вазов. Никой от тях обаче не е обичал така този български цар като Талев. Темата за българщината и за фанатичната привързаност към род и земя се реализират за писателя чрез образа и делата на Самуил. Защото — сочи Талев — България е стояла пред трагична бездна и държавникът, който е отстоявал бъдещето ѝ, е неин вечен символ. Талев търси Самуил в дълбочина. Той се увлича от него освен като държавник, но и като вдъхновител на безименния народ, който по-късно, през 30-те години, когато авторът пише историческите си творби, трябва да се самосъхрани.

Историческите разкази на Талев носят щемпела освен на нови мисли, но и на една художествена схематичност. Така е даже и с неговите разкази за Самуил. Някои от тях, като „Пред края", са щастлива изява на Талевото дарование: верен психологизъм, улучване на моралната същина на човека, богат и точен рисунък на македонския пейзаж с неговите планини, с неговия свеж въздух, „наситен с мирис на зряла горска шума".

*

Макар заел известно място в нашата литература още през 30-те години, Талев израсна като голям, като национален творец едва през 50-те години. Коя бе причината за късния, но вече изключителен успех. Къде се крие загадката на това непоявило се по-рано очарование? Дали само в това, че се е разгърнало едно патриотично въодушевление? Или в интензитета на спомените, които сега се събуждат? Или пък загадката е другаде — в самия автор с неговата подкупваща яснота и висока нравственост и в неговото развитие.

Всичко казано носи частица от причината за популярността. И не я изчерпва. Образите и истините, които ще намерите в творчеството на Талев, бяха вече казани някак в българската литература. Възпени бяха неосъществени народни идеали. Изписани бяха със силни бои немалко свидни картини и за домашния живот на българина. В нашата литература бе трактувана и идеята за нравственото възмездие на съдбата над изоставилите родовата етика.

И все пак творчеството на Талев бе едно чудно откритие. Той изненада и читателя, и съвременника си писател и влезе по свой начин изведнъж в контекста на българската литература от 50-те години. Той направи най-неочакваното в едно поело пътя към бъдещето време — възвърна ни първоизвора, неделимата народна душевност, нравственото и човешки достойното от миналото. И така намери неочакваната си близост с читателя.

Талев се изяви и като голям художник, като завиден майстор в изобразяване на българската душа. Онова, което с десетилетия се бе набирало у него като познание, като интуиция за сложен духовен свят, сега изкристализира. Талев се издигна над себе си като творец, достигна професионална зрелост. Създаденото от него стана нов връх в нашата историография, тясно свързана със съдбата на народа. Той бе и в следите на миналата ни класика, и бе различен от нея.

Въпреки сходството на тетралогията му с „Под игото" между тези произведения съществуват и немалко разлики, даже полюсни различия. Семейният свят на Султана е изпълнен не с ренесансова мъдрост и с жизнена философия, както домът на чорбаджи Марко, а с трагична предренесансова красота.

В гибелта на Катерина, в смъртта на грешницата, нарушила традицията, изпъкват съдбовните повели на домашен морал, който не занимава Вазов. Талев изследва българската душевност по нов, вече различен от Вазовия начин. Той се задържа продължително в затвореността на родовата драма. На Вазов е бил достатъчен един том, за да предаде и битовата атмосфера, и любовните вълнения, и коварствата на чорбаджийската класа, и даже апогея и гибелта на въстанието. На Талев не са достигнали даже четири излезли тома за неговата задача. Защото той пише не само епопея, а и подробна домашна сага, защото се презадържа при личната психологическа драма. Великата всеобхватна творба на Вазов е ненадмината. И все пак не може да не се отбележи положително опитът за аналитично изследване, за задълбочен психологизъм особено в „Железният светилник". В тази творба са художествено-структурното очарование, тайната на художествената ефективност на новия епичен стил.

Героинята на Талев Султана е толкова ентусиазирана българка, колкото и упорита пазителка на домашното огнище. Тя е изучена и пресъздадена с вътрешните й дълбочини. В границите на рода напира поезията на българката, която не иска да напусне домашната си затвореност, да потърси друг, по-широк и по-свободен свят. Вдъхновението й е една упоритост, с която пази реда.

Султана е силна като жив образ. Тя е убедителна и като антитеза на напредък, и като закрилница на рода, като тъжна весталка на домашния храм. За Талев е била важна не външната, а вътрешната драма, борбата на героинята със себе си, нейната трагична самоизмереност. Героите на Вазов, както и да живеят зад високите зидове, са пробудени изведнъж от Възраждането. Затова в неговия роман няма такъв мрачен и светъл, щастлив и злощастен дом като Султанините. Талев извежда величието на епоса си от една концепция за домашен трагизъм. И успява неочаквано много — като художник, като превъплътител на непознат до него български свят. Домът на Султана изведнъж стана наша духовна родина, изведнъж ни върна към самите нас.

Талев се бе учил от Вазов. Той върви по стъпките на гиганта на нашата литература. Обаче той е и писател от по-особен, психологически тип. Новото в развоя на литературата ни и на мисловността ни, на националната ни самооценка се усеща тъкмо в сложността на психологическата драма. Макар изконно свързан и с традицията, и с духа на Вазов, Талев вече вижда по-иначе българката. Той обхваща страни, скрити у нея, засенчени от тайната на схлупените стаи, протекли сред интериора на отминалия свят. Той рисува не само Султана, а и Катерина, показвайки как умира една любов, убита в родовия дом. Така чрез психологията на родовото изпъква съдбовното в епохата. Като не изгубва вазовския си дух, гражданското величие на патриотичната тема, Талев разгадава сложната и трагична духовна същност на своя персонаж. Читателят не може да не усети интуитивно тия тънки разлики с Вазов и да не се увлече от художествената дълбочина на изображението.

От огромната тъмница, каквато дълго е била Македония, израства чрез Талев една сложна човешка действителност. От страниците на романа идва лъхът на нова концепция за човека: Стоян и Султана, Ния и Вардарски, поколението Глаушеви. Тези люде носят обемно и многостранно и световиждането на писателя. Така „Железният светилник", „Преспанските кам-

бани", „Илинден" и „Гласовете ви чувам" откриват ново място на Талев в българската литература. Да не забравяме и друго: Талев е роден в Прилеп, както Вазов в Сопот. В общия национален идеал той внесе психологическия и човешки опит на една друга духовна област.

В художественото творчество често е така: сюжетните синоними са същевременно и сюжетни антоними или, иначе казано, идейно-художествената близост върви паралелно с идейно-художественото различие, особено когато между двама писатели лежат десетилетия.

Подсказаното само в „Златният ключ" (1935) и в „Старата къща" (1938) получи своето пълно въплъщение. В новите творби диша пак обичта към родното и към македонската земя. В тях греят пак светлините на борбите за разрушаване на робските зидове. Те са изпълнени пак с оная етичност, която озарява и предишното творчество на Талев. Но новото е в много по-дълбокото проникване в народното съзнание чрез живи, убедителни художествени образи. Талев бе писал творби, в които героите говорят с дидактично-проповеднически глас, творби, в които липсва жива човешка психика. Остава въодушевлението на автора, другото отсъствува. Талев бе писал в сантиментално приповдигнат тон: „Ако загинем, няма да заличат следите на стъпките ни нито дъждът, нито вятърът. За нас ще разкажат старите гори и зеленикавите кавали на овчарите. . ." Сега на мястото на тези приповдигнати интонации дойде художествената дълбочина на образите. Писателят надмогва себе си. Той събира разкази на очевидци, проучва документи и архиви, вглежда се в лица от стари портрети все за да търси човека с една нова психологическа концепция за българския свят. Той го познава, като мъдро прощава недостатъците му и драматично изтъква стремежите му. Става писател-психолог, който се скрива зад персонажа си, а не изплаква пряко мъките.

Опознатият материал извежда Талев до обобщения, пред които бледнее създаденото от преди. „Железният светилник" се разгръща като съзряла идея, като голяма творба, надмогнала фрагментарното и епизодичното.

Написването ѝ е било продължителен процес. Нараствало е емоционалното отношение към съдбовното у Султана, у Катерина. Талев получава помощ освен от своето развиващо се дарование, но и отвън. Народната революция го освобождава от традиционната представа за миналото. Той съпреживя вече по-иначе съдбата на народа, когато извиква спомена за безмълвната мъка, за огромните беди. Като топла вълна идва идеята за възрожденската жертвеност. И авторът вътрешно се съпротивява на всичко фалшиво, на всяко неразбиране на истините. Марксическото светогледно начало, заглъхнало някога, сега се укрепва отново. Талев психологът е със сигурно вече чувство за ролята на масите в историята. Той разбира дълбокия социален смисъл на промените в нея. Съвременността се пречупва в изображенията на миналото като надежда за нов живот. И у Талев възтържествува творецът, бързо съзрял и като народовед, и като художник.

*

Широкият епичен замисъл на Талев носи в себе си няколко смислови слоя — автобиографичен и битов, свързан с лични възпоминания и подхранван от факти, които авторът е събирал: мемоари, документи, книги с историческа стойност; идейно-митологичен и героичен, определян от нравственото

възвеличаване на българина, от романтиката на авторовото световиждане; специфичен, художествено-артистичен, предопределен особено от онова, което е интимно чувствувано. Книгата на Никола Еничарев „Възпоминания и бележки“ (1906) е държала автора в трайната атмосфера на миналото. Написана за Прилеп, тя е възстановявала загаснали споменни следи, възбуждала е въображението, за да изведе то до яснота затрупаното от времето в душата на писателя. „През 1935 г. — казва Талев — се зачетох в книгата на Еничарев за родния ми град Прилеп. Аз и много друго нещо не съм ползувал. Тя беше един от главните ми източници. Оттогава идеята за моя роман за Македония не ме напусна. Каквото чуех вече, ето, казвах си, това се врежда там, и каквото прочетях, наместваше се пак там.

През 1936—1937 г. се зачетох в старите вестници, преди всичко в „Македония“, и потънах в тях. Но книгата още я нямаше. Мерне се някой образ край мене и пак изчезне, потъне някъде. Дойде някаква случка и се вмести там. Това е много сложен процес у мене — най-трудното време на вътрешно изясняване. Докато не се свърши този процес, аз не мога да седна и да напиша нито един ред. У други писатели това може да е другояче, у мене е така. Аз трябва да развия един роман, да видя образите така ясно, както виждам вас, с всяка черта на лицето, с всяка гънка на дрехата, с движения, ум, тембър на гласа, с начин на действие. В този миг образът е оживял в мен и започва да действува.“[1] Писателят още само е предусещал бъдещето на романа си. Той е проучвал и е досъздавал трагизма на домашния свят, бил е в сърдечна близост с него. Така от гъстия разтвор на течността се ражда постепенно кристалът — живият човешки характер и реалната измислена ситуация. Отприщената фантазия създава първата книга и се понася бързо по водите на следващите изображения.

Продължителната работа над „Железният светилник“ е изопвала духовните сили на художника. Тя ражда големия творец. Началото е било трудно, но то очертава границите на Талевото дарование. То слага предпоставките за новата интерпретация на човека, на бита, на българската душевност. „Железният светилник“ става повече от исторически роман. Тук е топливото на вътрешния ни живот, съкровеното на българската душа, скрита зад делничното и всекидневното. Писателят тръгва по безименното съществуване на човека — Стоян, привързан само към кучето си, — за да ни доведе до сложността на града, до дома на Султана, до драмата на Катерина и Рафе Клинче. Дълбоки човешки конфликти още стоят пред борбата на апостолите и будителите („Преспанските камбани“), хората са сред родовото и лично човешкото. Главното в това време е съхраняването на домà — крепостта на българщината. Паралелно с него протичат черковните борби като най-ранна изява на нацията. Психологическият драматизъм и патриотичната атмосфера изтъкват като голямо явление първата книга на Талев. Тя се включва в контекста на литературата ни при временно забравяне на вековната патриотична тема. Изведнъж материалите на миналото се оказаха с особена национално психологическа дълбочина. Читателят се обърна към себе си чрез по-далечното ни битие. Той се обогатява, отклонявайки наложения му духовен аскетизъм. Контактът с писателя бе жив и непосреден — почувствувана бе със задоволство една нова духовна необходимост. Често в строя на словото

[1] Ганка Найденова-Стоилова. В творческата лаборатория на писателя Димитър Талев. — Литературна мисъл, 1957, кн. 3.

има опозиции, които обогатяват, така и в контекста на литературата ни се почувствува опозиционно обновление: нанесена бе художествена победа над безкрилата афектация и над незадълбоченото ни духовно самоопознаване чрез довчерашното творчество на този автор. Талев стана крупно явление, голямо име. В известен смисъл той бе възродител на загаснали митове, на вековно чувство за родна съдбовност и героика. Всичко това сред една литература, която бе попресякла връзките с миналото.

*

„Железният светилник" е творба за сложността и динамиката на човешката психика. Сблъсъците на вековно традиционното с новите вълнения и надежди преминават през човека. В творбата изпъква драмата и на преодоляното, отхвърленото мълчание, и на тъжното и скъперническо самоограничаване. Сюжетът протича външно в две направления; ставащото в дома на Султана и протичащото на чаршията. Силната и властна жрица на дома, смирена пред бога, вярна на каноните, убива дъщеря си, защото не възприема ренесансовото мислене и чувствуване, защото иска да запази достойнството на рода.

Вековно еднакво битуване е тежало като духовен камък над Преспа: „От дълги години животът на преспанци течеше като тиха вода по определено, открай време издълбано корито и не помнеше вече водата да е прииждала буйно, да е надхвърляла високите брегове. Далечното минало беше приказка и песен за бйло и небйло, за мъртъв и погребан вече живот, мъглив спомен, потиснати копнежи и безнадеждна тъга. Минали бяха векове и всеки нов ден приличаше на отминалия, този малък свят беше заключен здраво в начупения кръг на отделните планини, рядко се случваше да потръпне по гладката повърхност на тихата вода бледо отражение на далечен пожар, да я раздвижи внезапно долетял отдалеко вихър или някоя дръзка ръка да счупи с камък сивото й огледало."

Такъв е бил този свят. В него ще се внесе промяна с борбата срещу затвореността, с борбата за движение. Сладка трепка протича през душата ни като откриватели на отминалото. Не загасва носталгията ни по онова време, в чието плътно спокойствие дръзка ръка е хвърлила камъка. Родовото битие, трепетите на Султана, драмата на Катерина — всичко излъчва очарование. В самозащитата си миналото се държи о корените на рода, не забравя традициите, оставили в кръвта своята жизнена плазма.

Романът ни прави богати с битово-историческите си подробности. Той започва с бягство от турското преследване — Стоян, пристигнал с кученцето си в града — и продължава с темата за родовото съхраняване. Сърдечен и добродушен корабокрушенец, Глаушев е приет в западналия дом на Султана. Умната, никому неподвластната Султана защищава новото огнище. В нея е силата на родовото начало. Неедноквите теми се сплитат в общо звучене, приемат в себе си и темата за черковната борба, за несъгласията сред общинарите.

Историческата картина се помни, врязана в повествованието. Средновековието още не е отминало: Стоян Глаушев идва в града след голямата чума, която като „наказ божия" е опустошила града. Търговците едва са започнали отново да шарят от Елбасан до Цариград, да продават стоките си в Солун и да подмладяват ума си с новите идеи. Климент Венков застава срещу старите.

Той говори буйно и вдъхновено, даже с лека ирония: „Ето какво, благочестиви старци. . .“ С иронична настойчивост се разбутва темелът на старината.

Над пасивността се извишават нови, дейни ръце и движението вече не спира. То е като река, която дълбае коритото. Докато животът навън се саморазширява, в дома на Султана става страшното. Времето се разполовява: то е историческо — за града, и специфично психологическо — за хората, скрити зад стените на дома си. Там Катерина жадно проси за милост, след като е съгрешила. През мъглата на своята младост тя не прозира жестокостта на канона. Султана страда заедно с нея — и все пак я води към гибелта.

Димитър Талев открива вътрешния смисъл на епохата чрез душата на човека. Материалните белези: градът и улицата, домът и обстановката, даже не са така съществени — те само допълват човешката характеристика. Ето началото на романа. Стоян седи на полуразрушената ограда при входа на града и потреперва от студ. А ние усещаме, че обстановката досъздава само душевното състояние на отпадналия, на отчаяния и все пак физически бодър човек: „Стоян се полюшва, едва-що не пада от оградата, и потреперва, дългата дръжка на секирата му, надяната на ръката, тихо се чуква в някой камък. Наоколо е все същата, все тая тъмна, глуха нощ. Той се присвива още повече — да може някак цял да се свие в кожухчето. . .“ Авторът следи физически жестове, които подсещат за психологията на човека. Всичко около Стоян е видимо, всичко диша своя си живот и все пак главното е неговата тревога, главното е напрегнатото му състояние. С елементарната психика на здрав и силен мъж Стоян почти не разбира несъгласието си с робството. Но в изживяванията му прозира народностното съзнание, напъвано от протеста срещу вековни мъчения.

Стоян е още началото. Той все още само бяга от турците, подчинява се на страха си и е твърде далеч от онова, което по-късно ще залюшне с надежди народа. Той става „пленник“ на Султана, а не на народностната идея.

Талев е разбирал тоя жизнен, но още елементарен за себе си свят. Той е открил душевността му и е стигнал до зримо осезание на интимното в него. Забележете как са представени различните състояния у Стоян Глаушев по времето на патилата му. Неговата психология се обяснява главно като „отзиви на сърцето“, а не като реакции на интелекта. Отчуждеността на Стоян от близките му се обяснява така: „Едно тежко камъче лежеше на сърцето на Стояна. Понякога то натежаваше много.“ Описването на уплахата, когато се е скрил в тъмния дол, под селото, идва пак с аналогичен образ: „Ледена грудка заседна в гърдите му.“ Когато Стоян бяга към града, за да се спаси, пак се появява образът на сърцето като средище на духовен живот: „А там го очакваше спасение и по-хубав живот — какъв, той не знаеше, само в сърцето му припламваше тиха радост.“ И по-нататък, при всяко следващо вълнение, при немощ и тревога всичко се събира в гърдите, в сърцето: „Ледената грудка в гърдите му беше нараснала и тежеше още повече.“ Простодушието на Стоян, неговата елементарност влияят и на образността, и на похватите на автора. Доколкото за героя не съществуват духовни сложности, всичко се измерва и характеризира с удари на сърцето. Наивната психология намира и своя опростотворен израз, и своята подходяща белетристична вещина.

По-нататък този вид изображение и психологическа характеристика изчезват. У другите герои зазвучават нееднакви гласове, преливат се противоре-

чиво светлини и сенки. И похватите на автора стават по-сложни и аналитични, по-богати с форми.

Султана е антипод на Стоян. Тя вижда всичко и грижливо премисля подробностите. Тя е далеч от селското простодушие. Нейният образ израства чрез други похвати, чрез близост не до чувствата, а до ума. Султана дебне света и го изучава с мисълта си:

„Жената видя, че той беше млад човек, и млъкна смутена, а той, съживил се изведнъж, й се усмихна с розово лице, с разгърнати отпред гърди и зъбите му, отразили синкавия блясък на снега, ярко се белееха под тънките му руси мустачки. Тя огледа уличката — дали не бе я видял и чул някой, че не беше прилично да заприказва тъй с млад непознат мъж." И по-нататък продължава тази сцена на пряка изява (Стоян) и на мълчание, скрило много мисъл и прозорливост (Султана).

„То й гледаше жената все тъй дружелюбно, може би малко тъжно усмихнат, и търпеливо очакваше отговора й. Тя беше попреминала вече, около двайсет и пет годишна мома, дребна на ръст, със слабо, тясно лице, побледняло от студа, с тънки, стиснати устни, очите й бяха доста хубави — тъмни, с чист блясък и жив, съсредоточен, дори остър поглед. Тя бързо се съвзе от смущението си и като погледна секирата, която висеше на лявата му ръка, каза отсечено:

— Имаме дърва за цепене.

Без да дочака отговора на селянина, тя се отдръпна навътре в двора, но портата остави отворена. Стоян тръгна след нея, мърморейки:

— Харно. . . Ще ги нацепиме."

Стоян влиза в дома на Султана контролиран и напътствуван. Той се отдава широко и радостно на тая чужда власт, а Султана бди — на нея са поверени домът, Стоян, настоящето и бъдещето. Тя, властна и упорита, носи в ума си и надеждите, и някаква прецедила чувствата й студенина. Никое нейно вълнение, никой неин вътрешен порив не излизат изведнъж навън. Нищо тя не върши, без да наблюдава и без да пресмята със своя остър ум. Авторът я анализира в дълбочина, като следи ходовете на една тънка интуиция, на един мъжествен дух, проявяван у слаба физически жена. Султана е пребогата със скрити сили. Тя израства в нужда, тя е горда с родовата си традиция. Тя е сурова, готова да застане било срещу града, било срещу чедото си. Талев все подчертава, че Султана е дребна, но че говори господарски, с вътрешна сила. Че за всичко тя мисли. Още затворена сама в стария, полуизоставен дом на хаджи Серафим, тя се бори с немотията, като мисли. Сама, като последна жрица на погасващото огнище, тя разработва всеки ход. Нейният дълбок и сложен характер изпъква даже в обикновеното — в опънатото например бяло платно, което, неомъжена още, везе със строги симетрични линии, без нито едно възелче, без нито един погрешен бод. Плетениците „поразяваха със своята сложност и дълбока планомерност, нямаше нито една излишна чертица или фигура и всички — толкова различни по багри и толкова разнообразни по форма и посока, бяха свързани в едно цяло, в една обща, дълбока и прекрасна мисъл. В подбора на багрите и в неумолимата им на пръв поглед хармония, в която се сливаха, тлееше скрита, сподавена, но непобедима скръб и само тук-там ярко пламваха искри на смели надежди, на твърда непоколебима вяра и храбър, мъжествен дух." Платното, над което е наведена, над което проблясва иглата в тънките, но силни пръсти, е като нейната душа. То е сложна изповед на скрити мисли, раждани сред вкаменели

спомени, в студен дом, сред унилата самота. То е и вечността на силния български дух — и трагичен, и прекрасно героичен. И тя, весталката на домашното огнище, запазва за рода си селянина, слагайки като щит срещу нападките волята си.

Тя ще устои на мълвата. Тя ще се пребори с общината. Тя ще отхвърли роднинската йерархия, малка и слаба, властна и неотстъпчива. И Стоян ще остане в нейния дом — съпруг, продължител на рода на хаджи Серафим, радостен лъч на селско простосърдечие, огряло сред мрачните стаи. Султана е и друго — тя е гордата и трагична изпълнителка на канона. Тя ще убие дъщеря си, за да скрие позора ѝ, и ще остане докрай човечна в нечовешката си постъпка.

Дълбоката конфликтност на тази майчина драма ни въвежда най-пряко в духа на епохата.

У Стоян се оглежда само едната Султана. За него тя е покровителката, благородна и добра. Нейният ум му се струва неизмерим. Нему е добре под закрилата ѝ, при все че нещо го плаши и смущава, нещо го държи малко нащрек. Защото Султана не ще му позволи да си поиграе детински, да се поотпусне, да забрави достойнството си като зет на Хаджисерафимовия род. Ако Стоян е още пролетното утро, което грее в златни блясъци, ако неговата душа е чиста като небесната синева, тъй като той е чедо на селски свят, то Султана е вече замислената и неразгадаема сянка на градския двор, неговата история, неговата тайна и неговата пресметната постройка.

Писателят като че ли е следвал чрез характерите и най-ранната ни живописна школа. В тези характери играе светлината на българската иконописна образност — земна у русокосия Стоян, аскетична и студена в умните очи и стиснати устни на Султана.

*

Величието на човека има различни измерения — според особеното в добродетелите му. Талев го е потърсил в „Железният светилник" в сферата на издържан личен трагизъм. За Стоян животът изглежда лек, той не надниква в ставащото. За Султана той е мъчение и борба. Когато решава да убие дъщеря си, Султана се изправя срещу майчината любов, срещу простия ред на света, срещу християнската етика и срещу общия морал. И все пак тя върши това в името на морала. В нейните постъпки има човешко величие, борба за погазени светини. Драмата на Султана продължава и когато се бори с Ния, с новото, което идва пак да засенчи традицията. Тя воюва даже с онова, което просветлява българщината — сама съхранила чрез дома си тази изконна българщина. Защото и Султана е светилник, както и лампата на Ния. Но светилник железен, стародавен. Както е невъзможна без своята любов към рода, така Султана е немислима и без престъплението си.

В тъмната ѝ затвореност престъплението е съдбовен спомен. Този спомен се уравновесява само от другото — от любовта. Защото пак Султана ще отгледа издънката, която влиза в най-лютата битка. А тя е готова за това — майчиното ѝ чувство става опора на народността. Силната Султана бди над ранения в борбата за българщината Лазар, както някога е бдяла над умиращата за честта на рода Катерина: „Султана прекарва два дни и две нощи непрекъснато до леглото му, до главата му. За втори път и много скоро едно след друго тя преживяваше една и съща мъка — премила, отгледана

рожба се бори пред очите ѝ със смъртта. Болката ѝ беше все тъй люта, до самото дъно на сърцето ѝ, в една и съща рана, която не бе и престанала да гори, да се облива в кръв, но сега Султана беше по-добра, по-смела." Променил се е нейният дух, както се е променил физическият ѝ образ. Душата ѝ е измъчена. Върху нежната чувствителност на сърцето ѝ са легнали черните сенки на греха, но тя е преминала през горнилото на страданието, тя не отстъпва себе си. Авторът стига до психографията на състоянията чрез физическия образ. „След смъртта на Катерина тя се стопи, стана, както казваше Стоян, една шепа кости, приведе се, тесните ѝ рамене се свиха още повече, на лицето ѝ бяха останали само очите ѝ, откроени в гнездата си, но строгият им пронизващ поглед се бе смекчил от постоянната, вечната скръб на неизлечимо раненото майчино сърце." Анализът става многопосочен. Султана все се чувствува силна, ръката ѝ все е сигурна, когато трябва да облекчи страданията и на сина си. Прибавя се обаче и нещо друго — гордостта ѝ като майка за разумността в делата на Лазар: „Може би тоя път надеждата ѝ за добър край беше по-голяма, но имаше и друго едно чувство в същото туй измъчено майчино сърце, доволство някакво, което можеше да се нарече гордост. В любовта си към Лазар тя винаги бе изпитвала, още от ранната му възраст, това топло, бодро, изпълващо сърцето ѝ чувство на доволство, гордост и радост от всяка негова дума, от всяка негова постъпка, винаги мъдра, винаги на място."

Писателят следва сложната си форма, пренаситеният с духовност анализ. Когато разкрива вътрешния живот у Султана, той следи „потока на съзнанието", превръща в непряка реч нейния монолог. Той сплита своето с нейното слово, опосредова чрез своята реч вътрешния ѝ живот, следи пряко психограмата на душевните състояния, единната логика на чувствата и мислите.

Престъпницата, грешницата вече е опора на нацията. Тя спасява сина си като борец. Тя го поддържа за онова, към което ще го зоват градската чаршия и вече осъзналата се нация.

Като избягва подозрителната патетика, Талев следи сложната човешка драма. И това усилва художествеността на първата му книга. Социалната картина изпъква заедно с дълбоката поезия на личния живот. Историческата идеализация е сдържана, уравновесена от земната непосредност на характерите. Неговото съдържание, което се въвежда в повествованието, разширява историзма откъм моралната му страна. Лазар Глаушев е възрожденски човек, но възрожденска светлина излъчва и неговата скромна жена Ния. Пак изпъкват похватите и на физическото, и на психологическото изображение: „Не беше като всички други млади невести Ния, щерката на Аврам Немтур, и людете в новия ѝ дом чувствуваха това всеки по своему. Тя донесе радост в Глаушевата къща — дълбока, обща, горда някаква радост, та дори и очите на старата Глаушевица блестяха необикновено. Колкото и да беше Султана сдържана, затворена в себе си, Ния беше много хубава, но в нея имаше и нещо друго, още по-силно, по-обаятелно и тъкмо него всеки от глаушевци чувствуваше върху себе си всеки по своему" (разр. м.). Султана, която не можеше да търпи неясноти, си казва: „Такава е звездата ѝ,... гори, грей на челото ѝ, силна и хубава." Но сложността на отношенията е неизбежна. У Султана се надига и някакво нетърпение, някакъв глух и неясен гняв, като че ли не против Ния, а против нещо, което тя не може да улови и да го сложи на мястото му.

Възрожденската сила в образа на Ния се допълва с талевско-йовковското преклонение пред красотата. И Султана се възхищава от красотата, макар че се гневи срещу Ния, която се изплъзва от стародавния ред, тъй като хубостта я прави независима. Сблъсквat се мъдростта на миналото с новата възрожденска „ерес". Някогашното се разпада, то отхожда, а новото идва като нравствена сила, като преродена духовност, като красота.

Повтарям пак — историзмът изпъква в моралното, в естетическото съдържание на отношенията. Той е и психологичен, този историзъм, и битово-предметен, и точен. Движите се в къщата на Султана като сред познато място, което е част от духовното, от моралното съдържание на живота. Людете живеят и чрез материалната си среда, станала терен на голямата драма.

В тази още творба има много образи на жени. Те са преки носители на бита, на домашния свят. Те страдат зад дворовия зид, те се измъчват от скрито любовно томление, те загиват за обичани от тях хора. Те са освобождаващата се личност, човешкото съдържание на епохата. Ния най-вече въплътява духовното движение в бита, раждането на нови човешки отношения.

В „Железният светилник" се подготвя и разширяването по-нататък на епопеята. Разгръща се генеалогията на различни родове: Глаушеви, Бенови, рода на Аврам Немтур, братята Баболеви. Авторът уточнява бъдещата перспектива: „На по-малкия, на Миро, се родиха двама синове и две щерки, но Ицо, по-големият, нямаше деца." Той изтъква физическата характерност като семеен признак: „В дъното на големия дюкян заградиха един ъгъл с джамове и там седеше по цял ден Ицо Баболев. Какъвто стана, щом навърши четиридесет години, такъв си остана той и много по-късно. Тънки мустачки, доста раздалечени един от друг, висяха на широката му уста с едва цепнати устни. Към края на всяка седмица, преди да се обръсне, по брадата му щръкваха редки, тънки, пепеливи косъмчета и берберинът Шабан ага, при когото се бръснеше за по-евтино, би очистил мършавото му лице с две-три дръпвания на широкия си бръснач, но се бавеше и с него, както и с другите мюшерии, за да не докундиса чорбаджията. Окапали бяха и вежди те на Ицо Баболев, та лицето му беше цяло разголено и покрито със ситни бръчки. Бледо беше това лице, затворено и без израз." С подобна индивидуална характеристика се открояват и другите фамилии. Индивидът се покрива с родовата си същност.

Появяват се скитниците, заселниците в града, като Вардарски. Те усложняват и домашната сага, и гражданско-историческото повествование. Вардарски носи огънчето, което разпалва другите, той е искрата на революцията. Той е „камен пред колелото" на старото, на традиционното. Но и в неговата душа нахлуват сладките човешки грехове, и у него става мъчителната борба с дълга и с правото за обич. Райко Вардарски, предан на Лазар Глаушев, не можеше да устои на чара на Ния. Тя усеща неговото чувство и то я пари отвътре като повик към непознатото.

Талев е историк на освобождаващите се чувства. В неговите тихи градове протичат вихрени човешки бури. Под схлупените тавани туптят човешки сърца, изпълнени с мъка и с любовен порив, с жажда за свобода. Това е дало богатството и вечната, неувяхващата хубост на творбата, психологическата мащабност на изображението. С него авторът е реализирал и най-големите си възможности.

*

В тетралогията на Талев се включва по-особено следващата творба — „Преспанските камбани". Докато в „Железният светилник" доминират лични човешки проблеми, то в „Преспанските камбани" изпъкват народът и неговото неизмеримо значение за историята. Талев бе подготвен за тази си стъпка от ставащото след Девети септември. Той видя творческата сила на народа и достигна до своята концепция на историята като движение на масата. Из хаоса на покорството се очертават контурите на нови дела, бликат пламъците на дръзки надежди. Марксизмът като критерий на историческото явно натежава върху везните на Талевия метод.

Като че още го виждам как говори с леко повишен, метален глас за борци, за мъченици, излезли из народа. И сам като творец е не съзерцател, а изпълнител на техния завет.

В „Преспанските камбани" разказва за нарушеното спокойствие на историята. Демонът на борбата е придобил глас. Променили са се Лазар Глаушев, Райко Вардарски, техните последователи. Талевото разбиране за народа освободител се отразява върху личната човешка характеристика. Тя става зависима от борческите добродетели, от личния героизъм. В тази човешка гама звучи повествованието на „Преспанските камбани". Творбата не продължава семейно-жанровата тоналност, а решава и нови жанрови и композиционни задачи. (Изобщо всяка нова книга в тетралогията стъпва по своя жанров терен.)

Персонажът разкрива по-пълно героичните си качества. Миг на красива вечност е трагичната смърт на Райко Вардарски. В „Железният светилник" той е все сред персонажа декор, на мизансцена са Султана, Стоян, Лазар и общинарите. В „Преспанските камбани" мизансценът е разместен. На втори план са Султана и нейният дом, отстъпили пред беззавветната жертвеност на Райко Вардарски и хората около него. Нова концепция за човешки значителното движи Талев и към нови композиционни структури. Лека идеализация слага своя щемпел върху образа на Вардарски. Романтична красота има в образа на тоя едноок човек, небрежно облечен, бледен, отдаден на вътрешната си идея. Той смущава Султана, защото нейният инстинкт й подсказва — ще посегне върху спокойствието и на нейния дом.

Изобразяваното време в „Преспанските камбани" е със сгъстена борческа енергия, време на взрив. Вардарски унищожава предишните представи за индивид и среда. Той стои срещу родовата обособеност. В този смисъл той е изцяло нова личност за Талев, личност критическа.

В „Преспанските камбани" припечелва изображението на революцията. Талев идеал сега е Вардарски, този далечен сродник на Вазовите „хъшове". Неговата биография ни е представена пълно. Бил е заточеник в Анадола. Живял е въшлясъл и недохранен. Запазил е твърдостта на вярата си и яснотата на целите си. Неутолимо жаден е за дейност, за дела. В диалога с турския паша, който го освобождава, подсказва вътрешната си същност, онова, което ще е цел на неговия живот. При това говори с кротко сдържана усмивка, с леки иносказания, напълно в духа на онази възрожденска публицистика от 70-те години, която разпространяваше философията на революцията. Птицата лети, лети, казва Вардарски, и пак се връща в гнездото си. И той, освободен от Диарбекир, ще мине през чужди земи, ще изстрада наказанието си и ще се върне сред свои несложен народ в Преспа. Нали обича кроткото агне и го хвали, а ненавижда вълка, който отнема живота на агнето. Нали съди и според

истината, и според ползата, която истината принася. Турският чиновник не доразбира тази философия, криеща готовност за нова жертва. Но той се досеща, че историята изработва свое ново схващане за човека. То не се побира в познатата схема.

Райко Вардарски става съвест на Лазар Глаушев — той е огледало, което не знае пощада. Това предизвиква сложни отношения между двамата. Равновесните спорове на общинарите сега са изместени от нервната и неспокойна убедителност на борбата.

Като обрисува дръзкото и предизвикателно у своя герой, онова, което плаши и насърчава, Талев не свежда образа до общия патос. Вардарски е жив човек. Той носи в себе си интимната си драма, неспокойната си любов към Ния. И това изпълва с човешка топлота образа му. Силен душевно, той води напред лозунга на епохата: „Да се освободим веке от тоя черен и тъмен дух." Той отхвърля страха. За него идеята за освобождение е примамлива и безразсъдна.

В „Преспанските камбани" се открояват и просветителски книжни схващания, но философията не е само съзерцание, а и дело. Идеята за въстанието слага своя щемпел върху българското съзнание.

Талев еволюира, като се приближава плътно до особената психология на борбата — даже страхът сега му е друг, страх конспиративен, а не страх, покорство пред насилника. Когато Райко Вардарски е поведен към бесилката в освободена България, люде като дядо Йоцо хълцат от радост. Загива човекът, който бе надеждата, събратът на Левски и на Караджата. Семето обаче поражда на благодатната нива. Историята, както природата, и сее, и умъртвява. Скъпият Райко, той сам си слага въжето в позата на пророк на бъдещето. Той умира като вестител на истина за своя народ. Заглъхва бавно прозвънялата преспанска камбана. Но нейният ек остава в душите.

*

„Преспанските камбани" е разказ за огромната лична и народна мъка. Като се пробужда, народът следи собствените си движения и през още забуленото си съзнание дочува призивите на напредъка.

„Преспанските камбани" ни връща към епоса и на домашния живот. Ето Стоян се е понапил. Става му весело и леко на сърцето след хубавия обяд. Някакъв страх обаче се прокрадва у него — престъпил е наредбите на Султана, направил е грях пред нея и само омаята на виното го спасява от мъка. Това е и вечната, и мигновено преходната драма на отношенията между мъжа и жената, осмени и възхвалени още от Аристофан. Ето я и Султана. Тя се радва на своя спокоен дом, държи още строго разперени крилата си над мъничкото гнездо. Пази някой да не се докосне със зло до него. И в същото време го храни със скритата си топлина. Тя се възхищава от Ния, обича я:

„Погледна я и рече:

—Да си ми жива, щерко.

В този поглед, в тия добри думи, в гласа й беше всичката й майчинска обич към тая нейна челяд, всичката й грижа за тоя дом — да има в него ред, мир и сговор, да има и в него благополучие и разумен човешки живот." Пак поради тая обич тя няма да отстъпи на снаха си в дребното — за новата покривка. Тя иска да държи всичко в ръката си. Желязна ръка, пазила досега реда в тая къща. „Да си ми жива и здрава, щерко, но ти мене ще слушаш, за свое добро и за общо добро!"

Ако се заслушаме в авторовата реч, пригласяща на мислите на Султана, ще доловим освен пародиране, но и нещо по-далечно — някакъв отглас от песенно-народни творби. Не е могло да бъде иначе. Щом авторът навлезе в епоса на домашния свят, появяват се и нова ритмика на повествованието, свежа човешка чувствителност от по-особен тип. В сърцето на писателя заговаря поет, преодолял трезвия си реализъм и сдържаните си чувства, тръгнал по върховете на интимните изживявания.

Тук, у дома, срещу щастливата приповдигнатост стои суровата истина за мъртвата Катерина, която се връща понякога в мислите на Султана. В дъното на душата ѝ се таи споменът за смъртта. Някакви глухи стъпки на съвестта продължават да кънтят зад вратите и няма приспивателно, което да направи нечувствително съзнанието. Да, в тази книга за граждански-романтичното въодушевление не е забравена тъмнината на човешката душа, онова, което едва се показва навън. Завършва домашната епопея за родовата затвореност. Султана умира, за да отнесе със себе си и нещо от типичната за Талев тема.

С новия сюжет се разнообразяват и похватите на художника. В портрета на Вардарски е подчертана изключителността. Постоянно се изтъкват външната болезненост на лицето, изваденото око. Вътрешният монолог на героя ни подсказва мъжественото възземане над страданията. Авторът следи вътрешния монолог и у Султана и го препредава чрез своя — нейна реч. Той слуша предупредителните ѝ думи и ги въвежда в разказа като кратки реплики. Търси дълбочината на съзнанието в скритите външни жестове. Настойчиво задържа вниманието си върху погледа на Султана. В него се отразяват цялата ѝ душа, всичката ѝ сила, цялата ѝ мъдрост. Султана никога не е извън себе си. Тя не се разкрива докрай,у нея има винаги нещо,което е съзнателно задържано. И авторът го следи в погледа ѝ, подсказва ни го чрез мълчанието ѝ. Усетил в дълбочина тоя характер, той е твърде близо до неизчерпаемата му сложност. Султана, макар и изместена, продължава да съществува и във втората книга, каквато е.

В „Преспанските камбани“ през трагичните ситуации се разливат ведростта на историята, оптимизмът на разказвача. Една духовна наслада съпътствува патоса на автора. Той носи у себе си светлина и тази морална светлина прави като „Железният светилник“ и „Преспанските камбани“ „най-талевска книга“.

*

Неведнъж се е водил спор, кое ни е повече нужно при съпричастяване с изкуството — прякото творчество на писателя или пък неговата личност, преляла в творението. Този спор се решава с компромис. Така е и при среща с Талев. Не особено силни негови творби ни привличат, защото той е в тях — патриотът, всеотдайният нравствен човек, запленен от светлината на своята вяра. Така се обяснява и интересът към „Илинден“, макар че тоя роман е значително по-слаб от предишните. Писателят все повече прехожда от личния живот към събитийността на гражданско-политическите борби. Той ни среща с рода на Глаушеви, с Лазар и Ния, но вече значително увлечен от фанатизма на народа, от неговата зашеметяваща жертвеност. От онова, което бихме нарекли „философия на историята“. Всичко в новата книга е поставено неравновесно спрямо миналото. Още началната глава започва с присъдата над миналото, оформила се у малкия Борис. Ако преди цели по-

коления са живели примирени с установения „световен ред“ на робството, то детето изведнъж разкъсва завесата и сочи неговата ненормалност. То се сепва от насилието. У него се борят страхът и надеждата — детска надежда за избавление. Националният дух се пробужда, и то от най-ранна човешка възраст.

Изживяванията у малкия Борис са били необходими и на Талев художника. Чрез тях той обрисува най-живо националния романтизъм. Този романтизъм е и „болест на века“, и императивно разумното в човешкото битие. Той „модернизира“ съзнанието. В „Преспанските камбани“ той е индивидуална изява, в „Илинден“ — вече масово явление. Революционната организация е изградила своя мрежа. Тя идва с грамадната си морална сила, за да увлече всичко честно. Народът, наплашените доскоро селяни тръгват гордо към всеотдайната си жертвеност.

Стремежът към точен историзъм довежда Талев до истинските ръководители на революцията. Появяват се Гоце Делчев, Даме Груев. Чрез тях авторът прави типографията на историята, изоставил предишната си родова генеалогия. Какъв е произходът на новите хора, какви са предците на Гоце и Даме, всичко това не занимава писателя. Той иска художествено да документира станалото. Гоце Делчев идва с нови понятия за цивилизация, за хуманизъм, за народни права. Даже с идеята за социализъм. За него народът, излязъл от небитието, е задвижен към напредъка. Люде като Гоце и Даме са и философи — тълкуватели на историята, и преки дейци, политици ръководители. Двете начала са се обединили у тях. Те разкриват новата авторова концепция за единството на водача с народа.

Стремежът към документална точност тласка писателя към претворяване на разказа с политически и „организационно-делови“ разговори. Те на места илюстрират само историческото съдържание. Без тях романът би бил постегнат и би имал повече психологически профил. Но Талев търси нова жанрова форма. Той следи личното ограничено, увлечен повече в практическата дейност. Съобразно с общата жанрова идея е портретуването на лицата, представянето даже на турците. Авторът следи външното, без да навлиза надълбоко в характера като национален натюрел, като философия и душевност. Ето образа на преспанския каймакамин: „Беше много млад — нямаше и тридесет години, почти дребен на ръст, с тесни рамене, но с ярки расови черти на бледото му тясно лице. Имаше големи, тъмни очи с дебели черни, доста закръглени вежди, голям гърбав нос, тънки черни мустачки и алени устни. Лицето му беше винаги леко смръщено — той като че ли все се гнусеше от нещо: това се виждаше още по-ясно по ръцете му — бели и необикновено големи за ръста му, тия две ръце като че ли се бояха да се докоснат до каквото и да е.“ Редуват се външно расови черти. В тях се губи личната духовна характеристика. Увлечен в историзма, Талев пренебрегва донякъде човешката биография, интимно конфликтното, духовната сфера.

Сполучливи са някои образи на люде из народа, като простодушния куриер Доне Стоянов, като учителя Катранов, който, плах и нерешителен, изпълнява всеотдайно повелите на организацията. В тези характери изпъкват открити нови човешки черти: жертвеност, героизъм, войнствено достойнство, шеметни висоти у обикновени люде. Авторът не забравя и екзотизма на домашния бит — дома на Катерина, дома на Катранов. Но главното сега е патриотичното съзнание, което върши чудеса. Обущарят Кола, довчерашен пияница, „нищо и никакъв човек“, „посмешище и на децата“, побеждава нео-

бузданата си страст към чашката. Той става охрана на Гоце. Хора прости и наивни стигат до безсмъртието. С тях „Илинден“ става роман за нравствено величие и за борчески добродетели.

Даже в „Преспанските камбани“ народът е донякъде зрител, докато тук той е организиран, солидарен със своите водачи. Идеята за народа и за дела му в историята влияе върху жанровата структура на творбата. Романът се разгръща на части, в които се редуват картини от народната самоизява — помощ на организацията, участие в чети, пряко водене на въстанието. Има глави, в които Талев е изцяло в позата на историк. Той съобщава точните факти, осведомява читателя, споменава истински имена, включва публицистичната си приповдигнатост в контекста на разказа. „За вътрешната революционна организация се е шепнело от ухо на ухо като за опасна, страшна тайна. Дори и в съзнанието на тия, които бяха в ръководството ѝ по градове и села, които познаваха всичките ѝ тайни, тя израстваше като обща сила за всички братя по участ, за целия поробен народ. С нея всеки се чувствуваше стократно по-силен. Тя освобождаваше сърцата от вечния робски страх, тя и нейната страшна тайна, пък дори само името ѝ. . .“ И т. н. и т. н.

Тези публицистични увлечения ограничават рисунката на интимните изживявания. Усеща се близост до онази проза, която бе създавал Каравелов — макар че Талев е съвременен автор, майстор на психологическото инсениране. Някои глави, като пътуването на Гоце Делчев до София, са изцяло с илюстративен характер. Те целят да покажат бита на града, различните идейни течения през епохата, политиката на Фердинанд. Всичко това поставя книгата под предходните творби от тетралогията. Но „Илинден“ е върховна точка в предсказването на истини, установени от историческата наука. Авторът изтъква социалното разслоение, сочи позицията на хора като Таки Брашнаров. Историзмът му е с ясна дистанция от традиционния буржоазен историзъм, който следи събитията в тясно национален план, без правилно отношение към класите и към изстраданото от народа.

На места интригата е доста занимателна. Райко Куртев минава в нелегалност. Катърката извършва предателство, а след това убива своя господар Таки Брашнаров. Великолепно са описани пътуванията на четата на Стефо Церски. Сражения. Убиване на хора. Борба между два лагера, които се дебнат в борба на живот и смърт. С многото подвизи и с народната жертвеност „Илинден“ е героично-трагична и патетична книга. Пречистват страданието, стремежът към светлото и всеотдайното. Романът се обогатява от сюжетните пластове: историко-познавателен, морално-героичен, авантюрно-увлекателен. Интригата се разгръща с остри завои.

Слогът се изменя с всяко ново произведение, като запазва винаги онази ясна и точна организираност, която е присъща на автора. В „Илинден“ Талев разказва с нарочна простота. Той иска пряко да общува с читател, когото смята неизкусен от сладостите на художественото. Стреми се да бъде естествен, оцветява колоритно езика с локални думи, с турски названия. Слогът изглежда равен и обикновен, но в него прелива онова човешко вълнение, което създава живота.

В „Железният светилник“ Талев се държи предимно до психологическите състояния. Той следи всяко изживяване, всеки интимен порив, занимават го драмите на престъплението и на изкуплението. В „Преспанските камбани“ се поограничава подробното навлизане в личното човешко състояние. Животът се вижда не толкова обърнат навътре, към човека, колкото към външния

свят. В „Илинден“ тази тенденция се засилва. Тънките и сложни нюанси започват да изчезват. Не се забелязват онези малки облачета по духовното небе, които изменят изгледа на изгрева и на залеза и правят това небе по-различно от познатото. Налагат се протоколното осведомяване, сцени, лишени от достатъчната непосредственост на живота. Голямото количество герои също ограничава по-плътната човешка характеристика.

Разбира се, в „Илинден“, както и в „Преспанските камбани“, има много тънко доловени състояния, чудни и извисени душевни трепети. Но нерядко авторът пряко води разказа като съучастник в преживяванията на персонажа. Ето как е представен Борис Глаушев, когато лекува раните си в дома на Ружа, влюбен вече в нея:

„Раната не се затваряше. Борис искаше да бъде здрав, а сякаш тайно от себе си изпитваше радост, че раната му още не се затваряше; тая рана беше го довела при Ружа и ако оздравееше — трябваше да си върви (авторова предпоставка). Но защо да си върви? Той няма да се раздели с Ружа никога (авторово възклицание). Той ще се ожени за Ружа (авторова теза). Ето и сега вървяха те заедно, макар само между тия стени наоколо и бяха щастливи“. Тук автор и герой са в такова единомислие, че авторът не само пародира речта на героя, но го и води в мислите му. Така богатството от изживявания се изменява от декламация, макар сдържана и коректна: „Но защо да си върви?“, „Той няма да се раздели с Ружа никога!“

В „Илинден“ не ще срещнете и съдържателни с мълчанието диалози, каквито има например в „Железният светилник“. Препрочетете тези страници, в които се сменят прекият и непрекият диалог между Султана и Стоян, когато Султана вече разбира, че ще става майка, за да почувствувате разликата в художествените похвати:

„Една вечер, преди божик, тя нареди леглото и се върна с дебела, мека ямболия, прехвърлена през рамо. Каза му:

— Върви да спиш. Късно е.

— Ами ти? — попита той изненадан; за пръв път тя сама го подканяше да си ляга.

За Султана брачното легло беше дълг, закон, ред. Тя не издаваше чувствата си, не позволяваше прекалености, буйни излияния, самозабрава. Тя обуздаваше поривите си със строга, дори мрачна студенина, боеше се от тяхната нечестива, дяволска сила. Стоян пък се боеше от нея, от жена си. Той се отдаваше цял на душевните и телесните си вълнения, склонен беше да се остави да го понесе всяко чувство, но нейната разумна предварително премислена и решена сдържаност го сковаваше, караше го да се стеснява и срамува. Сега неочаквано Султана проявяваше, както му се стори, нетърпение. Сърцето му се изпълни с греховна радост, естествената руменина на лицето му се сгъсти, в очите му пробляснаха лукави пламъчета, лукава усмивка пробягна по русите му, вече сгъстили се мустаки. Ала когато се осмели да подигне към нея овлажнелите си очи, срещна тъмния й поглед, строг, студен и пълен със зъл укор. Тая нощ тя не спа при него. Нареди си легло край огнището и тъй остана да нощува.“

В „Илинден“ сред многото събития е потиснато интимното у човека въпреки различните семейни и любовни истории. Синтактично и лексикално слогът е все същият и е нееднакъв. В „Железният светилник“ има повече индивидуализиращи състояния, даже повече богатство на интимно индивидуализирани епитети („лукави пламъчета“ — при психологическото състояние,

„зъл укор“ — при реплика), в „Илинден“ преобладават по-общи състояния и епитети — физически белези („дребна жена“, „изпъкнали жили“). Въпросът, разбира се, не е в тази дребна стилистическа подробност, а в звучението на романа, в неговата обща „атмосфера“. Явна е жанровата и художествената неедноаквост на творбите.

*

Когато въображението на художника изчерпва един замисъл, то обикновено си отдъхва. При Талев не е така. Той е все сред замислите си и не обича продължителната отмора. Колкото повече отминава едни хоризонти, толкова повече расте и жаждата му за ново творчество. Опитът, натрупан от предишни творби, го улеснява. И ето неговата творческа неизчерпаемост го води към следващи книги — към нови хора, към нови съдби, факти и отношения. Всекидневният ритъм в работата му помага да е сред своите видения, да не се откъсва от тях.

И с „Гласовете ви чувам“ се прелистват нови страници от историята, решават се нови въпроси на живота и смъртта.

Замислен като трилогия, епосът прераства в тетралогия, тъй като Талев е безсилен да сложи точка. Той дочува нови, далечни гласове и тръгва след тях като след реалност. Пак ходене по мъките на неосвободения народ, пак изгорели села и избити люде. И пак земята на неизгасналата революция.

Събитията стават през първото десетилетие на века. В освободена България е протекъл като пъстра, многоцветна река идейният живот. Това се отразява върху интелигенцията и в Македония. Разногласията са с твърде широк диапазон: от социализма до патриотизма и шовинизма, от народностното просветителство до самозадоволяващия се индивидуализъм, въплътил се във философията на „избраниците“. В Македония като в България се сблъскват крайностите, кипят споровете, разпалват се идейни турнири. Голямата освободителна идея се проваля от неразумни хора и терористи, борците се носят във водовъртежа на взаимни изтребления и борби. Художникът вижда самолюбивите цели, романтиката и измамата. Той включва в разказа някои иронични интонации — при изобразяването например на ницшеанеца Дяконов. Запазил се от битовизма още при първите си книги, той отново въвежда в сюжета големи човешки драми. Хората от комитета и четниците, забравили за домашния уют, не са красиво изографисани приключенски образи, украсени с романтични дрънкулки — те са люде на величава и трагична обреченост. Битовизмът се преодолява чрез вникването в дълбочината на личните драми. Авторът и сега е изцяло в бита — но като душевност, като национална същина на българския човек.

Обикновено „последователните“ структуралисти разглеждат текста откъснато от авторовото схващане за човека, от неговото изобразяване на литературния персонаж. При Талев най-добре се вижда как стилно-езиковата реализация на творбата не може да се откъсне от характерите и от тяхното пресъздаване. В характерите е моралната позиция на писателя. Те „участвуват“ и във формирането на авторовото слово, в създаването на живото многогласие на творбата. Новото в езиковата структура на „Гласовете ви чувам“ направо ни отвежда към художественото изображение на характерите. В тази книга се водят философски и идеологически диспути. Тук се сблъскват осъзнати нравствени принципи. Персонажът е предимно от средата на мислещата интелигенция. Проследяват се освен диалози, но и мо-

нолози на героите, останали насаме, в себе си, когато разголват душите си сред съмнения. И езиковата палитра е с нови, ярки бои.

Променя се характерът и на психологическото изображение. Появява се разпокъсаността на съзнанието, което е едновременно и в диалогична, и в монологична позиция. Нерегулираният душевен живот търси своя художествен еквивалент в похватите. И словото чупи инерцията, то търси реализация на нови стойности в нови форми. Жибаров, следвал в Швейцария, познава доста от сложните проблеми на философията. Индивидуалистът Дяконов, склонен към показен сатанизъм, не мисли и не говори, както, да речем, Стоян Глаушев. Писателят е осъзнал неговия „универсален" индивидуализъм. И словото става психологическа и битова рамка на характера, то придобива нова поетична тоналност, многогласно озвучава произведението.

Променя се и композицията. Сега Талев не следи само хронологично протекли събития — той ги наслагва едно върху друго, свързва ги чрез ретроспекциите и чрез вътрешния монолог. Създава се чрез личните състояния на героя едновременност на протекли неедновременни събития. Ето:

Борис Глаушев пристига в град О. Той е включен тук в окръжния комитет. Предстои му сериозна преоценка на досегашни идейни позиции. Преди да го изправи пред самия него и да проследи тревожния му монолог, авторът го сблъсква с хората в града, за да подготви така вътрешните дисекции. Среща се Борис Глаушев с Бобеков — твърдия, непоколебимия, принципиалния и ясен в своята жертвеност идеалист. Сблъсква се Борис Глаушев с фалшивия и показен Дяконов. Става Глаушев свидетел и на предателските дела на Венчев. Вътре в себе си той е раздвоен и от друго — от трудния личен избор между красивата гъркиня Ангелика и умната учителка Мария Йорданова. След тези психологически натрупвания идва върховният момент — самоанализът на героя. Така композицията на „Гласовете ви чувам" е модернизирана, тя е по-особена в сравнение с другите творби. Авторът въвежда една нова действителност и възсепнат от несполуката с „Илинден", създава нови форми, засилва монологизма и разголената полемика на героя със себе си.

Романът протича като разкъсано многогласие от съмнения и нравствени угризения. Стават актуални проблемите на съвестта, прозира идеята за отчуждението (дълбокото вътрешно самоизолиране на Борис Глаушев). Необходимо е и по-усложнено слово, слово пластично-образно и дисонантно, конфликтно, както в драмата. Речта носи в себе си вътрешното напрежение, духовните взривове, самоизтезанията. Борис Глаушев се измъчва даже с онова, което измисля за себе си. Той ту стои пред мисълта за своя страх, ту съзнава силите си, гордата и възхищаваща храброст. Задава си сложни въпроси: Кой е той? Какъв е животът му? Какъв е смисълът на извършваното дело? Срещу влечението му към Мария Йорданова и към Ангелика Милонас застава образът на жена му Ружа, селянката, която извиква у него чувство за виновност. Струва му се — и това е дълбока психологическа находка на автора, — че са изминали три години от раздялата с нея, макар че времето е много по-кратко. (Контрасти между реалното и психологическото време.) Търси къде да се приюти — при спомена за Ружа, при разумната Йорданова или при свежата като росно цвете Ангелика. Тези сложности на душевния живот влияят върху поетичната метафоричност. Появяват се и синтактични конструкции, възможни само сега — питания, повдигане и спадане на мисловно-емоционалната вълна. Авторовата реч пулсира с лирични извишавания: „Още по-много

бяха мислите им, ала не се реши нито единият, нито другият да спомене поне в мислите си една от най-хубавите думи в човешкия живот, във всички езици. Тя беше в мислите им, но не я споменаха. Тя е най-силната дума, най-богатата. Тя значи и живот, и смърт, значи и подвиг, и позор, който я носи в сърцето си, може да се отрече от себе си заради другия.“ Двамата мълчат, не стигат до думите, а авторът се вслушва в мислите им, усеща продължителното, духовно безкрайното време на един поглед, на една въздишка.

*

В „Гласовете ви чувам“ приема нови изображения и трагизмът на революционната борба. Върху хората се стоварват удари — от турската власт, от жестоки съмишленици, станали противници. Убийства. Нелегален, кучешки живот. Скиталчество из планините. Неподчинение от четниците на революционното ръководство. Властолюбиви нагони. Все нови и нови вътрешни фронтове, които раждат съмнения, безверие, отчаяние. Сплитат се истински и лъжливи пътища, израстват омразата и безсрамното честолюбие, подтиквани от необуздан стремеж към власт. Наред с всичко това протича другата, възвишената човешка трагедия — драмата на възрастния Ромео и младата Жулиета, драмата на Борис Глаушев и гръцката девойка Ангелика. Развратният сатанист Дяконов бърка с нечисти пръсти в сърцето на Глаушев и му дава съвети като палач на любовта:

„А виждам, че вече се задъхваш. Сърцето ти ще се пръсне. Въздух не ти стига. Дотичал си при мене с изплезен език. Тежко ти е. Залюбил си гъркинче, а гърците тук убиват приятелите ти. Сега ти. . . накъде?

Борис бледнееше все повече след всяка негова дума. Избледняваха дори и сините кръгчета на очите му, останаха сред тях само разширените черни точки на зениците.“

Авторът използува някои модерни белетристични похвати — например автоматизма на мисленето, предопределено от реминисценциите. Традиционното външно обрисуване на духовното изживяване отстъпва пред тези по-живи форми.

Ето как започва Борис разговора в себе си с Ангелика след срещата с Дяконов:

„. . .Аз наистина се намъкнах сам при него. Някой като че ли ме водеше неусетно и като се спрях пред вратата му, разбрах, че търся тъкмо него. В такава мъка бях, Ангелика, в такава безизходност. В такова отчаяние, щом тръгнах да търся помощ и спасение от такъв човек. Сега ми е всичко ясно. Не го ли знаех аз Дяконов, не съм ли чувал какво говори? Знаех го, чувал съм го много пъти. И затова ме повлече към него моята слабост, отчаянието ми. Срам ме беше да призная и сам пред себе си, докато не се спрех пред вратата му като просяк. В смрадливото му леговище. С циганката му. Оставих се да ми се хвали, да ме поучава. . .“ Този монолог запълва една нощ на Борис Глаушев. Той изяснява страха му, колебанията му, неговата немощ, изнася наяве всички гласове и всички болки в него.

Авторът придружава вътрешната реч и с външни образи, със стонове на къщата, с оживелите удари на вятъра:

„Пращяха, проскърцваха греди и дъски, прозорците потреперваха, звънтяха стъклата им, завесите се полюляваха, полюляваше се и пламъчето на ламбата през дебелия стъклен глобус. Това беше засилилият се вятър, който

напираше отвън да понесе къщата, да я събори, натискаше прозорците, проникваше през невидими пролуки и пукнатини, съскаше и ломотеше нещо през прегорялата, застинала печка. Борис Глаушев потрепна от внезапен студ и от един друг, вътрешен студ, който хвана самото му сърце. Почувствува се някъде безкрайно далече и напълно сам."

Борис Глаушев намира спокойствието на духа си, като жертвува любовта към хубавата гръцка девойка. Ангелика се самоубива. След смъртта на Ружа в живота на Глаушев остава още една тъжна празнина.

„Гласовете ви чувам" е роман освен за революцията, но и за великата жертвеност, за загубената любов. В специфично талевски тон се преповтаря Ботевата жертвена изповед — „Остави таз песен любовна. . ." Зад всекидневието на Борис стоят вечните въпроси за любовта и смъртта. Кой е виновен за загубеното щастие? Защо той не може да обича гъркиня? Защо е така брутална смъртта? И защо човек не е никога наистина свободен в чувствата и в съкровените си желания. Горкият Борис Глаушев! Тъжната и бледа Ангелика! Техните гласове слуша авторът. Той вижда във възбуденото си облагородяващо действителността въображение как историята, когато се бори за великото дело, може да смаже човека. „Гласовете ви чувам" като „Илинден" е роман, локализиран около историческите събития, но в него е зазвучало общочовешкото, нравствено възвишеното.

*

Любовта на Димитър Талев към България прелива и в неговия следващ голям роман „Самуил". Този държавник и човек, борил се три десетилетия с иноземците, преследва неотстъпно въображението на писателя. Той го вижда нееднакъв — ту силен, гъвкав, подвижен като млад, разпален пламък, ту трагично слаб и човечно трогателен. Самуил е интелект и промисъл и Самуил е народен инстинкт за живот. Неговият образ е противоречив като епохата му. През бурното време той е въплъщение на народните надежди. У него са събрани добродетелите на големите български царе: мъдър поглед върху настоящето, гъвкавост на ума, героизъм и упоритост. Като тях е Самуил, следвал върховите завоевания на своите исторически предходници. Самуил, щит на българщината, Самуил, застанал над заплетените домашни интриги, над личното човешко щастие, осмислил цял период от историята.

С много въображение писателят изгражда битовата рамка около героя — пейзажа на страната, домашния интериор на дворците и „горниците". Нерядко по интуиция той рисува облекло, стопанска дейност, материална култура. Над историческите подробности изплува личността на Самуил — неговият висок силует, окъпан от лъчезарното сияние на една върховна предопределеност. Самуил е и човек. Човек на епохата и човек въобще. И тук бих желал да отбележа една особеност.

Често историческото лице, въплътено в художествена творба, носи освен идеала, но и някои от чертите на своя литературен създател. Така е с образа и на Самуил. Авторът е вложил в него и своето историческо знание, и своята мечта. Самуил на Талев е мъдър, защото е бил действително такъв и защото едно вътрешно уважение към мъдростта на държавника изпълва неговия създател. Той е честен и етичен и защото е имало данни за това, и защото авторът влага в него своята етика, идеалното за себе си и мери с него достойнството на личността. Нещо повече, даже войнственият Самуил приема

черти от войнствената личност на Димитър Талев. (Физически слабият Талев, когото познаваме, човекът с тънки ръце и нежни черти бе силен борчески дух с голяма вътрешна твърдина.) Правя тези аналогии, тъй като се касае за идеализация субективно определена, реализирана в образа като авторова мечта, като негов опит. Разбира се, аналогиите са и доста относителни, защото литературният персонаж си запазва и своята обективна логика. Самуил не е Талев, нито Талев е живял с манията за дела, които да се равняват със Самуиловите. Но Талев е привнесъл интуитивно в образа много и от своето изживяване на човешкото — като етичност, като борческа твърдина, като беззаветна преданост на патриотичното дело. Тази двуединна близост между автора и историческото лице е помогнала на писателя да приземи героя като жив характер, да го откъсне от пиедестала, на който го държи застинал историята. Приземяването и индивидуализацията на Самуил вървят главно в една посока: Самуил разбира играта на историята. С някаква разумна наслада той отгатва скрити тайни и се бори дръзновено. Счита се призван от съдбата да преодолее най-напред близките си, за да победи след това и врага извън границата. Край него стои неговият по-стар брат Мойсей, едър, силен, красив мъж, храбър войник, жаден за военно поприще. Но у Мойсей се таят само буен гняв и повърхностна избухливост, разумът му е по-слаб от едрото му тяло. И Самуил го отстранява от старшинството, пречка на големите му замисли. С непреклонна строгост отблъсква Самуил и властолюбивите цели на Арон. Но Самуил е етичен. У него няма развратността на дворцовите заговорници. Той е състрадателен и жали братята си. Като разбира тяхното безсилие, той действува, докато е възможно, с убеждение. Така Талев излиза от завещаното знание и гради своя Самуил. Самуил, който внася разум в традицията, който излиза пред братята си за народа, за спасяване на царството, за осигуряване на победата. Той знае, че слабите отпадат и загиват, че неразумните и користните, непостоянните и самолюбивите вредят на голямото дело.

Както и да осъвременява своя герой, Талев навлиза и под тъмните сводове на Средновековието. Той не дири духовни противоречия, философски настроения, мисловни значения като Емилиян Станев. Самуил не анализира себе си така, както например се самоанализират в екстаз на размисъл Сибин и Теофил. Върху изпъкващите събития на времето Самуил се проецира предимно като личност, която действува. Личност, която храни своята висока етичност и чист патриотизъм. Характерът на Самуил изпъква в борбите му с българи предатели и с византийци, а не в духовни спорове и философски размисли, които измъчват духа. Както и да приземява Самуил, Талев го държи в границите на едно държавническо самосъзнание и на една човечна настъпателност. Самуил има своя концепция за света като движение, като изменение, той се опира на нея за дела и за разумна практичност. И това изчерпва неговия философски кръгозор.

Като художник Талев се вълнува от мисълта за точността на своето изображение. (Бил съм пряк свидетел на негови разкази за такива вълнения.) Той иска картината да внушава характерното за средновековното битие. На изобразяването на домашния и дворцовия реквизит се възлага същата задача — да допълват онова, което не достига у героите като мисловност и средновековна чувствителност. Пейзажът, обстановката, събитията на места изпълват романа. Средновековни селища, стръмни улички, къщи с огромни огнища и със слуги, запалени факли и вдигнати копия — всичко това превръща разказа в почувствувана действителност.

Съседството, което имах с Талев в село Бистрица, Софийско, ми позволи да го следя, когато пишеше трите тома на „Самуил". Вечер, след дневната работа над текста, непрекъснато разказваше за частни битови подробности на Средновековието. Не можеше да излезе извън мисълта, как е уредена една къща. Какви са съдовете. Как се подготвя храната. Това бяха неща, заангажирали дотолкова въображението му, че все повеждаше разговора за тях и все обясняваше подробно наученото от документи или от археолози и палеографи. Като че ли на втори план оставаше концепцията за човека, за духовния и физическия силует на Самуил. Битовата достоверност в същност водеше писателя сред света на онова далечно време. Талев бе точен реалист и интересът към фактичната страна изместваше сякаш етнопсихологията с етнографията и археологията. Той бе опознал онова, за което разказва — почувствувано от въображение и представено от максимално документирана памет и от интуиция.

Романът „Самуил" е епос за характерни изживявания от държава и народ — крах и трагизъм след върховни сияния и слава. По някаква съдбовност вървят заедно величието и трагизмът ни. С тези прозрения многотомната творба обогатява съвременната ни историография, без да е измежду най-значителното в творчеството на Талев.

Би трябвало да споменем и трите му повести: „Хилендарският монах", „Кипровец въстана" и „Братята от Струга". И при тяхното написване е трептяла патриотическата струна в душата на писателя. Колкото и да са различни концепциите в тях, патриотичните помисли и идеята за трагическо величие ги обединява. И тяхната художествена стойност не е голяма. Но те носят искреността на писателя-летописец, увлечен от загадките на българската съдбовна предопределеност.

*

Димитър Талев бе изненадващо явление, което има своето обяснение освен в личността, в идеологията и патриотизма на писателя, но и в неговия произход. Роден в Прилеп, град на стари български родове, град, в който домашната затвореност е била непрекъснато побеждавана от зараждащите се възрожденски вълни, той стана летописец на народното вълнение. Неговото творчество ни води не само до демопсихологията, психологията на народната маса, но и до психологията на индивидуалния човешки характер, осъзнат в цялата му национална дълбочина — Султана. Вярно и живо е неговото изображение на българския бит, без авторът да изпада в битовизъм, а това вече е голямо достойнство на художника. И тъкмо Прилеп е подхранвал въображението. Старата чаршия, през която минава освободителен полъх, великолепно е изразявала предприемчивостта на народа. Родовите възпоминания от дома на писателя са оставили следи в душата му. Той е слушал сказания от предходници и съвременници за ревностна дейност в защита на българщината. В съзнанието му са се сключвали миналото и настоящето, представите за домашни култове и за приповдигащи духа дела. И всичко това изпълва творчеството на този издълбоко национален художник. То го е тласкало и към историческите образи.

Прилеп допринася и за развиване на пластичното въображение на Талев. Целият физически декор, с който се изписва Преспа в тетралогията, е взет от Прилеп: дворове и къщи, чаршии и градски пейзаж, смяна на сезони,

пролетни и есенни — всичко това, преминало през впечатлителността на малкото момче, е влязло и в творчеството на писателя. Той е съзерцавал с детска непосредност и тесните полета, и високите незакръглени върхове на Македония, хората и бита. Онова, което наричаме национален стил у него, идва с всички тези белези — на природата, на живота, на обществената атмосфера, лично почувствувана. От Прилеп са и неповторимите съставки на речта му с диалектен колорит („со“, „во“ и пр.).

И още нещо. Талев е бил възпитаван от средата, от която излиза. Чиста етика и скромно чувство за отговорност са властвували в неговия дом. Запазена е била дълбоката връзка с изначалната родова честност и с българското „рицарско“ достойнство. От този сдържан в себе си и самообновяващ се свят идва и Талев. С придобитото там, развито по-късно като съзнателно светоотношение, писателят се поддържа нравствено и се подготвя за голямата си мисия на творец. Неговите произведения носят в дълбочина полученото от род и прародина. Като повечето интелигенти, оформили се по времето на Първата световна война, Талев е пил от изворите и на руската, и на западната култура. Следвал в чужбина, озовал се чак в Париж, той запазва непосредната си връзка с нравствената възторжена чистота на своя начален свят.

Той се реализира като патриот и като социален автор. Народнопсихологическото и социално-историческото дълбоко проникват неговото творчество. Връзката му с народа се долавя даже в резките му реакции срещу злините, причинявани на човека от капиталистическото общество. Творческата настойчивост помогна на твореца да победи засухата на таланта си. Плътното приближаване до марксическия мироглед — особено в последните години от живота му — засили пълнотата на неговото историческо знание.

Талев срещаше своите успехи без горда поза и без лична самовъзхвала. Неговата сдържаност и неговото вътрешно достойнство го сближиха с личности като Йовков. Освен близостта в духовната биография, защото той бе регионален писател с общочовешка насоченост на творчеството си като Йовков, той бе и „простонароден“, и духовно извисен като Йовков. Впрочем той и съзнателно върви по пътя на този български майстор, както и по стъпките на могъщия Вазов.

Талев е автор с изключително българска сюжетност. У него има нещо от духа и сърцето на онези стари майстори, които са зографисвали стени на църкви и са рязали тавани. Като тяхната бе и неговата велика любов към българското. Като тяхното и неговото творчество е съчетание на етика, на възрожденска любов към идеала с артистично влечение към прекрасното. Той бе разбрал, че изкуството оживява най-интимната изповед на народа, и основателно би могъл да се нарече народен писател, писател, усетил душата на старите български дворове и на родовете, живели сред тях. Оригинален, неповтарящ предишното, изваян от едно ново време, той създава и ново очарование, възбужда и нова радост и наслада. Неговото вдъхновено дело, изградено с упоритост и любов, трайно ще присъствува в българската литература.

## ЕМИЛИЯН СТАНЕВ

Има автори, които привличат вниманието ни с творчеството си като глас на времето. И други, които повече събуждат интереса и любопитството ни с оригиналността на своята личност. Емилиян Станев е сякаш с черти и на единия, и на другия тип творци. Неговите произведения са образен „език" на едно време — по-близко и по-далечно. Но неговата личност е особено привлекателна. И то главно със своята смелост, със стремежа си към трезва и сурова правда. И още — с бунта на мисълта, с откровеността си. Широка е клавиатурата от реакции на този писател, склонен да схване живота и с интелекта на философа, и с непосредността на детето. Еднакво любопитен е и за подличкото, и за нравствено-героичното. В различните пластове и дълбочини на творчеството му не може да не открием категоричността на една личност, остра и обаятелна, рязко критична, привличаща с атмосферата, в която обгръща всичко свое.

Всяка среща с Емилиян Станев е като посещение на творческа лаборатория: до такава степен той обича да държи и другите сред плановете си, да говори за себе си, за виденията си и за мислите, които са го вълнували. Всеки разговор с него ни среща с една изострена и бдителна мисловност, никога незадоволена, винаги застанала нащрек, намираща с лекота най-силните акценти, за да се самоизрази. Понякога ми се струва даже, че творчеството на писателя не разкрива винаги цялата обаятелна рязкост на личността му. Сякаш писателят се самоуспокоява в него, ловко задминава ъглите и ни поднася своята мисъл в произведенията си, дълбока и поетична, изпълнена с копнеж по красотата, малко по-различна, отколкото в прекия и провокиращ разговор.

А може би в творчеството си той изважда наяве и другите си, основните си художествени дарби. Там, в творческия акт, в тишината на съзерцанието, там е приятната тревога на изследователя на човешки души, хармоничното зараждане на замисъла и силата на едно овладяно слово, всестранно обхващащо и природата, и човека. И той става друг, по-особен.

И още една черта на неговата оригинална личност — винаги се насочва към нови задачи. Не преповтаря себе си, макар че е единен като художник с пластичната конкретност на стила си. Все е различен в сюжети, в мисловни обобщения, в разгръщане на своя словесен израз. Изменя вътрешния си глас и е нов с всяко свое ново произведение, винаги прецизен, винаги отправен към някаква дълбочина, неповтарящ се в събития и характери.

Поразителна е работоспособността му. Вече десетилетия Емилиян Станев твори с един неизменен ритъм и с едно завидно постоянство. Той е непре-

късната пред нови съзерцания. Понякога може да му се случи да носи в съзнанието си едновременно по две и повече произведения. Реализацията ще дойде в зависимост от някакви частни обстоятелства, от случайното дори предпочитание било на единия, било на другия сюжет. Но всяка нова реализация е и нова художествена изява. Тя идва обмислена, макар и да избухва понякога с неудържимо вдъхновение, което като пожара обхваща необозрими пространства. Реализацията идва с много въпроси към досега създаденото в литературата ни, с амбиция за откриване на неказаното, с жажда за нови психологически и сюжетно-социални акценти. Така литературното поле на Емилиян Станев напомня Марсово поле. На него не се марширува тържествено, а се водят битки. И читателят следи непрекъснатото израстване на художника, очертал своята дарба още в ранните си творби, но неоставащ докрай при себе си, различен в следващите си преображения, изучаващ нови страни на човешкото, вълнуващ се от нови възможности за изкуството. Колко дълъг и сложен е този път, неговият, на суровия и не всякога вежливия и към себе си Емилиян Станев — от „Примамливи блясъци" до „Иван Кондарев" и „Антихрист". Път на задълбочаване, път на художник, у когото мисълта и творческата воля са заангажирани с все нови върхови дела.

Емилиян Станев не обича анонимната позиция, прикритото авторово изявяване. Силно обективен пластик, той търси и личен емоционелен контакт с читателя, среща го с философския си размисъл. От непосредното познание и от съзерцанието той го води към обобщаващото обхващане на света. Наглед предпочита чисто поетичното, детайла, портрета, психологическата ситуация, наслада от изумителната филигранност и изяществото на словото, а в същност винаги води към непознати мисловни дълбочини. И е все различен в еволюцията и на мисълта, и на езика. Словото му би могло да се нарече многогласово и неизчерпаемо — като че ли авторът свири на всички възможни инструменти и когато създава характерите, и когато рисува природата.

*

Емилиян Станев зае своето място в литературата ни в началото на 30-те години. Бе се вече изявил такъв оригинален автор като Светослав Минков. Каралийчев бе написал повечето от хубавите си творби. Илия Волен бе станал едно литературно име. Сред тези различни гласове на прозаици, сред тези нееднакви стилове на новатори като Минков и традиционалисти като Волен се включи и един по-особен реалист. Той не бе склонен да търси сатирични образи за метаморфозите на действителността като автора на „Дамата с рентгеновите очи". Нито пък я представя силно опоетизирана като Каралийчев. Нито пък искаше да бъде автентично точен като Илия Волен. Едно по-друго поетично и нравствено устройство слагаше своя щемпел върху творчеството му. И то естествено придоби и своето по-особено значение. Твърде индивидуален бе този талант, който не избухна изведнъж, а имаше свое по-бавно, но категорично развитие. Би могло да се каже, че за него важи римската пословица за предимствата на хора, които „бавно бързат". Имал амбицията да се наложи като творец, той не търси публика, която се вълнува от литературни сензации. Той предпочита да задоволи своето нравствено и поетично съзнание. Бе дошъл в София, за да следва Художествената академия, а започна да прави литература. Бе чиновничествувал, след като е преминал едно детство и юношество в Елена и Търново и е



*Емилиян Станев*

опознал провинцията тук и там, и то като дребен чиновник сред сиво всекидневие. Това всекидневие контрастираше на младините му и най-вече на ловджийската му страст. Защото отрано бе обикнал пушката, скитането по полето и броденето из планината — едно своеобразно бягство от сивия живот.

В ранните му творби се среща столицата — и то с хора, придошли в нея със своя провинциален свят и кръгозор. Такива бяха повечето от нещастниците в най-началната му книга „Примамливи блясъци". Световижда-

нето му бе усложнено от неговата житейска биография. Още ранният Емилиян Станев съзнателно търсеше безобразното, и то освен във външната социална действителност, но и вътре в човека. Занимаваше го човекът, който привиква с действителността, лишава се от вътрешната си свобода и е склонен, като се покори, да се бунтува. Негов любим персонаж стават прастари недоволници, люде с бодър дух, които, като искат да излязат от своя свят, все не могат да направят това. Хора, победили безличието и егоизма си, негодуващи срещу застоялата действителност, но обречени, тъжно безсилни да напуснат заобикалящата ги безгранична сивота. Писателят ги описва точно заедно с оная атмосфера, природна и градска, в която са. Той дири особената им устроеност и разполага с една класическа широта на средства, за да психологизува, за да внася философски подтекст в човешката драма. За него светът е сложен, едновременно добро и зло, които се борят неравновесно. Такъв излиза този изпълнен с мъка и с потаен бунт човешки свят още от първата му книга „Примамливи блясъци".

И друго — този свят бе обработен и от едно въображение, което само си съперничи в сложността и в релефността на рисунъка, във виждането на багри и игри, на светлини и сенки, на звуци и земни миризми. Емилиян Станев, макар че не довърши следването си в Художествената академия, откри у себе си дарбата на художника, невероятната пластична мощ на въображението си. (Нека си припомним, че Елин Пелин също бе имал слабост към „художеството".) Станев започна да задоволява като писател своята вътрешна жажда по изобразяване на телесното, на земното, на баграта, на сянката и светлината. Той слуша покорно сетивата си, а в тях често бодърствува художникът. Това присъствие на живописеца ще се долови в свежестта на картините му, в почти физическата реалност на пейзажа му. Но Станев бе и мислител-наблюдател, усетил в себе си художника. Неговата словесна палитра бе заредена не само с цветове и светлини. Той улавя природата и със своя дух, със силния си интелект. В неговата проза, богата с багри, със звуци и миризми, се долавя винаги позата на художника, обичащ хубостта и на мисловния подтекст. Когато пише за „студената белота на зимната нощ", читателят усеща освен цвета, освен студения снежен дъх, но и едно духовно състояние, една авторова позиция. Външните контури на предметите и линиите се допълнят плътно и от пряката реакция на мисълта, усетила дълбочини.

Непреуспял в Художествената академия, Емилиян Станев се блъска известно време и в университетските коридори — следва финанси и търговия в Свободния университет. Хранил е надеждата на неподсигурения интелигент, че все някак си ще се измъкне от тъжното си чиновническо битие, от заплашващата го често безработица.

През тези лутания той отдава дан на страстта си на ловец. Страстта, идваща още от юношеските му години в Елена, когато като ученик в гимназията е предпочитал пушката пред тетрадките и учебниците. Ловът е измествал досадните часове, прекарвани в Университета или на чиновническото бюро. От ловуването идват впечатления за срещи с природата. Ловецът, студентът, дребният служител и неуспелият художник оформят оригинално личността на интелигента, който начева често да премисля за човешкото и нечовешкото в общественото битие, за загадките в света на природата. Върху тази сложна морално-философска основа израства и неговото даровито творчество.

*

Първата му книга разкази излиза, когато е вече 31-годишен. Възраст, на която някои автори почти бяха изчерпили себе си след многото стихийни пориви на таланта си. Но Емилиян Станев е съвсем друг тип творец. Той зрее бавно и мъдро, за да твори настойчиво през целия си живот. Влиза в литературата не с дързостта на младеж, а със спокойствието на зрял мъж, укрепил характера си. Привикнал с мисълта, че ще слее в себе си художника с писателя, разделил се с много свои илюзии, той разбира илюзиите и на околните. И личното духовно богатство му помага да се приобщава към душевността на околните — обременените от живота, на загубилите свободата си, на нещастните в стремежа си към щастие.

В ранните си разкази е склонен да разлага света, да подлага наблюдаваното на емоционалния реактив на мислите си. В същност за него светът е освен действие, но още и прилив и отлив на чувства, на желания. Крадецът от разказа „Крадецът и кучето" е личност елементарна. Действията му са прости, инстинктивни. Но тази „елементарна" личност е представена с богатство от състояния. При склонността си аналитично да изследва човека Емилиян Станев се придържа към една постоянна плътност на рисунъка. Той не ни държи затворени в духовната монада на човешката личност. Той отваря нашироко прозорците и към природата, и към веществените форми на света. Усеща близо всичко, което живее и се движи, което е извън човека, което е частица от света. Прозата му е предизвикателно конфликтна, тя търси нарушеното единство, даже онова, което е скрито дълбоко в подсъзнанието и в инстинктите.

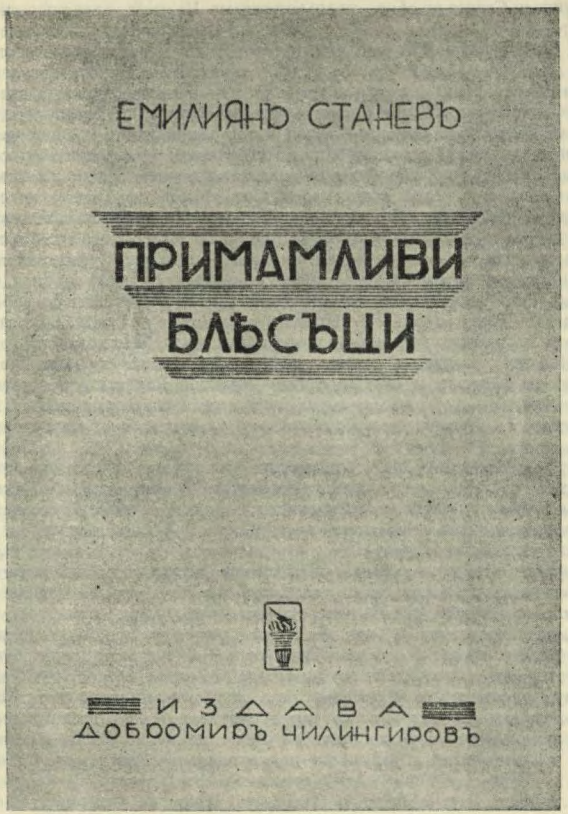
Емилиян Станев се сблъсква с проблеми, които дълго ще го занимават. Той се измъчва от въпросите за човека и природното битие, за господстващите ненравствени сили в цивилизования свят, за свободата и за истината. Крадецът, който търси храна, попада в кухнята на господарска къща. Кучето пазач се привързва към него. Дружбата става дълбока. В нея е заложено нещо велико: предаността на животното към човека и благодарността на човека към животното. Но гладът има невероятна сила. Крадецът решава да убие кучето, за да продаде кожата му. Кой стои по-високо — пита ни авторът — кучето или човекът? И защо в непосредната природна връзка се намесват други сили: обществото, извратената нравственост, егоизмът? Емилиян Станев още не съди цивилизацията от гледище на по-нормалния ред в природата. Но нравствено интелектуалната насока на неговото бъдещо творчество се набелязва. Критическото му въодушевление е искрено. Той е намерил онзи „интелектуален център", около който дълго ще кръжат сюжетите на сетивно-пластичната му проза. На полето, където крадецът прави усилия да убие кучето, в жестока борба изстиват едновременно и двата трупа. Под светлината на луната крадецът с разкривената си уста изглежда като че ли се усмихва — като че сънува топъл пролетен ден, пред който животът бие барабаните на обновлението. Има някакво величие в гледката: „Отгоре, върху студеното, спотаено небе изкривеният образ на месеца плуваше в млечна пара, а искрящото поле беше глухо и студено." Такава е поантата метафора на разказа. Природата е студена и равнодушна към току-що протеклата кървава драма. Земята, небето, луната — всичко е студено и безразлично към скрития смисъл на ставащото. Този похват на контрастиране на природното и човешкото ни подсказва особеното в светогледа на Емилиян

Станев. Той не крие критиката си, тя прозира в някоя реплика, идва като постоянно пулсираща тревога. Макар с още неукрепнала сила, художникът подчертава своята мисъл, иска да я разчлени. Едни нейни съставки са в случаята, други са в предусещането, в идеята за конфликта между личност и битие, между красивото спокойствие на природата и грозното, безобразното в човешкия живот.

Стилът на Емилиян Станев става все повече психологичен особено в книгата „Делници и празници". В нея доминира тъжно „чеховско" настроение. „Психологически" са и състоянията, които протичат и във външния свят. Ето пример: „Празната, изпъната като мъртвец улица изглеждаше еднообразна със сивите си, замрели и сякаш оглушали къщи." В стаята, където се прибра Гаржев, „цареше същата задрямала и равна тишина". Постилките на кревата, сложени специално за празника, миришат на прано и на нафталин. „На Гаржев му се струваше, че всичките тия извадени за празника нови вещи бяха донесли със себе си някаква безнадеждна и надута скука като строго официални господа." В света царува убийствена пустота, измъчваща човека. Няма нищо, което да поободри градския пейзаж, да разсее скуката в интериора на човешкото всекидневие. Гаржев се движи сред един равнодушен, обвеян от еднообразието свят. Пъплят недоразумения — с жена му, със средата му, със самия себе си. Те излизат сякаш от ъгъла на къщата, заливат човека с мътни вълни, измъчват го с враждебност, а скуката става непоносима. Свят без идеали, без цели, без по-дълбоки нравствени вълнения — ето какво измъчва автора. Свят, в който сякаш изпъква някакъв извечен сплин, присаден на българска почва.

За духовния мир, който окръжава героите, са намерени и художествени похвати, изпълващи точно задачата на автора — те подчертават раздвоението, разтварянето на човека в тежката черна бездна на духовната безнадеждност, на скуката и отчуждението. Явен белетристичен похват във фабулата е въвеждането на контрастната смяна на състоянията: смяна на очакването с разочарование, на надеждата за промяна с еднаквите ходове на живота. Гаржев иска по-бързо да излезе с жена си: „Струваше му се, че щом се намери на улицата, веднага ще му олекне и всичко ще се поправи." Ала там, на улицата, изниква мъчителният въпрос, какво ще правят, къде ще отидат. И започва скучното, още по-тягостното сноване по улиците на града — без цел, във властта на нарасналата взаимна общност и взаимна омраза.

Въображението на писателя, будно и възприемчиво, е пригодено за използуване на тия похвати. Той би могъл да превърне своята проза в богат наниз от метафори, но показва завидна художествена мярка. Не позволява на своето въображение онази разпусната свобода, която би превърнала прозата му в приповдигната поетичност. Стреми се да бъде точен, аналитичен, като проявява способности и на критичен ум. Художествената картина се просветлява винаги с нещо от вътрешния живот на човека. Така е даже и с метафори, които изглеждат съдържателни за себе си като „цялата безкрайна мастилена и студена яма на града". Тази метафора, образ на мастилено тъмната яма-нощ, говори за тъжното и грозното в живота на героя и създава контраста с другия образ — „тържествуващото небе, изпълнено с камбанен звън". Прозата придобива така психологически качества и чрез богатата контрастност на рисунъка. Честен художник, авторът не позира, не изпада в образно самохвалство, не се увлича в поетическа афектация.




*Факсимиле на първото издание на сборника разкази „Примамливи блясъци" — 1938 г.*

Заслужават внимание познанието и сигурността, с които рисува своя изхвърлен от живота особен персонаж. Героите му са жалки личности: каруцар, който беседва с добичето, изоставен младеж, събрал се със смахнат художник-бояджия, уволнени чиновници и несполучили адвокати, всички жалки жертви на жестоката йерархия на обществото. Този богат персонаж, въвлечен в тъжни човешки истории, е реално повторение на нещо съществувало, а не авторова измислица или израз на сантиментално светоотношение.

Емилиян Станев не обича сантиментализма. Неговото точно перо и когато следи потоци от скръб, е далеч от размекнатите вълнения. Съчувствието към човека не е извикано от сантименталност и не е придружено и с войнствени морални призиви. Авторът сякаш казва: Ето наблюдаваната от мен действителност, а вие я подлагайте на преценка и съмнение. Ето вкоренени предразсъдъци, ето фалш и болка, а вие наберете сили и храброст, за да застанете срещу тях. Неговата тънка чувствителност ни доставя фина наслада и когато е най-критична спрямо огорчаващата я действителност.

Още от „Примамливи блясъци" излизат главните линии на Станевото светоотношение: от една страна, преклонение пред спокойната красота на природата, пред нейната хармоничност, от друга, бунт срещу цивилизацията, срещу нейната дисхармоничност. В природата животното се стреми да избегне смъртта, да запази мъничкото щастие на своето съществуване. То иска да изпълни с радост повелите на природата си, като люби и се размножава. Това са прости и велики закони на едно смислено битие. Така е в разказите „През зимата" и „Пролетни стремежи" — разказите за зимуващите в постоянен страх яребици и за дивата патица, която се готви да мъти. Над тях се мяркат ту соколът, който дебне птиците, ту ловецът с лъскавата цев на пушката и оглушителните гърмежи. Радостите на животното дебне смъртта — неотразима, смущаваща непрекъснато щастливите мигове на битието. Тя нарушава реда жестоко, но тя е и част от битието, негова страна.

Други са цивилизованите отношения. Тайните на социалното битие са неизмеримо по-страшни. Защото тук жестокостта е вече съзнателна. Тя се проявява във взаимната борба, в сблъскването на воля и нечисти помисли. Тъжно съществуване, лишено от празници, досадно и еднообразно, нещастно и жестоко — ето участта на човека.

Емилиян Станев с първите си стъпки в литературата изследва голям проблем: смисъла на природното съществуване. Той иска да долови основните акорди, звучащи в него, и противоречията му със социалното битие. Великолепен анализатор, художникът влиза в спор с традиционните представи, с мъчителното съгласие с обществения ред. Той е едновременно бунтар и триумфатор. Защото тържествено ни казва: ето какъв е „моят дух", каква е моята хуманност, когато се срещам с безмерната студенина на света. Нататък ще продължава все така като бунтар и откривател, като създател на едно творчество, езиково младо и свежо. Все ще е в движение, все ще е неспокоен, все ще е „радикален" в идеята си и оригинален в изображенията си.

*

Между „Примамливи блясъци" (1938) и „Делници и празници" (1945) излезе книгата „Сами" (1940), разширена по-късно във „Вълчи нощи". В „Сами" е характерна срещата на ловеца със света на животното. За този свят е вече създадена богата литература от Елин Пелин и Йордан Йовков. Но Емилиян Станев идва с ново светоотношение и с нови проблеми. Той се задълбочава в тайнствен, прост и неосъзнат свят, в който няма човешка злост и не се усеща тъжното присъствие на обществото. Писателят вярва в съвършенството на този природен свят въпреки конфликтите му, въпреки неправдите му. Висш закон подчинява интелекта, разума и съвестта на жаждата за живот, на правото за съществуване. В природата отношенията са освобо-

дени от угризения, защото се диктуват от инстинкта и дълга. Тук няма измисленото от човека идеално небе — второ, трето, седмо небе. Няма ги илюзорните представи и сантименталният екстаз. Но няма я и преднамерената, хитра жестокост.

Умният, цивилизованият човек не е мъдър като природата. Той не познава простотата. Той робува на авторитета и на страха. Той е фалшив, притворен, затова познава и срама. А в природата всичко е изчистено от притворство и по своему е добродетелно. В нея господствува дългът — към поколенията, към щастието на съществуването, към любовта. Инстинктът е разумен и справедлив, непосреден и честен, чужд на измамата.

Художникът Емилиян Станев се вълнува от вечни философски въпроси. Човекът може да направи необикновени открития в природното битие за морал, за дълг, за чиста нравственост. Спомнете си разказа за онази сърна, която, като търси малкото си, сама става жертва на ловеца. Нима това не е „разтворено в природата" най-човешкото чувство — майчината всеотдайност. В разказа изпъква и проблемът за греха на човека. Човекът е убиец. Потресен, героят изоставя трупа на убитата сърна. Но вината му остава. Остава ужасът от извършеното. Убит е не дивеч — убита е майка. Удивително просто Емилиян Станев води в „Смъртта на една птица" беседата между живота и смъртта. Тежко наранена, птицата очаква неизбежното. Тя се подготвя мъдро и спокойно. Преминаването в небитието има за животното свой смисъл. И човекът може да намери върховното в съществуването чрез това опознаване на мъдрото преминаване от живота в смъртта. Като трезв стоик живата и подвижна птица се подготвя спокойно за смъртта. Непосредственото битие в природата подкрепя високата интелектуална представа за живота. Авторът е „субективен" в тези свои прозрения, но ние вярваме и на образа, който ни открива трайното и дълбокото.

Все така мъдро прост и проницателен е Емилиян Станев и в другите си разкази. Неговият изпълнен с борба свят от диви животни, живеещи у нас и прелитащи над страната ни, е твърде разнообразен. Разказва за вълци и лисици, за заек, бухал, патица, яребица, гълъби, диви гъски, рис, орли. Всеки от тези представители на фауната е описан в сюжета с характерното като душевност, като „бит". Наблюдателен и размислящ, склонен към сложна аналитичност, авторът ни въвежда в съзнанието — „душа" на животното.

За разлика от Йовков, който доста много очовечава своя животински персонаж и етично го идеализира, Емилиян Станев е по-суров и трезв реалист. Той предизвиква размисъл чрез познанието на една нова област: груба и реална, изпълнена с непресекваща борба. Вълците са гонени от зимата. Заекът е преследван от ловеца, яребиците и гълъбите са гонени от ястреба и не всякога намират спасение. Дивите гъски се разпиляват из снежната виелица през трудния си път на юг. Даже орлите се борят трудно с бурята. Единият от тях, изтощен от нея, намира смъртта си в тихата равнина. Авторът изследва психиката на животното като отражение на непрекъсната борба. Животното е с напрегнато внимание. То е в постоянна умора от заплахите на смъртта. В този напрегнат свят то царува радостно, живо — жадно да побеждава. Нашият автор открива у него непознати на човека психически изяви. „Смъртта на една птица" е мъдър апотеоз на тази осъзната сложност.

У Емилиян Станев липсва религиозно-етично преклонение пред природата, защото над неговите представи господствува реалността. В средата, окръжаваща животното, е тайната на особеното му битие. И психическият

му живот е преповторение на преминалото и преживяното, едно отражение на протеклия ден с неговите шумове и тревоги. Прибралата се в дупката си лисица заспива, а съзнанието ѝ като филмова лента е изпълнено с токущо изживяното: „От време на време трепваше и тихичко скимтеше. Струваше ѝ се, че е в обора. Ето иде селянинът с фенера, гони я голямото рунтаво куче. . .“

Дочували сме през късните есенни нощи тревожното грачене на дивите гъски, които летят от север на юг. Този непонятен говор писателят е изтълкувал великолепно пак като съзнание, което отразява света. В бялата нощ, замрежена от снежинки, покрай ятото прелитат като сенки три лебеда. „Ятото издаде гръмки викове, сякаш ги приветствуваше. Но лебедите отминаха мълчаливи и надменни и се изгубиха във виелицата. Дълго време гъските не можаха да се успокоят, развълнувани от срещата. Тя им напомни за топлите летни вечери край голямата река, дето бяха отрасли, за огледалните ѝ води, за пълните със зърна равнини, за тихите червени утрини, в които отиваха на паша.“

И по-нататък продължава това поетично тълкуване на психиката като отражение на света: „Техните викове станаха още по-радостни и възбудени, когато преминаха клисурата, в чиито могъщи пазви виелицата беснееше най-силно. Тук, в малкия къс равнина, те видяха грамадно светло петно, прилично на сияние. То напомняше жълто утро, обагрило небето с топла светлина, зовеше ги и им обещаваше убежище. . .“

Даже и съзнанието на бухала е едно психически индивидуализирано отражение на света:

„Така прекарваха дните, скрити от бялата светлина. Но ушите им долавяха всички звуци от дневния свят. Чуваха подсвирканията на косовете, непрестанното бъбрене на сойките, които виеха гнездата си, дълбоките и глухи като стонове гугукания на гълъбите. Гората се огласяше от птичи гласове, сякаш от сутрин до късна вечер там ставаше някакъв празник.“

Възхищава ни тази поетична точност, с която е оживен психическият свят на всяко живо същество с неговата индивидуалност и със суровата му среда. Авторът по интуиция открива обемното пространство и протичащото и изменящо се време, заключили в себе си психически отрязъци. Животното е свободно от средата си и е обременено от нея. През неговото съзнание живее и диша реалната загадка на природата.

Чрез различните съзнания на своя животински персонаж Емилиян Станев е описал почти цялата ни страна — с планините и с равнините ѝ, с малките ѝ рекички, с гъстите ѝ усои, с тъмните ѝ снежни нощи и виелици, с тихите ѝ лъчезарни утрини, с горещо уморителното ѝ пладне, в което сякаш гори задъхана земята. Всичко това прелива в съзнание, в изживяване, става жива болка и копнеж.

Писателят разказва стегнато, но понякога поетичната интонация се засилва и се излива сякаш в стройна песен. Неговият синтаксис се люлее на големи, сигурни вълни. Фразата обхваща максималното от онова, което има да се каже. Писателят еднакво обича и кратката фраза, и дългия поетично-ритмичен период с много вмъкнати изречения. Граматическите му изрази носят в себе си свое време, което е ритмично свързано и с едно обективно време: „Тежки сенки от новата зеленина лежат по земята. Гората се тъмнееше. Изкласилите ниви изглеждаха сребърно сиви. Месецът изгря късно на запад, ощърбен и далечен. Снежният връх на планината се виждаше като голям

бял цвят, плувнал в лунната светлина." Тук с всяко изречение настъпва лека промяна във времетраенето. Тази промяна „тече". В началото багрите са още под влиянието на прехождащата вечер, но след това светът се завладява от нощта, над него цари лунната светлина. И във времетраенето на фразите се изразява скритото ритмично разредяване на напрежението в природата.

Ето пример за пейзаж, изпълнен пак с време. При описването на този пейзаж, който се изразява чрез промени, като всяка фраза е и нов момент във времетраенето на текста, нов момент във времетраенето на природата — с нови бои, с нови образни и звукови състояния:

„Луната беше се показала зад върха — мътна и малка. Насрещният хребет искреше със снеговете си върху озареното небе. Горите посиняха, забулени в тънка като паяжина мъгла... Гигантската сянка на планината бърже се отдръпваше от долината, където бученето на водите се чуваше като фучене на вятър." Емилиян Станев измерва времето не с познатата ни мярка за равност и съизмеримост, а с мярката на природата, с промените, които настъпват, с онова, което инстинктивно се усеща от животното. По много белези то добре знае кога нощта е в началото си и кога е настъпила истинската и дълбока нощ. В разказа „Орли" писателят е създал особена, „космична" обемност на пейзажа. Той го гледа от планината, от високото. Наоколо е неизмеримостта на простора. Усещат се само въздушните течения, които възхождат нагоре и които орлите използуват като свои пътища по небето. От грамадно разстояние се измерва онова, което става долу, на земята. То изглежда дребно и нищожно. В тая вечност на пространството се вмъква вечността на времето. Двете заедно създават психологията на орлите, тяхното реално психическо издигане над света. Времето не ги ограничава. Те живеят вече два века и забелязват промените, които се извършват — това, че светлините са пораснали, че горите са се отдръпнали само по недостъпни места, че реките са намалели. Даже историята е внесена косвено в образа на тоя психически осмислен пейзаж. Орлите са били свидетели на чумата, от която селата са опустели. Те помнят страшната тишина, легнала над земята, когато полетата са стояли необработени и жетвата е гинела по тях. Животът-вечност — ето характерното за господарите на скалите. Той е получил своя веществен образ в изображението на пространството и на времето като психологическо единство и като специфично непосредствен усет за света. И все пак промяната настъпва. Идва веднъж бурята, за да разсече това вечно течение на битието. Мигът прекъсва вечността.

Казаното дотук ни откроява някои особености у художника, пластичен и интуитивно мисловен. Неговата личност е бунтовно устроена. Той сам е една загадка. Той е недоизказана докрай мярка за света. Спечелил си славата на художник-анималист, на майстор—изобразител на безсловесните, и на мислител с интимно отношение към загадките на природата и на суровата ѝ красота, той ще привлича вниманието на не един изследовател. И все повече ще го определя като философ и одухотворител на онова, което е на прага на човешкото, което диша със скрити инстинкти, с прастарата същина на живота.

Неговото очарование е в бунта на мисълта и в непосредното приближаване до извечната природа — жестока, сурова, прекрасно поетична. От природната праоснова са тръгнали дедите ни, за да се освободят от слепите ѝ сили. За да създадат цивилизованата среда. И за да се отрекат от нея, като търсят пак възвръщането към себе си — вече при играта на неживотинските,

на сложните си човешки страсти. Всичко това са въпроси, издълбоко поставени в творчеството на Емилиян Станев. Те влизат в книгите му с мъчението на личната му мисъл. Защото отговорът не е намерен. Не е ясно дали човекът става по-мъдър. Дали моралът на природното — като родово начало — не стои по-високо от морала на късния, цивилизования човек? Дали цивилизацията не е направила съзнателни жестокостта и злото. Ето първоелемента на дълбоката лична драма на мислителя Емилиян Станев, на „анималистичната“ му философия, пронизала книгите „Сами“ и „Вълчи нощи“.

*

С „Делници и празници“ Емилиян Станев се утвърди като майстор на провинциалната тема. Тази книга своеобразно продължава „Примамливи блясъци“ вече в затворения домашен свят, сред мъките и неосъществените надежди, сред отчуждението. В разказите изплува тъмната душа на малкия човек от провинциалния градец, с дребни, егоистични интереси и мечти. Този малък човек загива в скуката и сивотата на еднакъв, потънал в застоя си живот. Драмата на монотонното му съществуване пулсира с дребни и дребнави конфликти. Тя е в мъката по щастието, в тежката мора по неосъществени копнежи. Тя сплита трагичното с комичното, възвишеното с жалкото и убогото. Това даже не е драма, защото липсват истински страсти, защото преобладава умореното желание, защото вместо воля има завист, болка и еснафска упоритост. С този тъжен свят се бори авторът. Могат да се приемат за естествени тези затъпяващи човека провинциални граници, тази пустота без дъх на морална свежест. Писателят е безкомпромисен критик. Той вижда контраста с девствената простота на природата, там, където може да се броди свободно, до насита — из нивите и полето.

Още в първите си книги Емилиян Станев ни респектира освен с пластичната поетичност на образите, но и с дълбоката им проблемност. Той и сега не гони външна поза, не е представителен „по стандарта“ писател. Достатъчно е да се въвлечете в разговора с творбите му, за да почувствувате веднага възбудената сила на мисълта му. Изострените му сетива подсказват изтънчена възприемчивост към света. Среща ви личност неизчерпаема, със знания, всякога субективно оцветени, с възвишена мисъл, с точни преценки за духовно стойностно. Личност, дирещa и бунтарска, която не може да се задържи при познатото, не може да се преповтаря. И ето промяната на Девети септември го въвлече в нови съзерцания, помогна му да създаде и произведения, доста различни от онова, което бе открито в „Делници и празници“ или във „Вълчи нощи“.

Огромното дарование е винаги на път, то непрекъснато се саморазвива. То не се задържа при постигнатото, когато самият живот е движение. Голямото дарование притежава даже вродената способност да се самоизменя, да се насочва към новото, към неузнатото.

Социалните борби по време на Втората световна война, преживяното в битките с фашизма намериха своето въплъщение и у Станев — новелата „В тиха вечер“. Писателят разгада тайните на нова за него действителност. Той стана психолог сега на комунистическото съзнание, което изследва за пръв път. В разказа пак ни лъхва атмосферата на малкия провинциален градец със скуката си, с безволевите му оригинални хора, впрегнати в тъжен чиновнически ярем. Сега обаче има и друго — времето е изпълнено с напрежение,

с борба и слага своя особен щемпел върху сюжета. Писателят изследва силен характер, възторжен във вярата си комунист, личност, човечно естествена, потискана от несполуката, твърда в убеждението и боляща се само от своята слабост, от несигурната си физическа издръжливост. Тази душевност е твърде сложна. Героят е не само рязък и мъжествен, ръководен от морала на революционера, той е и самокритичен. Той бичува себе си, склонен даже на временно отчаяние. Станев се докосва до нещо ново, трагично, героично-величаво едновременно. „Аристократичното" в самосъзнанието на художника сега отстъпва и пред величавата сила, пред героизма. Писателят изведнъж преодолява довчерашния си светоглед, предишната си социална „едностранчивост". В творчеството му навлиза народът, който се самопознава в своето страдание. От природата към народа — какъв път!

Настъпиха промени и в стила на писателя. Той е повече епичен, повече повествователен, изправен пред широките граници на историческите събития. Неговият стил сега отрича тяхната събитийност, фрагментарността на разказа. Човекът, за когото се разказва във „В тиха вечер", е без име. Но съзнанието му е разпънато нашироко. В него изпъква минало и настояще, то е сложна проекция на личното и социалното, възпитавано от партийния колектив.

Заел нова поза на разказвач и изследовател, писателят си служи много повече от преди с ретроспекцията. Той ту държи съзнанието на героя будно за ставащото, ту го следи как се вслушва в себе си, как се отвежда чрез асоциациите при вече ставалото, при изживени мигове и преодолени стълкновения, оставили следи. Фактически „В тиха вечер" е новела, в която потокът на съзнанието доминира над случката. Онова, което се извършва непосредно, е съпроводено и от сложен анализ. Преплитат се минали и сегашни състояния, сменят се времена, преминават едно в друго застигащи се, разкъсани фази на мисълта. Такава широка аналитичност Емилиян Станев показва за пръв път. Нека отбележим сложната многоплановост на контекста, изразена например с копнежа по свободата у затворения в околийското управление младеж. Този копнеж нахлува с образа на изгореното от сушата поле, с бледозелената ивица кукуруз, с изрязания на хоризонта силует на планината. Образи, които изпъват нервите, преминават през съзнанието като призив, извикват наслада и болка.

В „Крадецът на праскови" тази сложна аналитичност се засилва. В новелата се сменят профилите на трима разказвачи. Разказа повежда собственикът на старото място, край което се е разиграла драмата. След това се появява учителят съсед, бил свидетел на станалото. Накрая разказът се води от обективен наблюдател, разказвач, поет и философ едновременно. Той проследява човешките съдби. Той разбира страданията на героите, обяснява тяхната лична драма. Тези фигуративни промени в стила създават чувството за достоверност на разказа. Въображението получава своята свобода, след като вече е удостоверена истинността на една обективна случка. Фигуративните стилови промени се отсичат ясно — в първата част протича своеобразното лирическо вдъхновение на младия човек. После се появява нов повествователен слог. Накрая разказът разширява епичните си граници, воден от „третото лице" — обективния повествовател, който главно разкрива тайната на Елисавета, поверява ни жаждата ѝ за свобода, разказва нейното щастливо и трагично приключение. В тия три стилови фази е запазено единното звучене на сюжета.

В „Крадецът на праскови“ няма социален подвиг. Тук героиката е посвоеобразна. Тя е вече лична борба за свобода и щастие, тя е решително нежелание да се закотви животът сред тъжен свят, който умъртвява човешкото. „Крадецът на праскови“ е драма на голямата любов, разбита фатално. Тази любов изпъква на фона на социално-исторически събития: Първата световна война, болестите и страданията в града, вестите за бунтове на фронта. Наред с всичко това фон на любовната драма са моралът и вълненията на стария полковник, коменданта на града, в чийто дом-клетка пърха душата на Елисавета. Героична поза и нежна красота излъчват както фигурата, така и характерът на сръбския офицер. Той идва като зов на младостта за всеотдайната Елисавета. Той е огледало за нейната женска копнежност, надежда за борба с враждебността на дома-затвор. Писателят навлиза в много сложен духовен живот. Издълбоко са изведени изживяванията на Елисавета, проследено е раздвояването на нейното „аз“, разпъвано, от една страна, между дълга, казионната нравственост, гордостта, и, от друга, светлото чувство, порива на неудовлетворената женственост. Елисавета е егоистична и благородна. Тя е добродетелна въпреки падението си. Тя е оправдана от обществото Бовари. В новелата има силен апотеоз на лични чувства. Доминират поетичното настроение, тъжното и загадъчно саморазкриване на автора и на героите. С всеки миг страстта на Елисавета нараства. Експлозивното чувство се усеща при външната сдържаност на младата жена. Тази страст е порочна и хуманна. В нея има нещо от чувството на вечната жена, от изначалната женска непроменливост. Писателят търси през историческото общочовешкото. Търси нещо от онова, което е постоянно като млечния път на небето над нас, постоянно като пролетното обновяване, което дава сила и ражда живот.

Станев е майстор вече на сложен психологически портрет. У полковника прозират нееднакви морални качества: кастова надменност, сприхавост, неуважение към другите. Полковникът презира всякаква сантименталност. Пред други засуква заканително мустаци, но се изнежва и се глези в присъствието на Елисавета. В простодушието си е смешен, неприличащ на себе си. В същност той е олицетворената жестока студенина, която преобладава в отношението на офицерството към народа. Този човек обаче е и патриот — той страда от загубите на фронта, от ограбването на страната, от опетнената честност на пагона.

Емилиян Станев изследва свят, недоопознат, изпълнен и с трагизъм, и с красота и героика, и с жестокост. Сред този свят погива Елисавета и с нея погиват поезията и любовта.

С „В тиха вечер“ авторът се задълбочава в народната история. Той следи събития, имащи конкретен исторически смисъл. И това бе голям напредък. Художникът сякаш подготвя себе си за своите философски анализи на народното ни битие, на обществото. Той не се ограничава вече в една текуща действителност, а дири духовни състояния на своеобразно и отминало време, облик на епоха, в която са вплътени черти от основния характер на народа.

*

Ловец и поет, художник, влюбен в българската природа, реалист и романтик спрямо родното, Емилиян Станев дълго вае малките си разкази и новели. Черти на новела има даже неговият не особено ярък роман „Когато

скрежът се топи". Нещо хамсуновско се излъчва от общуването на самотника лесничей с копнежната зимна красота на планината.

И ето писателят изведнъж е грабнат от нещо ново. Неведнъж го увлича голямата линия на романа, сложната композиция на широкото епично платно. Сюжетът му се подсказва от напиращите промени в нашия живот. На последната страница на романа „Иван Кондарев" стоят, поставени от автора, началната дата 1 октомври 1950 г. и заключителната 1 май 1964 г. Израства постепенно в продължение на четиринадесет години нещо ново и грандиозно. Художникът артист се самопредизвиква на борба със сложната фабула, с дълбоката всеобхватност на епоса.

Когато пишеше „Иван Кондарев", литературните събития протичаха динамично. Не затихваше шумът около голямото платно „Тютюн" на Димитър Димов. Излезе първата книга от тетралогията на Димитър Талев „Железният светилник". Времето провокираше епичната дарба на немирния талант на Емилиян Станев. Майсторът на малки разкази за текущи събития се възвърна към спомените си, към натрупания от историята, но неизползуван огромен материал. Той напипваше сигурно формата на голямото и сложно в релефа си изображение. Осенен от инвенциите на живата си мисъл, писателят отглеждаше сюжета у себе си като зачатъка на нов живот. Той стана сега изобразител на социални борби, епик на едно историческо време, майстор на многоплановата композиция, тълкувател на човешкото чрез разнообразни характери, чрез художествена поетичност, подплатени с философска мисъл. Много разкази, виждани до пълната им подробност, много съзерцания на суровата и нежна красота на човека и животното останаха несъхранени на книга, за да се прелее творческата мощ на художника само в голямото платно.

В грандиозна битка със знанието и с незнанието си Станев търси сега своето единство с народа, с историята. Представял съм си много пъти избухването на неговите откровения, неговото духовно озарение и съм го разпитвал. Виждам го как се усмихва загадъчно зад очилата с бляскаво черните точки на очите си. Как замахва с ръка неочаквано и в жеста му има изящна сила и увереност: „—Е-хе!" Или пък седи, като че ли притиснат от мисълта си, и все потъва и потъва в себе си, подръпва от лулата, притихнал, развълнуван от някаква извънвременна тишина. При него след написването на нова глава най-добре съм усещал какво е вълнението на художника от собственото му дело. Каква е неспокойната радост на душата, измъчена и тържествуваща, неизчерпаема във вдъхновенията си, намерила в сцената, която описва, своя свят, по-богат от реалния.

Емилиян Станев често си дава вид, че не чете и не зачита книжната мъдрост. Че не обича много книгите и книжниците. Че уважава само неколцина класици, между които Толстой и Достоевски, Вазов и Йовков. Но това негово внушение, отправяно към нас, събеседниците му, е лъжливо. Той усеща дълбочината и смисъла на историческото знание. Неговата мисъл непрекъснато работи, подтиквана от знанието. И той дири непрекъснато българското с многото му нееднакви изяви. Може би е любопитно да се отбележи, че докато писа най-българската си книга „Иван Кондарев", у него престояха и мои томчета от Кант. Емилиян Станев, когото все провъзгласяваме за голям пластик, е от най-мислещите ни писатели. Той се вглежда и сега с остро око във формата на романа. Той потъва в нея, защото духовно е узрял за философското обобщаване на националния ни живот. Защото у него бе подготвен синтезът между личното и тайната на света,

изречена исторически. Зазвучалият в душата му хор от спомени за малки драми в провинциалния градец му създаваше атмосферата, духа на изображението. Той се бореше да овладее недостъпното — събитията на провинциалното всекидневие, неговата затвореност и неговата политическа динамика, онова, което свързва текущото с безкрая, със земята ни, със страшното, героичното, историческото.

Емилиян Станев бе стигнал до открития за нашия български свят, далеч надминаващи доскорошните му представи. Той се вдълбочаваше и като малък титан създаваше от големи късове човешко битие своята богата епопея. Тя растеше и бавно, и бързо. Тя бе и сложна, и дисонантна, изпълнена и с величие, и с трагизъм. Тя носеше в себе си и реалността, и надземните идеи на философията. В нея бе здравата жилавина на реалната материя, на нашето установено и променливо битие.

Някога, при началото, когато разгръщах първите страници на романа, една натрапчива мисъл нежелано напираше у мене. Дали майсторът на краткия разказ, дали този тънък изобразител на „ефектния епизод" ще овладее и голямата противоречива и единна форма на романа? Ще успее ли той, ограничилият се в разказа, да изгради сложна архитектоника, да създаде творба, разбита на глави и части, събрани около продължително траещи конфликти. Вълнуваше ме и друго: накъде ще ни поведе сега, към личните съдби на героите или към великата трагична и героична драма на епохата. Как ще обедини установения от него опит в изобразяването на провинцията с грандиозната музика на историята, зазвучала грозно, като глас на предопределението. Дали творбата му не ще се изчерпи с епизода, с фрагментарната сюжетност, без да достигне вътрешните дълбочини на големия епос. Четиринадесет години продължи битката. И реката на романа потече — широка, със завои, с изненадващата сложност на многото си панорами, мъдро оттичаща се към делтата. Романът зазвуча и с философската си проблематика, и с истините за така различната човешка природа, за социално-историческата ни многобитност. Сплетоха се личното — у различни съсловия — с народното и историческото. Срещаха се невзрачното провинциално градче с динамиката на общонационалното ни битие. Съмненията се разпиляха. Материята се бе подчинила на разума. Музиката за поетичното построение бе пронизала творбата и през провинциалността израсна философията на национално-историческото и на общочовешкото. Оставаше да се разбере и изтълкува това сложно, изпълнено с мъки и вдъхновение дело. Да се схванат разликите в традицията, жанровата особеност, онова, което е сега Емилиян Станев. Вещият майстор не бе направил несигурна стъпка. Недостатъците не засенят достойнствата. Едно здраво чувство за мярка, сложило своя отпечатък върху делото му, го доведе до голямата епичност, до романа-епопея.

*

За Емилиян Станев би могло да се пише и спокойно, и лирично-възторжено, със суперлативи. Но ние предпочитаме избрания уравновесен тон, защото по-сигурно ще ни отведе до същината на едно вече значително дело. В романа отново изпъкват особените черти в личността на автора — интелигент, здраво свързан със сетивата си, с дарбата си на пластичен разказвач, склонен да анализира и да търси родовото в дълбочина.

В „Иван Кондарев" писателят е предимно в познатия му провинциален свят. Столицата само временно се мярка, за да допълни с още тонове

богатия образ на епохата. Авторът познава до тънкости провинциалния бит — с домашните му форми, със специфичната му конфликтна душевност. Познава и ограничеността, и извисената мисъл на полуинтелигентската трудова среда. И се увлича от свободната въздушна фантазия и от философските помисли на интелигенцията, грабната от идеи за историческо дело.

Емилиян Станев познава добре прастарата атавистична обич към селския труд, която държи хората към земята и ги свързва здраво с нея. През всичко родово, домашно и тясно лично си прокарва път историята. Човешкото е подчинено на историческото, получава нови нюанси от него.

Станев откри сложни отношения, дълбочини, твърде важни за нашето национално битие. И ги показа майсторски — чрез необикновеното богатство на човешки съдби, концентрирани около основния исторически конфликт чрез една изящна мощ на словото.

Българският народен характер е разнолик. Той е преминал и през различни стадии. Неговото проявление е ставало в големите исторически събития и той е бил един през Април 1876 г., друг — в първите десетилетия след Освобождението, друг през Септември 1923 г. В тази „последна" фаза го изследва писателят — време на героично въодушевление, на трагична жертвеност, на критическа национална самопреценка. Авторът задържа в своето въображение променливото време с неговите ясни и чисти линии и го отразява като в голямо огледало. Огледалото се движи. Времето е драматично, то е в постоянно напрежение, то е стълкновения и грешки, любов и омраза, смесен панорамен изглед на трагично-величавото и на смешното и жалкото. За пръв път в българска епична творба са обхванати толкова различни идейни течения. Редуват се представители на силни и слаби страни на проядено от съмнения общество. Писателят следи различните течения чрез живите хора, чрез борбите и идеалите им — като анархисти, комунисти, профашисти. Битът на малкия градец се изпълва с идейни борби, потичат в него вихрите на политическите страсти.

Авторът запазва дистанцията, която му е необходима, за да бъде точен в психологическия рисунък. Той цени фактите, той е ласкав и зъл в оценките си, без да обрамчва повествованието с ненужни съждения. Обхваща действителността като бога на знанието, като еднакво възторжено и критично преценява и самомненията на ума, и грешките на страстта. Героите му са въплъщение на текущи и на изконни черти — от идейните полети на Кондарев до нравствените гърчове на Христакиев. Човекът застава пред писателя със своето истинско лице, с точната си характеристика, с основната си същина до най-интимното у него. Той като духовност е частица от класата си и от нацията. Затова и маята на живота в „Иван Кондарев" кипи по-иначе, отколкото в произведения, в които се изследват само класовите структури на обществото. Анализът е по-сложен, колоритът при портретуването поразнообразен, със свой исторически и битов цвят. Усещате този битов и исторически колорит още в първите страници. Ето срещата в село на Костадин Джупунов с анархиста. (Някому у нас или в чужбина би изглеждало чудно, че е имало анархисти в малко селце. Но в своето политическо брожение през онія години народът ни раждаше такива хора и това е едно от чудесата му.) Той, анархистът, е с черна блуза, препасана с шнур — кабалистичен знак на неговата обреченост. Неостриганата му коса напомня овче руно. Полегатите му рамене „хищно шаваха под тънката му сатенена рубашка, когато хвърляше заровете или местеше пуловете". В това великолепно уточня-

ване на движенията на раменете е и духовният образ на човека, паспортът на полулумпена герой, предизвикал ужас у полицията, тревога у близките си, възбуждение сред собствената среда от младежи.

Естет и магьосник на словото, Емилиян Станев рисува сигурно и пластично, с особена народностна отсянка образа. Той уцелва и същността, и видимите форми на характера, долавя истинското и в неговата противоречивост, и с неговото достойнство. Подробностите изникват като че леко, самоволно. Те идват с автоматизма на едно въображение, което овладява света в неговата пълнота. Когато рисува битовата атмосфера или възсъздава поезията на нравите, авторът е съвсем откъснат от сладникавата чувствителност. Той е мъдър, спокоен, точен — не обича нито тържествения дитирамб, нито опияняващата възторженост. Иска да знае дълбочината и не се увлича от течението, не го размекват споменът, скуката, суровостта или нежността на характера.

В книгата, изпълнена с атмосферата на една природна поетичност, с фино отсяване на битовите подробности, централно място заемат философско-историческите проблеми. Те са даже в личните връзки като интелектуални и емоционални стълкновения. Тези философско-исторически и политически борби „управляват" събитията. Чрез тях се осезава колко сложен е бил нашият живот, каква светлина е излъчвал човекът и колко горест и злина е имало у него.

Емилиян Станев притежава свое философско разбиране за историческото ни битие. То, това битие, според него не е само верига от събития, която може да обхване една хроника. То е сбор от нравствени конфликти, то е и сурово изпитание на личността. То е едновременно месианско величие, борба с низкото, духовно рушене и духовно съзидание. Миналото и когато изглежда сладостен спомен, е една завещана, незавършена драма. То е брожение, търсене на свобода на мисълта, почувствувана радост от откривателството на голямата, водеща идея, разочарование от неосъщественото. Така то носи в себе си националната ни драма, пълно е с тъмни решения и с лична гибел. И през всичко това преминава класово-историческото, което писателят се е постарал да концентрира в романа.

Събитията са премислени с хиляди подробности, за да се извлече богатството на живота. Протичащото е разнообразно, поглъща в себе си трайното, то оживява с някаква прастара истина за рода ни. Авторът ни държи в пъстротата на реалността и след това я обрамчва с историчност. Той е сред богатството на личното и преходното, които, сплетени в сложен възел, създават своя взаимен богат подтекст.

*

Героите на романа като изразители на различна национална и лична позиция са противопоставени лъчевидно: Иван Кондарев срещу Костадин Джупунов, Иван Кондарев срещу Христакиев, Иван Кондарев срещу Христина и т. н. Те се сблъскват — съзнателно или несъзнателно. Те се проверяват взаимно като темперамент, характер, идеология, без писателят преднамерено да усилва грунда на политическата боя. Всеки от тези герои идва със своя мисъл за света и е различен от другите като Карамазовците на Достоевски. Иван Кондарев е мисълта, която бърза, търси извора на истината. Измъчват го подозрения за пътя, който е поела партията, за старата школа и

за новите искания на живота. Интелигент, израсъл в сиромашия, без здрав материален корен, той постоянно е зает да урежда личното си битие. И това го прави трезв и суров. Разпилял наивните си патриотарски илюзии по фронтовете, той е металически силен и понякога прекалено сух. (Тази духовна сухота понижава на места силата на образа.) Демонът на пробудения разум побеждава у него традиционната партийна любов към тезата, увлечението към отвлечената мъдрост. Нещо ненужно гасне у него, за да отстъпи място на нова остра и предупреждаваща историята истина. От що се бои Кондарев? От тезата. И още: от болезненото самолюбие на старите, от тяхната самоувереност. Мислите опустошават душата му. Той е разпъван от противоречията като Фауст, а негов Мефистофел иска да бъде съдията Христакиев. Кондарев тежко изживява своето предопределение; той не остава чужд на хората, чужд на обикновеното, уж „еснафско", в същност човешко щастие. Мъката му прераства във вътрешно удовлетворение — защото той служи и така, чрез отчуждението си, на своята цел. Това блаженство на мъченичеството е строго сдържано. В него е типичната нравственост на революционера от 23-а година и през времето по-късно. Когато виждаме ранения Кондарев, току-що излязъл от ареста, загубил безвъзвратно Христина, узнаваме вече човека, преживял една фаза от своя живот — умъдрял, решен на нов, значително по-тежък двубой. Нека всичко върви по своя път, а той по своя — по пътя на великото дело, към външно неприветливата „пустота" на борбата. Въображението му трупне сладостно от предполагаемото самоотричане. Мисълта, че нещо чезне в живота му, подсилва любовта му към революцията. Така във философията на този външно сух човек има скрито нравствено превъзходство. Той е частица от народното светосъзерцание, оформящо се в движение, в борба. Образът на Кондарев се доуплътнява като личност чрез интимното му битие — връзката с Дуся, привързаността му към хора от народа като Саната.

Все пак у Кондарев не доминира единство с народа, а преобладава тревогата на разума, която го прави и сприхав, и непримирим. Той е като як корен, сплетен от противоречия — злоба и благородство, нравствена красота и утвърдила се земна воля. Малко повече „психологическа топлота" и неговата личност би затрептяла по-ярко — като характерен образ на епохата, като предзнаменование за решителен прелом в историята на партията и на народа.

Обкръжението на Кондарев от комунисти го изтласква напред: Янков, Корфонозов. Мислите на Янков и Кондарев се сблъскват като рапирите на врагове — неговата философия е отрицание на еснафската патина, лепната трайно на социализма от хора като Янков. Корфонозов е по-близо до него с предпочитанието на практическото дело в борбата. Но той, добре профилиран като характер на бивш офицер, не е така сложна личност, едва набира височина, заживял с прости практически сметки.

Силата на романа е тъкмо в задълбочените човешки характери, от които изниква представата за национална гносеология, за национална логика на събитията. Трайно и дълбоко познание за българска душевност носят хората от дома на Джупунови и особено Костадин Джупунов. Той като собственик и като човек, пренаситен с жизненост, е отрицание на Иван Кондарев. Тук няма технически изработен прийом за сблъскване на един характер с друг. Това е самото дълбоко противоречиво българско течение на живота. Романът започва с пътуването из полето и под планината на Костадин и завършва със

смъртта на Иван. Началото и краят се обединяват в епическото българско единство на сюжета. Макар че книгата е толкова широка, претоварена с лица, тя е организирана около идеята мир и война, спокоен, традиционен, вековен живот и разгърнала се трагично класова битка. Този грандиозен план се завъртва около оста на двете полярни сили — без вик и без поза. Костадин и Иван са две противостоящи начала. Единият е мисълта, другият е прякото, непосредно-„природното" световъзприемане. Характерно е, че изобилните пейзажи на романа са свързани с преживяванията на Костадин. Когато сме с него, земята показва своето лице, диша и живее, носи тъмната си материална тайна. Носи ни свежестта и обилието си. Тя като че ли става и средство за създаване образа на този човек. Когато е в града, Костадин изпълва надменност, характерна за сприхави хора, които мъчно се спогаждат. Но духът му се успокоява и става друг сред зелените талази на нивите, под резедата на планинския лес, при веселите пояси на слънчогледа, при упоителния мирис на земята. Всичко това е негово, трудово-човешко и природно-земно. Нищо Костадин не обича повече от физическия труд, той се забравя в труда на земеделеца. И тези изживявания предопределят неговото цялостно световиждане. Грабва го природното лоно, ласкае го и го утешава. В планината той изоставя даже Христина, бъдещата си жена, помамен от природата и от вика на ловната си страст. Той е част от цялостното живо единство на природата, част е от оня материален свят, с който се отчуждава от хората, от града, от жаждата за пари, овладяла душата на брата му, търговец. Простата му философия е свързана с труда и с осезаването на земята като всегдашен извор на здрави чувства. Проникнат е от суровостта на българския морал. Интелектуалният му свят, значително стеснен, му позволява неговите земни и точни интереси да се концентрират около имотите на полето и труда, там, където са радостите от опънатата мишца и от силния жест, около здравата любов към Христина. Нещо просто и целесъобразно движи този духовен механизъм, изработван от вековни навици. По социални тежнения той е упорит консерватор, но носи и някакъв протест срещу безделниците на града, управляващи живота от канцеларите. Не се вълнува от политическите проблеми, остава хладен към внушения, които насочват мисълта му към политиката. В душата му напират здравите добродетели на човека, излязъл от онази проста среда,която следва естествените повели на живота.

Вникването в структурните, духовни противоречия у Костадин, от една страна, трудово плодоносното, от друга страна, тъмно инстинктивното е голямо постижение за художника. Сложната многоединност у героя продължава да се усеща през цялата книга. Стихийното влечение към труда прераства в някакво упойващо, вакханческо възхищение от природата. Костадин разтваря леко и непосредно душата си за красотата ѝ, както са правили това езичниците. Той е чист от пороци, нещо хубаво и здраво човешко се запазва у него и излъчва онова прелестно дихание на живот и сила, което ни държи с обаянието си от началото. Костадин Джупунов изповядва себе си не чрез размисъл и в дневници, а непосредно, в дело. Твърде ограничен е, когато се застъпва като поддръжник на реда и гледа с ненавист анархистите, недоволниците, разрушителите на държавата. Твърде ведър е, с прастари инстинкти, идващи от дълбочината на рода, от сливането му с природата, когато показва своята „друга", втора натура.

Чрез съпоставянето на Иван Кондарев и Костадин Джупунов се сблъскват освен два характера, но и два различни морални свята. Двата несходни

характера са и две философски тези: едната, определена от социално-политическото и текущото — Кондарев, другата — от изконно природното и родовото — Костадин. В улавянето на нарушеното равновесие изпъква силата на художника. Тя е освен в красивите слова, в съзерцанието на веществено и сетивното, в стилистичните постижения, тя е и в проблемността — в разгръщането на мисълта, в задълбочаването сред онова, което носи дълбока истина, сложно развитие, план на противоречиво, народно и интимно човешко битие. Ако душата на Кондарев е обгорена от пламенния трепет на идеала, ако той е положителен герой на епохата, у когото господствува рефлексията над емоцията, то Костадин Джупунов е друго начало. Той изпълнява някакъв непосредствен дълг пред живота, вълнува ни с други човешки черти: близостта си до природата, радостта си от труда. Той е пластар езичник и отрицател на цивилизацията като езичник. Докато Иван е интелигент, който поглъща мисловно света, то Костадин е някакво вековно сетивно битие, в което светът се опипва непосредно. Твърде изострена е разликата в техните натури, в техните светосъзерцания, в нееднаквото им отношение към природата. Иван Кондарев почти няма чисти и свежи усети за природата. Той минава покрай нея. Тя не пробужда неговата душевност, както правят това книгите или идеите. Там, в книгите и идеите, е царството му. Там той ще направи и своя подвиг.

Инстинктът на художника и интелектът на писателя са действували в един впряг, за да открият тази огромна и оригинална разлика — тя се е отразила и върху общото разпределение на материала. Писателят рисува природни картини и показва майсторството си като пейзажист, когато изобразява главно света на Костадин. Тогава пред нас се разкрива чудесната панорама, зазвучава мелодията на едно скрито преклонение пред природата, разгръща се чудната приказка за красотата ѝ — полето, сребърните мрежи на дъжда, приведените далечни гори, гърмът на светкавиците, плясъкът на водния прах. С тези описания, вълнуващи и меки, акварелно сочни, идва трогателната и чиста поетична любов на писателя към земята ни. Природните картини и сетивните изживявания сред тях — ето ключа към душата и на Костадин. Напротив, и когато несдържано обрисува природни картини, свързани с Иван Кондарев, авторът ни води към него предимно чрез другото — историческото, означеното от времето и епохата. Около Кондарев израства образът на домашната обстановка, появява се вътрешният монолог (дневникът на Иван), изпъква прекомерен анализ на състояния, който ни води към идейно-интелектуалната драма. Така се откриват различията и във виждането на двата характера, и в двете художествени структури при изобразяването им.

Двете начала в изображението са варианти на една обща теза относно основното — борбата между двете философски схващания за света. Противопоставят два изпита пред човешката съвест за стойностите на човешкото: като инстинкт — Костадин, и като разум — Иван. И тук сложността на художественото изображение не се побира в канон. Консервативният Костадин с нещо ни е симпатичен, прогресивният Иван с нещо ни е антипатичен. Интелектуалното има и своя отрицателна страна: то изсушава личността. И друго: Иван Кондарев не е напълно подвластен на своя автор. Онази прозрачна точност и свобода, с която са обрисувани Костадин и домът му, тук отсъствуват. Сякаш самият автор се измъчва от търсене на вътрешна мащабност и сигурност на героя. Ръководен от принципа, че човекът е движение на противоречия, лош и добър едновременно, бяло и черно зърно едновременно, на

основата на социалното ни битие, разбира се, авторът е сполучил при Костадин и не е осъществил напълно замисъла си при Иван. Царството на рефлексията е трудно достъпно и в него изчезва понякога и прякото богатство на света. Такъв е трудният път на автора при неговото самоосъществяване като романист. Такава е сложната диалектика и на противоречията в нашето битие, на борбата между доброто и злото в народностната ни характерология.

Възникват основателно съмненията: „Не е ли „принизен" Кондарев, не е ли „извисен" Джупуна?" Все пак нека не избързваме. В основата на книгата стои една обективна идея за историческото развитие на класово-националното ни битие, за вековни ценности в него, за силни и слаби страни на двата характера. И двамата са трагични образи: единият с консервативността си, с неосъщественото си битие, другият с нравствеността си, с неизмеримата си мечта на реалист, отправил жадно поглед към бъдещето. Различна трагичност. И двамата са критично осветлени от създателя си — величието на Иван, земната сила на Костадин, поставени все на национална основа. Стълкновението между тях е дълбоко — то е мировъзренческо. То не е само в текущ политически план или даже и исторически, сюжетно събитиен план. Това е различно изобразената от народа ни психика, вътрешно подтиквана и непримирима.

*

Романът ни мами към дълбочините на историческото ни битие и с една друга конфликтност. Конфликтност също с философски подтекст — борбата между революционера Кондарев и революционера, профашиста и сибарита Христакиев. В същност Емилиян Станев е подирил в конкретната гражданска драма — Септемврийското въстание, някакъв дълбок и изначален национален спор. Спор между люде на напредъка. Спор, разкъсвал единството на нацията. Христакиев и Кондарев различно мечтаят за величието на България. Така различно, както е било това и в миналото, когато преди и след Освобождението са спорили революционери и консерватори. Но тези спорове са наситени сега със съвсем нови идеи, идеите на текущия век. Двамата различно разбират достойнството на човека, те не са съгласни в нищо помежду си освен в едно — че политическата идея е придобила значението на жалон за човека. Те, както Иван и Костадин, се различават по нещо трайно и основно. Христакиев е човек на възвишени удоволствия, сибарит, упоен от музиката, от красотата. Той е вкусил от отровата на естетичното. Христакиев е издънка на род, който е притежавал всичко, затова е изтънчен духовно, подхранен е сред изящното, сигурен е в душевното си спокойствие. Деен е главно в една посока — борбата между онова, което подхранва основата на неговото съществуване и на рода му — противостоящата класова и историческа сила. Като психологически тип, като философска мисъл той се отличава от Кондарев, както издънките на българското чорбаджийство от Ботев, да, между двамата бурно зазвучава — при нови условия и с нови идеи — почти вековният национален спор за България, за нейното бъдеще и за нейното спасение. Равнището на този спор е така високо, че то бележи оная степен на духовност, до която е стигнала страната ни. В отделните моменти на този спор се вижда цялото мисловно могъщество и на Емилиян Станев. Прозира способността му да се изкачи на хребета и оттам да обхване грандиозната духовна гледка. Той и съзнателно се е насочил към дълбокото национално противоречие и по инстинкт, с усета на дълбок художник е попаднал в него. Както и да

тадаем, важното е това, което е пред нас, което е намерено. Авторът е надникнал проницателно в прозата на буржоазния свят. Той ни разкрива неговия груб практицизъм. Съдебният следовател Христакиев седи над тази проза. Той е представител на мисловната сила на класата. Един йезуит, един „философ", който разсъждава хладно и пресметливо за основните социални конфликти на времето, човек, чиято душа става естествена почва за вече зараждащата се българска философия на фашизма. И ето този последен син, този изтърсак на стародавното чорбаджийство търси опоненти дори у ония, които трябва да му съчувстват. Такъв временен негов опонент е проф. Рогев — с цялата си банална наивност. Методично и безпощадно Христакиев преследва своите цели. Той е опиянен от своята горестна мечта за национално величие и за духовна романтика. Той дири и съюзници. И вижда силата на Кондарев. Затова така дълго го щади. Играе си с него, както си играе и с парадоксите на мисълта си. Той е следовател не на криминални дела, а на човешки съвести. Той дири онова, което се крие зад нравствената поза. Готов е на съюз с Кондарев — стига да се откаже от своята трагична и безполезна според него мечта.

Темата на криминално-следствения роман от руската литература (Достоевски) преминава и другаде. Минава и у нас. У Емилиян Станев тя получава свое, българско звучене. По-проницателен от своите роднини по класа, Христакиев се излъгва в Иван. В собствената си среда той стои високо, тъй като излиза от тесния си кръг и прониква в по-далечното. Но Иван е друго, друга субстанция, друга мая, която Христакиев, уви, още не може да разбере какво ще бъде за историята. Кондарев не е комичният представител на буржоазната интелигенция проф. Рогев, с когото префиненият провинциален юрист си играе. Христакиев твърдо противостои на Рогев, на неговата помпозност. Той е отрицание на речите му за големите дела и на страхливата му, мъничка, вечно подозрителна, жалка и суетна душа. Христакиев знае да презира такива недоносчета на времето. Ала неговият истински опонент, неговият „камен преткновения" е Кондарев. Как да се върне в стадото „окаяният интелигент", у когото той вижда нещо родствено — силата на един фантаст на идеята? И ето го в ролята на Мефистофел изкусител. Ето го готов да използува вековния опит на класата си. Тя е заплашвала враговете, примамвала ги е, отравяла ги е с милости и подаяния. Кондарев е обаче човек на силата. Той е като камък, събрал в твърдостта си освен омразата още и някаква досада, извиквана постоянно от срещите с Христакиев. И конфликтът, спорът Фауст — Мефистофел, национално-историческата драма нямат друго решение освен „победата" на Христакиев с разстрелването на Кондарев във финалната глава — и победата на Кондарев със сигурния вече поглед в бъдещето, със съзнанието, осенено от промисъла, как да дойде това бъдеще.

Христакиев, следователят на духовни, на нравствени тайни, философът и естетът е напълно български образ. Той е сложен и вътрешно богат — не е случайна склонността му да изучава и нравственото падение, и нравствената героика у човека. Не е безпочвена способността му да се радва на падението с карамазовска наслада, да бъде жесток съдник и на близките си, тъй като познава грешките им и презира слабостите им. Човек, готвещ се да бъде сила, действуващо лице в настъпващите събития, неумолим с демоничната злоба на класово обречените.

В своя ницшеански свят следователят има една утеха, едно успокоение — благоуханието на музиката. Тя го отвежда в друг свят. Тя го настройва философски. Тя изпълва с горчивина копнежа му. Той се бои да не се изцапа от обикновената, делнична буржоазност. В неговите музикални изпълнения възкръсват някакви далечни емоции, феодално-аристократически мечти, тънки и фини изживявания, презрение към тълпата, към калните селяни, към вмирисаната бедност, към въшливите комунисти. Принципът човекът е добър и лош, бяло и черно зърно е запазен тук — при богатата социална характеристика на героя. Нашата интелигенция в своето духовно развитие бе преминала вече през декаданса, през Ширнеровите и ницшеански идеи, за да стигне до характери като Христакиев, чиято религия е музиката, който и еротичните си изживявания свързва с музика.

*

Романът на Станев е твърде пъстър като битова и идейна панорама на времето, през което са покълвали като гъби различни течения. Разнообразни са и хората, личности с неедноаква съдба. В отделни моменти всеки от тях е „душата" на времето — у всекиго се усеща нещо от историческия живот, изявен като личен живот. Така е и с Анастаси Сиров, и със склонния към декадентство гимназист Рачиков. Те също са заквасени от маята на времето и усещат у себе си неговите все разширяващи се граници. Особено любопитство предизвиква Рачиков като автобиографичен образ. Той ни помага да разберем някои черти и от личността на писателя — от артистичната му нехайност, от неговото весело и свободно-безразлично отношение към практично-житейското (училището например), от неговата ранна склонност към размисъл — дълбока, философска, скрита зад повърхността на артистичното изживяване, както и неговата особена честност. Но Кольо Рачиков е и индивидуалност в общата гама на творбата. Той е пожертвователно етичен, готов да запази Анастаси Сиров, като открива себе си за опасен удар. Така Рачиков е и не е авторът — той е във времето герой на романа, мечтател и полудекадент, излязъл от бедната, от сиромашка среда на народа. Той е почти като всички наши декаденти от 20-те години и преди това — отрицатели на установеното, бунтари под флага на непознатото и неизпитаното, образцови чада на българското любопитство и на българската неутоленост, хора на духовни странствувания някъде из света на мечтата.

Един епизод, някаква реплика, една поза вече носят и някаква представа за идейната пъстрота на времето. С точен обектив е уловен образът на малкия, легнал под планината градец, раздрусан от конфликтите на планетата, от страстите на времето, арена на духовна и материална борба. Богатството на характери нараства с женски образи — Христина и Райна, два различни типа, търсещи щастие; с образа на скъперника сибарит д-р Янакиев, на умния бъчвар, на старата Джупунка, на поручик Балчев, на Саната. През всичко това звучи музиката на историята.

Незрим герой на романа е особената провинциална атмосфера. Тя действува при всичко благородно или болезнено, тя има свое „аз". Чувствуваме я при дребните клюки, които се носят във въздуха, и при голямото политическо нажежаване на споровете. Тя е в битовите сцени и в стълкновението на нрави — по-пуритански и по-строги в бездушно студената къща на Хаджидраганови, по-„отпуснати", по-демократични в домовете на еснафите и работниците (бъчваря). Атмосферата на провинциалния живот пулсира в не-

забележимите подробности на епохата. За своето писмо до госпожица Зоя, написано с едър почерк („едрият почерк издава благородство"), Кольо Рачиков разсъждава: „Нека види, че страдам и крия голяма тайна" — и пише в духа на някакъв закъснял сантименталeн сецесион: „Красотата и любовта са единствената утеха за всички божи твари под слънцето, а духът и съзнанието са най-голямата радост." Или: „Душата е човекът, а духът е неговата добра чест, която го свързва с останалите хора, с цялото човечество и с бога." Неясно, пълно със загадки и с горчиви съмнения. Сентенции, в които се сблъскват старо чувство и нови мрачни събития. Контрасти между новото време и предвоенното, спокойното и поетично време. Или друг характерен епизод. Пристигат братя Стоенчеви — опитни комарджии, които с лекота вкарват в мрежата си Никола Хаджидраганов, като го подвеждат, че ще правят заедно фалшиви пари — и го обират. Специфичен, комично-трагичен колорит на епохата, и то показан на фона на заможния, на традиционно-чорбаджийския дом на Хаджидраганови.

Всичко това разкрива характери и събития изчезнали, подробности на времето, каквито не познава днешният човек. И всичко е пронизано с художествената мъдрост на разказвача. Нека припомним пак характерен момент, когато изпрашеният, обдимен от барут, вътрешно настръхнал Костадин Джупунов се втурва във военния клуб, за да измъкне оттам жена си, галена от похотливите погледи на офицерите тиловаци. Гневът му утихва от нещо неочаквано за него — новината за детето, което ще имат. Интимно човешкото изплува и там, където непрекъснато кипи борбата, където избухват остри лични и класови конфликти, за да даде тон на отношенията:

Сложен, пъстър свят се движи между преплетените позиции на двата лагера. Открояват се разлики нравствени, разлики в практическото използуване на живота, в личните интереси. Авторът, като следва хрониката на времето, знае тайните на „цветната младост", домашния свят на еснафа, следвоенната еволюция на нашата мисловност. Така стават дълбоки и неизмерими пространствените и временните отношения в романа. Те не са само в събитията, а и в душевността на хората. Те са и в размера на егоизма, на срама, на ужаса от падението, на надеждата, на всичко онова, което определя психически раздвижените следвоенни години от покоя и консервативността на предходното време. Пространствеността е психологическа. Времето е не само събитийно — то носи и философски разлики — във възприемането на света, преоценка на ценностите.

*

Като голям наш художник Емилиян Станев е в традицията на българския епос: Вазов, Йовков. След това в новосъздаваната традиция: Димитър Талев, Димитър Димов. Той провъзгласява българското светоусещане, преминаващо през века на героите му. Твърде неповторим в тълкуването на историческото ни битие — въстанието от 1923 г., — той създаде ново, оригинално петно в цялата ни белетристика.

Още от първите години на романа изпъква неговата изобразителна оригиналност, мощта на едно пластично въображение. Зазвучава неговата, Станевата симфония от багри: акварелната прозрачност на планината, убитите вечерни тонове на пейзажа край града. И по-нататък: утрини, различни часове на деня, вечери, които излъчват примамливо очарование. Пренесъл се

в света на светлините и сенките, авторът прониква в глъбинната красота на природното. Знае и спокойствието му, и хубостта на бурната му променливост. Емилиян Станев рисува вещо и подробно стъгди, въвежда ни в салони, задимени от низки страсти, и ни пречиства с виното на природните си картини. Вече неведнъж справедливо го нарекохме поет-езичник. Сред българската природа той е изградил своя неосквернен от догми, радостен за свежи молитви олтар. Бих казал — олтар и на „нечестивия". Негов езически бог са сетивата му — на тях се моли, на тях вярва само — на очите, на слуха си, жадни да се насищат с хубости. Това силно лично светосъзерцание прераства и във формите на неговите произведения. То се усеща в противопоставянето на история и природа, в противопоставянето на частния бит с универсалното битие. Пред огромната тайна на противоречията той е сдържан. Покорява го и му пречи да бъде бъбрив едно дълбоко смирение пред вековната загадка на света. Защото в изкуството лъжа няма, както и в природата. Изкуството, колкото и да е недостоверно, изключва лъжата.

Когато пише за природата, неговите синтактични конструкции не са изпълнени с вълнения, с възклицания, с преднамерена лирическа окраска. Той, освен че я съзерцава цялостно, непосредно, но уважава и себе си и затуй избягва високопарни прилагателни и хиперболи. Някак си е строг пред темата природа и общество, както е строг и пред проблемността на националното ни битие. Но въображението му е с неизмерими възможности. Чрез него слушаме говора на природата, докосваме живата й плът, усещаме диханието й, вътрешното й движение. Той е всезнаещ бог и можете от него да разберете и какво не казва пряко природната картина, какво само подсказват влажната и спокойна вечер, упоителнте талази на вятъра. От своите сетивни възприятия той извежда универсалното й затова и в най-достоверната подробност ни изненадва с нещо неочаквано. Той е изумително богат в подробностите. Пише изумително точно, че есенното спокойствие на планината е „мраморно", че оттенъците на вечерта, която тръпне в мирова самонаслада, са сиви и виолетови. Че гората се е стаила „с мълчанието на атлазено зелените мъхове", които като чудовища искат да ви досегнат. Че „бистри и прозрачно светли" са капките по къпините, намокрени от росата. Писателят е все различен и различен в този свят, наситен с цветове, с миризми на непознати растения и треви, със звуци. Вие сте сред непознатото, след като всичко ви е близко и познато. Такава е измамата, с която ни възхищава авторът, своеобразен пантеист като повечето от големите певци на природата. След силните възприятия на окото му идват и тези на обонянието. И то е по-земно от звука. Писателят мери даже времето с него: „Въздухът го опиняваше и той си казваше, че гората мирише така мощно, защото земята отдавна е изминала половината от своя нощен път."

Философ и поет, склонен да бъде социолог на народа си, Емилиян Станев задържа в паметта си безбройни сетивни впечатления. И леко ги превръща в думи, свободно ги лее като магьосник на словото. Той опипва мислите си и ги вижда, той ги изсвирва или ги усеща със земния им мирис. В образа те стават дотолкова сетивни, сякаш не са мисли, а говор на земята, ромон на вода, лъх на въздух, лъх на пънове, на гори. Евтина игра на възторг от природата у него няма — тази игра е отстранена от строгата точност на разумните му сетива, защото неговите сетива са и „разсъдъчни", и мъдри, както и мисълта му.

*

Романът „Иван Кондарев" ни напомня типичната белетристична форма на романа от XIX в. И отрича близостта с нея. Авторът се е отдалечил от познатите форми, тъй като не ги повтаря, а ги освежава и обновява. Неговата оригиналност е в изображението на събитията, в протичането на съзнанието, в идейно-етичното профилиране на характерите. В него няма измислена преднамерена събитийност, няма сложни арабески на фабулата, той следи спокойно оригиналното течение на живота.

Романът със строежа си създава и свой художествен автоматизъм. Композицията израства из условията, из живота и се излива свободно, без изкуственост и без предпоставки. Такава композиция се подсказва от руската проза през XIX в. (Толстой). Но потокът на съзнанието, похватите на модерната, кинематографична техника се появяват тук-там, за да ни подскажат вече, че авторът е в XX в. Става дума за бързото протичане на лентата при някои масови сцени, при моментни сблъсъци на героите, при някои събития-метафори. Емилиян Станев използува и недолюбва тази техника. В романа му всяка глава има свой сюжет, грижливо разработен. Отделната глава е освен звено във веригата събития, но и съвсем самостойна форма-отражение. Колко грижливо са изписани някои от тези глави: срещата на Костадин с Христина на лозето, изживяванията на Христакиев на вилата му, нощните часове на Иван Кондарев. Психологическите състояния даже противостоят на бързината на разказа — те искат свое пространство. И романът забавя движението си, за да се задълбочи. Тук именно е приликата му с романа на XIX в. Нека припомним думите на Шопенхауер, че романът стои толкова по-високо, колкото повече вътрешен и по-малко външен живот изобразява.

Но за разлика от романа на XIX в. Емилиян Станев умее да не задържа частното, да не създава складове от мебели, интериор и природни картини сами за себе си. Той е в XX в. с почувстваната вече бързина на измененията и в духовните взаимоотношения. Вътрешните противоречия се разрешават непрекъснато и ние се увличаме от сладостта на интригата, разгърната без търсен ефект, без нарочно „сгорещени" или „заледени" сцени. Анализът на изживяванията чрез модерните форми на вътрешния монолог изпъква повече във втората половина на романа — като че ли настъпва някаква лека, неусетна промяна сега при изобразяването на Корфонозов, на Кондарев. Както богът на Спиноза е в природата, тъй и авторът е в своето творение. Той му позволява да се развива, да се движи, да изменя леко формите си, като напипва съвременното, бързината на кинолентата, задържаното време на богатия психологически роман.

Може да се отбележи, че на места претрупаността в подробностите забавя фабулата. Такова е например предългото описание на сблъскването пред военния клуб, което утежнява повествованието. То създава впечатлението за стил, който „копира" живота в неговите детайли, а не овладява значимото му съдържание. В него по израза на Шкловски сюжетът не „израства" от своето място. Но да си припомним и контрапункта, онези например великолепно описани сцени на сраженията в романа.

Националният колорит на творбата се засилва от езика. Речта е спокойна, без да е приглушена. Тя е богата откъм багри — без да крещи с обилието им. Тя е еднакво гъвкава, точна и силна и при психологическия рисунък — на драматични или лирически състояния, — и при пластичните картини. С „Иван

Кондарев", както и с предишните си творби Емилиян Станев развива своето художествено слово, а не се преповтаря. Той е същият и вече е друг — за разлика от авторите, които, стъпили на един терен завинаги, не се отместват вече от него.

Укрепнало майсторство проличава при портретуването. Разните бои в портрета са всякога живи. Зад външните черти и поведение се разкрива единство на характер и биография. Похватите на автора са различни, често се смесват физически и духовни,положителни и отрицателни черти, които подсказват извътре човека. Ето как е представен Хатипов, околийският началник: „Личеше, че някога е бил хубав човек, но сбаченото му лице и сега се долавяше някаква миловидност. Високото му чело беше изнесено малко напред като на дебърски македонец. Но от движенията на околийския началник, от говора и особено от смеха му човек получаваше неприятно впечатление. лъхаше проклетия и опърничавост." Сложната биография на тоя неудачник, станал временно околийски началник през дружбашкия режим, изплува иззад портрета му. Тя навява някаква тъга — един свършен живот, който се поддържа да бъде „нещичко". На места не веществените черти на човека, а различните му жизнени отношения създават духовния му образ. „В гимназията Кольо се учеше средно, не му вървеше математиката (той намираше, че тя ограничава свободата на мисълта, и я презираше). Но по хуманитарните науки беше добър, макар че рядко учеше. Той ходеше в гимназията без учебници, с някоя книжка в джоба, превърната на мекица от постоянно четене, ненавиждаше всяка униформа и всеки „трафарет", а на омачканата си фуражка носеше такъв герб, какъвто не можеше да се намери в никоя гимназия. През време на занятия в клас скучаеше, през свободното си време свиреше на цигулка, рисуваше или се опитваше „да пише", а през ваканцията се обявяваше свободен гражданин, не зачитайки никакъв училищен ред." Тук човешката характеристика е предимно емоционално-психологическа, маркирана при това само с външни белези: фуражка, учебници.

Портретът на Борис III, внесен малко епизодично в романа, запазва историческата си свежест и колоритност чрез наводняване на картината с противоречия. Той, Борис , се усмихва „мило и приятно", сякаш иска да „подкупи", но усмивката засилва „лисичия израз" на лицето. Сиво-зелените очи, „необикновено прозрачни", затварят вътре в себе си едно равнодушно и студено сияние. Виждате в тях „немската раса, присадена и приспособена вече към дворцовия климат у нас. В същност в тоя случай, както при обрисуването на Хатипов и Кольо Рачиков, авторът се е ръководил не от една схема, от щампата на портретуването, а от конкретната си задача и от реалността. Във всички тези различни прийоми усещате изкуството на големия майстор-живописец, съсредоточил в образа един завършен човешки мир. Като запазва самобитността си, индивидуалния си подход, той се придържа към принципа на голямата реалистично-психологическа школа.

Сполучливо са използувани „репликите", отправени срещу хората и срещу техния морал от страна на природата. Тук традицията е лична и дълбока — тя идва от предишното творчество на писателя. Припомнете си, че в неговите разкази за животните природното битие се съпротивява със своята правда на човешкия ред. В това битие има проблясъци на чиста истина, на свобода и на вековна мъдрост. Животното не е съкрушено от пороци, то е като детето и така с чистотата си става мярка за света. В страниците, описващи завръщането на д-р Янакиев у дома му преди убийството, се разказва как

героят усеща живота на нощта, как възприема звездната светлина, която се отразява в късовете стъкла и парчетата от стомни, разхвърляни по улицата, как усеща мириса на коприва и среща запътената по свои нощни дела жаба. Тези образи се запазват в съзнанието му и по-късно, когато лежи ранен, когато едва поддържа връзката с живота и вече разбира онова страшно, което настъпва с угасването на сетивата. Природният образ се явява като отрицание от природата на нечистото битие на човека. Това е критична „реплика" на природата, отправена спрямо човека и обществото. Любопитно е да припомним и силната реакция на Христина по време на лова. Тя загубва самочувствие в гората, грабната от страхотната тишина, смазана от неудобството при преминаването, потисната от величието на нещо могъщо и затворено в себе си, което плаши слабия градски човек.

Понякога контрастите между универсалното битие и човека с неговата аморалност идват и чрез изобразяване на градския интериор. Колко провокиращ смисъл е заключен в образа на ония неща, които съпътствуват нощното излизане на Христакиев: бълбукането на водосточните тръби със стотици гласове, пръските от балконите и стрехите, които удрят по дъждобрана, студения вятър, който се опитва да го изтръгне. „Пустата улица лъщеше с мъртвешката светлина на няколко фенера. Градският часовник удари девет. Екът на метала замлъкна, сякаш вятърът го отвя." Тъкмо в тая неспокойна и одухотворена нощ се решават важни събития в живота на Христакиев, на Хаджидраганови, на анархиста Сиров и на Кондарев — и то веднага, едно подир друго, непосредно. Природното и универсалното битие — описано без преднамерена афектация — контрастират драматично на човешкото, на общественото. Те го отсенят или звучат като повик, като реплика срещу него.

На места като посочените просветва и проницателната мисъл на разказвача: какво е човекът пред природното битие, пред мъдростта и загадките на непзменния вечен ред? Проницателност скептична и осъждаща. Тя се придружава и от друго — от страха: колко херметизирано в себе си е нашето съзнание, неразбиращо знаците на другото, на вековно установеното, мъдрото и безобидното, въплътено в природата. Ще опознаем ли вековните връзки и закони с тяхната тайна — сякаш пита авторът.

Емилиян Станев не строи никога отделните глави на романа. по еднообразен структурен принцип: само скръб в едната глава или само весела приповдигнатост в другата. Неговата духовна схема е по-сложна, по-разностранна и по-дълбока. Тя обгръща целостта на противоречието, излиза от идеята за антонимиите в живота. Оттук и богатата гама, и оная съдържателност на неочакваното, което се появява с всяка нова страница.

Да се раздипли майсторството на романа изцяло иска се по-просторен анализ. В изображението сложно се сплитат нееднакви похвати, човешката характеристика се извършва и чрез физическото, и чрез психическото. Идеята за вътрешната противоречивост на живота е прераснала у Станев даже в своеобразен художествен прием. Той оживява всякога извътре платното чрез противоречието — без нарочен емоционален акцент, без изкуствена приповдигнатост, без преднамереност при инсцениране на събитията.

*

Романът „Иван Кондарев" е измежду тези наши епопеи, създадени през 50-те години, които водят към художественото обогатяване на съвременната ни литература. Известна сухота в началото в образа на Кондарев, акцентуването предимно върху ролята на тоя герой, докато съдържанието е значително по-богато, не намаляват достойнствата на майсторското дело. То израства от упорит и добросъвестен труд. И представя в нови ракурси събитията от 1923 г. и нашия национален живот. Творбата ни провокира към размисъл върху непредполагани етични проблеми на духовното ни битие, води ни към усвояване на тип характери, неподсказвани в досегашни художествени изображения. Методът на автора е твърде сложен, както у всеки голям художник. Наред с утвърждаващата перспективност се появява и едно критическо начало, разпростиращо се и върху положителни герои — Корфонозов, Янков, Рачиков, даже върху Кондарев. Дори историята — казва тоя метод — в най-значителните си изявявания има свои слабости и несъвършенства, а какво остава за отделния човек. И ние трябва да припомним тезата на автора, която при утвърждаването запазва критичността.

Романът „Иван Кондарев" доизбистря стилно подсказани художествени възможности в „Примамливи блясъци", в „Делници и празници", във „Вълчи нощи", в „Крадецът на праскови". И развива нови. По-богата е епичната сила на автора. Авторът пак „овеществява" образите, прави осезаеми и близки света и живота, но душевните промени са много по-сложни, а пластичните описания са свързани с едно огромно цяло. Стилът е проникнат тук-там и от умела ирония, модернизиран е с психологическо и философско тълкуване на човешкото. Авторът вдига покривалото над онова, което едновременно е скръбно и глупаво, величествено и красиво. Нека кажа определено: той и тук е чужд на битовизма. Дори да улови жилата на героиката, пресичаща нашироко скалата на нрави и битови конфликти, великия трагизъм на времето. Изобразителят на малки човечни драми в чеховска атмосфера ни напомня сега учен, който с поетическо вдъхновение и с грижлива систематичност търси непосредността и богатството на истината, възкресява в пълнота един изучен и съпреживян живот. И стига до свое лично откритие за възможностите на епоса, допринася за по-нататъшното жанрово развиване на нашия роман.

*

Написването на „Иван Кондарев" като че ли изостри вниманието на Емилиян Станев към един кръг от твърде важни въпроси. Въпросите за националния ни характер, осъзнаван в неговата многоликост; за логиката и психологията на историята и за онова национално самопознание, което достига народа ни. Като казвам социално и философско самопознание, имам пред вид разбирането на националната ни съдба, за промисъла на съществуването му. Този кръг от въпроси има освен гражданско-историческа, но и психологическа, и духовно-етична страна. И ето за най-голямо учудване на нас, читателите, художникът Емилиян Станев, потъвал до вчера в текущото човешко битие или в непознатия свят на природата, се зае съвсем сериозно с историята. Той започва да я изучава и да я усеща — като дело и като идеология на едно протекло време. Започна да я анализира мисловно — като логика на духовния ни живот, като философия — израз на едно народностно

светосъзерцание. Писателят оставя настрана формулите за социално-историческите формации и търси душевността, която е живяла, която се е реализирала в мисли, в слова и сказания. По този именно път той търси „земята" и „небето" на историческото, неговия пряк път и неговите криволичещи извисявания. Ако по-рано отдаваше предпочитанията си на тайните и на промисъла на природното битие, сега неговото въображение и неговата мисъл бродят другаде — сред народно-историческото. И неговият стил също претърпя промени. Романът „Легенда за Сибин, преславския княз" е вече историография с особен езиков и философско-исторически контекст. Авторът е навлязъл в духовната атмосфера на една от най-интересните епохи от нашето съществуване: времето, когато се развива богомилството; когато борбата срещу тази ерес придобива държавен характер: когато Борил издава своя едикт за забрана на еретичните книги и учредява събори, които преследват богомилите. Времето, когато чрез насилие се е предпазвало „духовното стадо" от опасността, която носят ересите като социално движение, като философия и космогония, отричаща основните принципи на официалната християнска догма. Емилиян Станев обаче прекрачва отвъд историческата фактология. Той е далеч от познатите хроники на ставащото за разлика от мнозина романисти-историографи с неголяма дълбочина на мисълта. Станев тръгва по свой, единствено възможен за него път, като чрез образа на жив човек, представител на онова отминало време, извежда на преден план сложни духовни проблеми. Неговият герой е и една реалност, и синтез, надмогващ пообикновеното за онази епоха. Именно такъв е този княз Сибин, реалистично изобразен „герой" на онова време, личност, духовно извисена до прозрения, били възможни преди столетия.

Княз Сибин произлиза от стар княжески род на българи, засечени при двора от кумани и славяни. Този род е във вражда с царуващата династия, той е преследван от нея. Това опозиционно положение позволява на Сибин да вижда по-иначе от другите си съвременници текущата действителност, държавните работи. Той се различава от ония, които по презумпция са защитници на царския двор, на установените порядки, на каноните и догмите, на държавното и църковното управление. Княз Сибин е вътрешно подготвен да застане срещу реда, устновен от бога, т. е. от властта на държавата, на царя и църквата. У него е силно изострено любопитството, непреодолима, ренесансова е страстта му към познание. Неговата мисъл живее и се тревожи от въпроси непрекъснато. Той се блъска ту в реалността, ту в отвлечените постулати на религиозната литература — официална или еретическа. Сибин непрекъснато си казва: „Аз разбирам и не разбирам", „Аз имам свои хипотези за истината и те непрекъснато се рушат именно защото са хипотези"; „Пред мен стои реалността, която е трудно уловима, мъчителна за познание, защото е противоречива, защото е добро и зло, дело на бога и на сатаната, теза и антитеза, функция на живот, който се осъществява, или функция на живот, който иска да се осъществи, но няма за това възможности в границите на човешкото, на земното, на действителното." Духовното око на този княз, предвестник на Ренесанса, е изумително изострено за диалектиката на живота, за неустойчивостта на становищата и за многобагрената същина на човешкото.

Неусетно, с едно сигурно майсторство писателят ни води през времето чрез своя герой — с неговите странствувания, лов, срещи с царедворци и обикновени люде из народа, богомили и еретици. И ни разкрива сложната душа на човека с оригинално лице, с богато вътрешно развитие, с философски раз-

мисъл, какъвто не можем да намерим у друг образ на нашата художествена историография.

Емилиян Станев е уловил и устойчивата физиономия на едно духовно време, което е отминало, и неговата преходност, неговата противоречивост и дисхармоничност. Той изобразява протестни настроения в религиозна форма, поднася ни мисли и сентенции на Сибин с диалектическо съдържание. Изобщо постига времето чрез езика с неговите съвременни възможности и старинна патина. В атмосферата на вътрешни, философски и етични борби израства сложният образ на Сибин. Този отломък на древен род е вече цивилизован. Той сам запраща себе си в бездната, обладан от необикновена дързост. Сибин се открива като човек нежен и суров едновременно, дързък и плах в помисли едновременно, увлечен в една голяма любов и в една исполинска борба със своето незнание. При оформяне на образа му писателят е в стихията си — воден изцяло от своя дързък езически светоглед. Чрез Сибин той се възхищава от живота, от реалното, от онова в природата, което превъзхожда човешката мъдрост и измислените човешки книги: „В очите на младия елен, който висеше на дъба и чиято кръв капеше по калния сняг на двора, днес прочел много повече, отколкото във всички книги. Не се ли криеше в тях загадката на света?“ Очите на елена, убит на мръкнало, пълни с ужас, с молба и злоба, очи на мъченик и на сатана, казват повече от всичко намиращо се в измислени и фалшиви тези. С езическа предопределеност зазвучава началото на книгата. Всяка случка, всяко по-важно събитие, всяко по-силно душевно движение са съпроводени с подчертано езическо тълкуване на тайните на битието. Авторът следи борбата у Сибин между бога и сатаната. Това е вечната борба между ловеца и дивеча, между живота и смъртта, между фалшивото знание и дълбокото смътно незнание, което ръфа душата със зъбите на съмнението. Срещу неувереността изхвърчават съвсем смели и неочаквани догадки.

Емилиян Станев се докосва до космогонически идеи, до вечната борба между бога-творец и неговия отрицател Сатанаил, за да изтълкува тайната на отделното човешко съществуване, остратa конфликтност вътре у човека. Духът и тялото са в непрекъсната борба. Тялото е по-разумното и по-смисленото от догмите на духа. Човекът е създаден от смъртна плът и от дух — на паднали ангели. Той е вечно противоречив. Неотстранимо у него са противоречията. Сибин носи тези си мисли като своя вътрешна съвест. Той търси безпомощно обяснение на онова, което е. От идеята за световната разпра между бог и Сатанаил се ражда идеята за светлината и тъмнината, за доброто и злото в душата. У Сибин прозират истини, недостъпни за митрополити и духовници, за официални властници. Той излиза над Средновековието и гледа с присмех дребнавите ритуали, оскъдните истини-лъжи, примамващи стадото. Неговият дух се издига над времето. Защото, еретичен и бунтовен, запленен от религиозната ерес, той свободно извежда философията на развитието, вижда движението у всичко налично в битието, включително и у човека. Според езичника и бунтаря Сибин в природата господарствува личното право, което противостои на лъжливите християнски канони за обща изравненост. Сибин е индивидуалист, привърженик на живота, и то сред идеи, превръщащи битието в духовна пустиня: „Но всичко живо искаше да живее колкото може по-спокойно и по-дълго; животните и хората, птиците, цветята, тревите, горите. Вълкът разкъсваше сърната, сърната опасваше върхарите на младата гора, която се стремеше да се издигне над старите дървета, рибите

се ядяха помежду си, хората се избиваха. От своя престол тоя безсмислен бог гледаше зрелището и в борбата със Сатанаил се изживяваше, както смъртните се изживяват във войната, в лова, в борбите помежду си, в пороците и в страстите си. Ако неговото преосвещенство доростолският митрополит знаеше как князът се присмива на вседържителя, чиято власт изглеждаше по-слабосилна от властта на Борил в Търново, отдавна би го отлъчил от черквата. . ." Сибин не може да се ориентира — дали гласовете, които слуша в себе си, са Сатанаилова лъжа или са гласове на бога, на ангелите. Защото той все не иска да скъса с божествения дух, да се поддаде на невидимата власт на Сатанаила, който се промъква у него и го измъчва присмехулно с въпросите си. Монологът става път към това живо самопознание.

Със своя сложен герой и средновековната му среда Емилиян Станев се докосва и до съвременността. Къде да търсим правдата — под духовния плащ на догмата или сред природното битие, на свобода.

Писателят е въвел много подробности, характерни за епохата, за родовото битие на княза, за политическия живот, вникнал е във философия, борила се за хуманност, за извеждане на човека от Средновековието — от Българското Средновековие и от българските догми. Сибин твърди, че обича, защото обича себе си. Той разбира, че духовенството се безпокои не за чистотата на божественото учение, а за своята власт. Той усеща във всичко земно знака на Сатанаил, т. е. на живото движение, създадено в света и у него, което не престава и не ще престане нито денем, нито нощем. Той е настроен иронично спрямо онова, което иска да изглежда светло, да прилича на ангелска обител, а в същност е неясно, изпълнено е с мъчение или нещастно се бори със себе си — като изкушение, като здрав повик на плътта, охулваща догмите на религията.

Оригиналният герой, предренесансовият мислител е овладян от голяма любов. Това е вторият акт на неговата драма — след съмненията му. Неговата любима е богомилка от княжески род. Еретикът и отрицателят Сибин трябва да се сблъска сега освен с цар Борил и духовенството, но и с фанатичните идеи на Каломела. Авторът е оживил прекрасно разказа си с митовете за грехопадението. Те са заплаха срещу любовта и прелюбодеянието и нова борба срещу догмата.

Когато се четат страниците, описващи любовта на Сибин и Каломела, не може да не се припомнят класически произведения като „Песен на песните" от Библията, в която любовта се възпява като живот, като красота, като тържество на плътта и радост на духа. В нашата литература в най-хубавите разкази на езичника Елин Пелин не ще намерите страници с такава възхвала на мита за създаването на жената, каквито срещате в „Легенда за Сибин, преславския княз". „Сатанаил замеси най-бяла пръст с чиста изворна вода, направи животрептяща смес и чрез ваяние й придаде форми, различни от формата на всички други животни. Той взе от овала на най-хубавите плодове и от заобleността на най-гъвкавите дървета и риби линии и форми и чрез тях, като ги имаше пред очите си, извая жената. След това посели ангела в нея и остана доволен. В очите на новото му творение се отразиха звездните светлини, зеленината на земята и всички небесни красоти." Емилиян Станев като че ли се надгонва с Елин Пелин, също използувал богомилски митове в „Под манастирската лоза". Мигът продължава: „мъжът е създаден от различни части на животни, обхванати от беса на изтреблението. Нему е вдъхнато дихание от диви зверове. То е въплъщение на сила, която не

знае свят. И ето между мъжа и жената се ражда любовта като някаква и земна, и небесна повеля. Любовта е поезия — ерос в природата. „И Сатанаиловият свят, в който не се чуваше нищо друго освен бесовски рев, стана прекрасен. Цветята разтвориха пъпките си и от тях се раждаше плод за ново пресъздаване, птиците зачуруликаха, стадата заблеяха, дори листата на горите зашепнаха да изразят радостта си,че съществуват. Трептенията на тая всемирна радост изпълниха света с багри и звуци. Сутрин слънцето приветствуваше всички земни твари, а залезите обещаваха нови пирове, които ги хвърляха в неизразимо блаженство и блянове.“ Емилиян Станев ни открива не само истини от философията на историята, не само съкровени дълбочини в диалектиката на доброто и злото. Открива ни и тайната красота на митовете за любовта, докосва се до загадките на двата противостоящи пола, събрани във велико единство чрез жаждата за сътворение и материнство. Сибиновият Сатанаил е в същност познатият ни прастар езичник, който се събужда сред българска среда и израства от български богомилски митове. Той е философ на живота, на природното и човешкото битие. Той се бори срещу сковаващата човека догма.

Антидогматичен при тълкуване на миналото, Емилиян Станев е антидогматичен и при осъвременяването на сюжета на романа. Сибин езичникът въстава срещу религиозния аскетизъм, срещу заблужденията, за да освобождава и днес нашата плът и нашата мисъл. Срещата на Сибин с Каломела и тяхната любов, която има съвсем земен характер, придобиват значението на символ на земната сила и чистота. Тя е иронично тържество над догми и постулати, над забрани на правата на живота, отрицание на осакатяващото човека. Такова е напълно съвременното звучене на тази оригинална книга, написана и със сочни багри, и с иконописни бои, бои свежи и тъмни, тонове на мрака и на просветлението. В слога са се наслоили противоречиво различни тоналности: от пряка земност до говор за възвишени духовни приключения. В слога преливат представи, лъхащи жизненост, веселие, здраве, сила, неприкрита ренесансова похотливост. Ето малък пример от несдържаното богатство на този езиков стил: „Снегът хрупкаше, ята диви гъски изпълваха обещаващото небе с пролетни призиви. Дори когато Ермич, който яздеше напред с неколцина въоръжени слуги, диво извика и посочи с копието си русото повесмо на вълчата глутница, проточила се край гората, никой не се уплаши. Наопаки, всички се развеселиха още повече, а в душата на княза радостта отново избликна с представите за аления елек на болярската дъщеря, който беше видял да се подава под кожуха, за вълчата глутница и за пълното с музика небе.“ И още все в тоя кристално образен и звучен стил: „Под тежкия мечи кожух му се стори, че е направена от прозрачнобяла плът и студено сребро. Кожата й излъчваше светлина и същевременно отражаваше неповторимо светлината на деня. Под калпака от кожа на видра се подаваха руси къдри. На тила й заедно с увисналите, красиво сшити опашки две дебели плитки се подпъхваха в яката на кожуха. Сините й очи гледаха княза, настойчиви и жестоки, уверени в своята непобедима чистота, и техният поглед го раздруса. Знаела, че той чете много гръцки и латински книги. В такъв случай познава вдъхновението от светия дух, който дава откровения и сила на словото, за да приемем престолите и славата на небесата. Но князът трябвало да се бори с ловджийската си страст, ако иска да спаси душата си.“

Боите са все свежи, все покрити с лек духовен грунд, който не ни откъсва от същностно жизненото.

Сибин е човек и мислител, но още и княз. Той е господар, когото робите ненавиждат. Той загива заедно с Каломела, убит тъкмо от робската ненавист. Такава е истината на историята, завещала идеята за борба на потиснатите срещу потисниците. Убиването на Сибин не е само лична трагедия, а и промисъл на съдбата. Това е драмата на човека, искал свобода за себе си, но не могъл да даде свобода на онези, които го хранят и които прегръщат богомилската ерес в името на своята свобода.

Философската дълбочина на произведението се е запазила в словото. В него плътно са се сближили два привидно противоречащи си стила: единият земен, пластичен, описващ ставащото с конкретна точност; другият духовен, мисловен, отвлечен, изпълнен с косвени знания и със символи, заети от средновековната книжнина. Чрез първия стил живее видимото, материалното, онова, което има плът и земен образ. Чрез втория оживява мисълта, философията, разлива се светлина от „светилника на душата", от яснотата на разума. Между тези наглед противоречащи си стилове, светещи извътре в произведението, е намерено равновесието. Проникновената художническа мисъл е осъзнала и пластично образното, земно релефното, телесното и духовно писмовното, отвлеченото. Въображението, увлечено след потъмнелите духовни тайни на миналото, господствува чрез една словесна сложност, като от разните състояния се изплавя великолепният език на творбата. Тя е нещо ново за творчеството на Емилиян Станев, защото съвременното, аналитично-представното и средновековно-книжовното са зазвучали в едно модерно единство чрез великолепната, гъвкавата, златно-сребърната сплав на поетичното слово. Ето малък образец за превръщането на езика на средновековната книжнина в съвременен начин на израз. Каломела, зачервена от топлината на стаичката, е увлечена от речта на братята богомили: „Розовите ѝ устни шепнеха някакви слова, лъчезарните ѝ очи разливаха блаженство. Тя сияеше, вдадена в тайнството, сякаш виждаше отделящата се душа на умиращия и я съзерцаваше с ангелско смирение, прехласната от мисълта за нейния предстоящ път към бога. Тя беше дева и ангел, земна плът и дух на паднал ангел. Ангелът страдаше в плътта, а плътта беше хубава чрез ангела. . ." В този словесен образ виждате сякаш прехласваща ви средновековна икона, в която земното и духовното са се сплели чудесно и създават представата за земно женственото и за жестоко мистичното. Нека отбележа, че нашият съвременен език от Възраждането насам или по-точно от 60-те и 70-те години на миналия век до днес се е развивал, без да използува великолепните художествени образци на средновековната ни книжнина. А ние се мамим само, че сме използували езиковото си наследство напълно. Чрез своя оригинален слог Емилиян Станев хвърля мост между съвременната литература и забравената средновековна книжовна традиция. И прави това сигурно, изискано и строго, без да разстройва единството на стила си. Където е нужно, той си служи с архаични думи, като „роища", „вретища", „щения", със сложно съставни думи, като „лъчезария", „сладкогласие" и други, които са характерни за средновековната книжнина езикови формули: „небесно слово за угощение на сърцето", „трудел се над нови словесни трапези", „поен обилно с росата на пророческото слово" и т. н.

Писателят иска сякаш да възстанови цялата забравена мощ на езика и неговото различно битуване през вековете като израз на духовни състояния, като уединение и общуване със света.

*

В нашето българско съзнание лежат много идейни пластове. Ние помним богомилската си ерес. Помним борбата си освен с „дявола", но и с „бога", подклаждана от „дявола". В съзнанието ни са напластени представи за хайдушка героика, за ренесансова жизненост, за революционно-освободителни устреми. През това наше пренатоварено с наследство съзнание прозира и онова, което идва и от по-късните народни борби, та чак до ранните бели светлинки на социалистическия ни идеал. Наистина с неизчерпаеми дълбочини е българското съзнание. То е като кладенец, чието дъно понякога едва просветва срещу небето и крие в себе си загадки. Към загадките се обръща и Емилиян Станев. Като археолог той копае в миналото. Не го преначава и все пак чрез него говори за общочовешки чувства, за напрежение на страсти, на мисли и идеи.

След „Легенда за Сибин, преславския княз" Емилиян Станев написа своя втори философско-исторически роман — „Антихрист". Пак се втурва в миналото, пак възстановява по малко следи от минала душевност, дълбочини на българското битие. Сега не е в XII в., както в „Легендата", а в XIV в., във времето преди пропадането на Втората българска държава. Той е избрал нова повествователна форма — житието, личната изповед, подтикваща към беседа външно мълчаливата човешка душа. Като модернизирана проза и средновековно житие протича разказът за чудната история на грешника и смешника Теофил. В тъжната житийна изповед изпъква образът на раздвоен човек. Прекрасен духом, той ходи по света с обезобразено от черковния съд лице: „Малко и голямо се трупаше да ме гледа, смееше се, кога трябва и кога не трябва, и всеки в своята неволя се тешеше в моята мъка. На бунт учех народа, а омразата, що бях натрупал, смешна правех и людете веселях по пътища и тържища." Авторът пак дири подбудителните причини за бунтовни размишления, но вече в един стил на лична изповедност. Формата на житието променя съдържанието, усилва пряката експресия на чувства и мисли. Плебейски омрази сред разложението на българската държава, еретична борба с догмата, осветена от официални богослужители, бунт не у княз, а у калугер, прост стихотворец, син на иконограф — всичко това изказва житието, изпълнено с лиризъм, с тъжни възклицания. Но не само това. Друга е и дирещата мисъл на човека, когото съпровождаме, с когото откриваме нови пластове на българското съзнание. Еньо е младостта, Теофил е зрялата възраст на героя, по-сложен, формирала се в битки с чужди и със себе си. Но и двамата късат недозрели плодове от дървото на познанието.

Книгата на Емилиян Станев е ново явление в съвременната ни историография с философско-народностната ни проблемност. Романът-житие би могъл да се съпостави с големи художествени образци на световната литература, в която било чрез национална, било чрез заета историческа тема — например от античността — са търсени решения на сложни философски проблеми. „Таис" например на Анатол Франс.

В „Антихрист" сякаш излиза с нови черти оригиналната личност на писателя. Тук той показва най-силно своята ирония. Както и в драмата на Сибин, тази ирония засилва трагизма и многопосочността на познанието. Авторът се е докоснал и до физическия образ, и до душата на средновековния човек. А този човек е бил изпълнен с големи духовни ламтежи, имал е здрава плът, сигурен ориентир за реалността. У него са се борили представи, идеи

за служене богу със земни истини, с телесната принадлежност към „мира сего". В Болонския псалтир от XII в. преписвач е направил следната приписка към текста, засягаща самия него. Той казва, че е „дързък на зло" и „ленив на добро". Че неговото богатство са греховете. Че неговото отечество е гробът. И най-сетне, че неговата земна слава е „блудта". Тъкмо човекът, чиято ръка е бродирала изящно красивите букви, чиито дух и сърце са били предани на делото, което върши, като украсява евангелието, е направил страшната си самокритична изповед. Той е уподобил своето лице на дяволското. Опричичил се е на големите грешници. Видял е дързостта си в злото и е посочил резервираното си чувство за доброто, несигурен в него. Това раздвояване у човека на Средновековието е описал великолепно и Емилиян Станев в своя „Антихрист", единствен може би в световната литература роман-житие. В саможива беседа и при връзка с хората е представена красотата на човешката душа, увлечена по истината. Тя безсъвестно се самоотрича, откъсва се от искрените си увлечения, кокетничи с нормите на вярата и се разпада на различни части. (За това говори дори смяната на името — Еньо с Теофил.) Авторът следи наситеното с наслада самоотричане от предишното „аз". Двойнствеността е и грешна, но е и разумна. Тя е откритие от автора за истините на епохата. Тя е разпадащо се и събиращо се в единство познание за човека. В тази двойнственост на познанието се разгаря и иронията на Емилиян Станев. Ирония, често безшумна, притихнала в дълбочина, показваща единството на мъдреца и с грешника, и със смешника. Теофил се самонаблюдава, следи състоянието на своя ум и сам, и чрез автора създава ироничната рамка на самооценката си в своите лирично присмехулни изповеди.

С дълбоката си проблемност и оригиналната си форма този втори исторически роман на Емилиян Станев задминава постиженията на познатата ни историографска школа у нас. Защото авторът се отказва от известната опростена, героично-социална трактовка на човека и дири сложността на противоречията в човешкото битие. Защото знаците на Средновековието се преосмислят тясно сплетени с дирениятa на мисълта. Защото изключително трудната форма на житието се превръща във философски осмислено преображение на едно далечно и близко нам време. Защото тук доминира сложността.

Романът на Теофил звучи като просторен монолог, в който героят се бори със себе си. Започнал с възпоминания за детството, преминал през житейските си катастрофи, през скандалите си, разказвачът-герой стига и до народностното си самоотстояване. Той извършва подвига си — не като служи смирено на бога, както в началото, а като насочва меч срещу турците-поробители. Писателят е трябвало непрекъснато да отхвърля установеното външносъбитийно изображение, да следи криволиците на мисълта у героя си, да наблюдава неговото самоосъзнаване, неговата борба с митовете и привързаността му към тях. Така археологичната фактичност, външносъбитийната хроникалност и документираност отстъпват пред прозрението, пред идеята за духовното самоопознаване на личността. И авторът постига своето, без да е разполагал с богата памет за всичко било, без да са налице достатъчно книжни източници. Той е работил по фрагменти, по изпотрошените знаци на времето за реални живелища, за светски и духовни реализации на някогашния човек. Пък и самата му ирония като вдълбочаване в човека е отрицание на външносъбитийното.

Избраната от автора повествователна форма пак е твърде оригинално единство на архаични, житийни образци и модерна проза. Ако Стоян За-

горчинов, когато е търсил формата на „Ден последен", се е опирал о народния епос, то аналитикът Емилиян Станев е избрал за водещ образец нещо по-различно — житийната форма, която Средновековието най-много използува за обясняване на човека. Но писателят не преповтаря образеца. Жанровата структура е негова и в своята конкретност, и в мащабността си. Тя е индивидуално моделиран начин на художествено мислене. Тя свързва по модерен начин средновековни книжни образци със съвременната дейност на въображението и постига своята сложна простота. Над обективната фактографичност доминира емоционалното състояние на лицето-разказвач. То отразява чрез себе си взаимоотношението си с близки хора, с държавни ръководители, с видни духовници, с обикновени люде. Като се среща с тях и разказва за срещите си, Теофил—Еньо преоткрива себе си. Романът-житие в неголемите си рамки се осъществява като аналитично изследване на човешка психика. Анализът се извършва с действени средства — с личното самонаблюдаване, със самоповтарянето, със запазване модела на индивидуалната мисъл. Тонът, който се изменя непрекъснато, се преповтаря в лиричността и в своеобразния епос на изповедта. Мисълта се разпада на съставки и се съпоставя с реалността. Така се създават повтарящи се, аналогични на себе си форми на духовното битие.

Още в началото книгата започва с философската предпоставка за единството на двете форми — мисловната и описателно-изобразителната. Дифузират взаимно видяното, видимото и духовното, същностното. И в мислите на хората се борят телесното и духовното. В приемането на едната от тия две тези обаче е измамата. Духовниците мъдреци гледат господа, как седи на небето върху своя престол, лицеприятствуват пред него с молитви и с тамян кадят носа на дявола, дано го прогонят от света. Те не виждат, че дяволът е в кръвта, в умовете и в сърцата им. Такова е началното, още оценъчно познание на героя с неговата изповед-житие. Критичната оценка продължава. Натрупалият мъдрост Теофил, озовал се в ада на действителността, се разминава с наивния Еньо, който е искал да достигне до светостта — без да приеме ада и мъчението.

Сентенции се вмъкват често в изповедния лиризъм. Така е, защото е животворна силата на мисълта, защото тя не щади гордостта си, а натрапва най-откровени признания. Освен мъдростта-сентенция в разказа нахлува и наслада от живото познание. То идва и като възможност човекът да хитрува със себе си, да се извисява и критикува духовно-историческите мащаби на времето. Към горчивината на мъдростта и сентенцията се прибавя сладостта на спомена. И мъдрият Теофил, и наивният Еньо, които са едно, са все от корена на Тодор Самоход, царския зограф. Но Еньо е младостта с най-дълбоките й сили и с най-пищните й и лъжливи знаци. Предопределено е Еньо да чуе клепалата и рева на Янтра, да види отблясъците на кубетата на църквата и прозорците на дворците, да прозре лъжливата красота, в която живеят хората и която долавят само всепроникващите очички на детската душа. Предопределено е Еньо да се влюби в царската дъщеря, да срещне цар Иван-Александър и да види рода му, да обикне таворската светлина, т. е. светлината на извисената духовност и на лъжливата религия, и да премине през много и много лични житейски патила, за да бъде преследван от онова, което довчера е обичал. И предопределено е Теофил, обезобразеният грешник и смешник — т. е. късният Еньо, — да разкаже

за себе си, да представи в лирика, мисъл и образ преживяното, да се види като голяма река, текла през историята, и като малко поточе, разливало се в житейски събития, в срещи, в човешка обич и омраза. Някъде у Теофил, отминат и отречен, заглъхва тихият и богобоязлив юноша, който е писал любовни стихове за царската дъщеря. А остава другият човек — да се бори със себе си, да извисява себе си и със себе си и времето. Остава скептикът и мъдрецът на епохата, неспасил се от тревогите си, неуспял да изясни в много мъчения и дирения на мисълта собствения си път. Намерил е разрешението едва накрая — когато оголва меча и замахва срещу турчина-покорител, дошъл с организираността си, с фанатизма си, с дивачеството си, за да сложи край на издълбоко избухналото духовно развитие, противачало в неповторими форми, в народностен и държавен живот. Такава е основната философска и изобразителна идея на романа. Той ни поднася заедно с приключенията на Еньо и някои горчиви истини за народностната ни характерология. Подсказва ни творческата си мъдрост, диалектиката на самопознанието ни, с което сме могли да се утвърждаваме и да се самоотричаме.

*

И в „Антихрист" Емилиян Станев е изплавил стилно сложно-съставна реч. Той отива даже по-напред в оригиналността си, отколкото в „Легенда за Сибин, преславския княз". Използувал е източниците на средновековната книжовност, за да създаде съвременен модерен поетичен стил. Опрял се на своето познание за езика, той е сполучил да синхронизира древнобългарското слово със съвременното. Старокнижовната реч се преосмисля и живее и сега в ново звучене. Тя включва в контекста на духовно-историческите представи сетивни, картинни възприятия, а най-съвременното слово на автора получава свои старинни нюанси, неповторима семантика, в която се усещат минало и модерна мисъл. Така е изтъкана оригиналната словесна везба, богата на тонове, святкащи с много цветове, точна и изразителна, пренасяща ни в атмосферата на миналия живот.

По свой си, оригинален начин Емилиян Станев е разложил и човека на три съставки: на душа, ум и тяло. И всяка от тях влива себе си в общото звучене на разказа, дава своята дан за обогатяването му — като чувство, като мисъл, като съд на разума над възприетото: „А душата, макар и да знаеше какво се е случило, не рачеше да повярва, защото умът я заглавикваше, пък тялото, като се изпълваше със сила и укрепваше, правеше същото." Тази противоречивост и това единство на разнородностите преминават и в строя на художественото изобразяване. Те определят неговите свойства — като духовното и телесното се поддържат взаимно и се отчуждават, когато открият силата на присъствието си.

В речта на автора се вплитат непрекъснато думи и речи, дошли от книжовността, от духовно-отвлеченото мислене и от изживявания, които припомнят за него. Думи като „велика животворност", „лагоди с божествената истина", „незаходима светлина" идват направо като че ли от похвални слова, от житийни речи. Близки до тях, със средновековен оттенък са „възлюбих", „ликува", „подмамка", „лъстта и лукавството", „благочинно" и т. н. Те действително отразяват светлината, излъчвана от средновековната духовна книга. Те събират в авторовото изложение съвременната реч с величието на несветското старинно слово. През тая прехласваща реч като през своеоб-

разно облекло проглеждат телесното и сетивното — отличителното „вещественo" световъзприемане на Емилиян Станев. То се усеща в онези чисти и здрави, заиграли със сила изображения, в които са чувствата и влеченията на Еньо, образната реалност на света, земната звучност, земната телесност, земната „неизказуема" красота. Но как често, даже и при изображение на реални състояния и чувствени изживявания се промъква по нещо от завещаното сложно, богато и оригинално слово на старата книжнина, от незагиналата с миналото древна чувствителност. Ето как е описана срещата на Еньо с Арма: „Настръхна душата ми, откачих се от ум и разум, не мога да отвърна очи. Елекът й общит с шевици, по забрадката лъщят титерици, плитките й черни смоци, виснали под колената, на кръста й зелен пояс. Като вълна ме блъсна силната й плът, що напираше изпод сукмана. Стоеше отпреде ми подобно разцъфнала липа, гладеше дебелата плитка, прехвърлена през гърдите, в очите й светлини като при изгрев." И по-нататък следва описание вещественo, богато на думи, които носят в себе си пряката сетивност на света, осенено от особени значения: „Такива изповедни думи слушах и се смутих повече. А тя мачка черната си плитка, дъвче края й, зъбите й лъщят, в очите й синина, подобно восковица от слива. Кожата й като кора на млада ябълка, челото широко, умно, ала нечиста сила от нея замайва като кипналата от родилни сокове земя." Достатъчни са били само тези по-старинни думи „восковица" и „нечиста сила", за да зазвучи и характерното в мислите и чувствата на монаха Теофил. И колко голяма е изразителността на почти несрещаната в съвременната ни литература дума „восковица", дошла от някакъв непознат и предълбок извор на народната реч, заживяла сигурно и доверително в образния контекст на авторовото слово. С рядък вкус, с тънкота и точност Емилиян Станев намира тези редки думи и ги овеществява в своите образи. Отгласи от книжовното и народното изпълват разказа и го създават като живо претворяване на реалното житие-битие, като истина за човешкия живот, изписан подробно в най-точната му веществена конкретност.

Емилиян Станев е изковал това чудно слово, защото е следял във въображението и в знанията си свои герои — с външните и вътрешните му духовни и пространствени съотношения. Защото е проникнал във възможната събитийна верига на действителното човешко съществуване. Неговият Еньо—Теофил преминава и през царския двор в Търновград, и през манастирите. Той става скитник, лодкар, стига до най-нечестивите секти и ги опознава. Скитащият своеобразен монах попада в турски плен и накрая отмъщава на поробителя, отстоява народностното си чувство, българската си привързаност и вярност. Романът получава своята жизнена пълнота и своето вътрешно величие. Един от най-важните моменти в него е срещата на Теофил с Евтимий, спорът със светия книжовник, представител на исихазма. Теофил е изобличение на голямата лъжа, на мистичната мания за вярност на бога чрез откъсване от земния свят, чрез пренебрегване на телесното, чрез убиване на неговата сила — на любовта, която ражда, на истините, които носи. Спорът има не само личен и философски характер. Той е спор и между народа и висшия клир, между идеята за вяра и народност и откъснатостта от нея и от живота. В същност Емилиян Станев като романист изтъква своя оригинална мисъл: вина за нашето поражение е имала и църквата, която е приучвала хората на безразличие към земното и към онова, което става в живота. Този Теодосий и този Евтимий, велики представители на школи, развили

духовното начало до хипертрофични размери, повели народа си на борба срещу агарянците, когато обсаждат Търново, са имали и сами голяма вина, тъй като с учението си са обезсилили борбеността на народа ни. В историческия диспут е прав не Евтимий, а Теофил—Еньо, който отрича исихастката догма, отхвърля религиозното учение, мистиката на таворската светлина и тръгва в непосредна борба с агарянците като личен предвестник на покъсното хайдутство.

Романът на Емилиян Станев прераства така от оригинално представяне на личен живот в тълкуване на историята. Личното житие на Теофил носи в себе си като река отражението на времето, неговите истини. Даже раздвояването на героя, което става на два пъти, като Еньо се превръща в Теофил, а Теофил се превръща в кьсен Еньо, има своя исторически смисъл. То позволява да се оценят и единият, и другият път в историята — на мистика и на народния човек, останал верен на себе си, разпилял искрицата на ренесансовата си чувствителност, отказал се от отвлечената мистична идея.

Емилиян Станев е осветлил големите духовни завоевания на исихазма. Това се чувствува даже в неговата реч с гласовете на „душата" и „разума", с внушението за развитото от исихазма рационалистично начало. Същевременно той е посочил убедително какъв сух кладенец е този рационализъм, кладенец, от който не може да се черпи жива вода, вода свежа, гасяща жаждата на жадния в живота.

*

Жанровата форма на „Антихрист" приема и доразвива някои от чертите на онези средновековни жанрови форми, които са се сплитали в житието. В разказа-изповед на Теофил има елементи на писмо. Той мисли за своя събеседник и влиза в разговор с него. Това е епистоларната литературна форма, присъствувала обикновено в житието, в което също има обръщане към слушателя и читателя и разговор с него. В „Антихрист" има елементи и на реторика. Това са тези витиевати разсъждения на Теофил, в които той изпъква не само като мислител, който анализира себе си и времето си, а и като оратор, който иска да ви убеди, желае да ви внуши своите съждения. В Средновековието реториката е била високо развита и е проникнала във всички характерни жанрове на ораторската проза, на проповедта и на агиографията.

Може да се учудваме до каква степен проникновено и с високо професионално майсторство Емилиян Станев е достигнал до тайните на средновековния жанр и го е преобразил и осъвременил. Неговата муза вече като че ли не е само онази „езическа" муза, за която толкова настойчиво говорят мнозина критици, а е и музата на средновековната поезия, на ораторското изкуство, на прозата, тясно свързана с епистоларните образци и с житието. Едно художествено преображение, възможно при висока култура, а не само чрез спонтанно отношение към изобразяваното и към неговите художествени проблеми.

Житието на Теофил е и своеобразно полемическа творба. Творба, в която спорещият е активен, нападателен. В същото време героят е потърпевша страна, страдащ от ударите на съдбата, пасивно излиятелен, добродетелен не само към другите, които са извън него, а и към самия себе си. Неговите защитни сили са освен в атаката и полемиката, още и в страданието, и в самоизживяването, в самоанализа.

Така стилово-съдържателната форма на творбите влияе на нейните жанрови особености. Тя изостря някои от чертите на жанра, който от разказ и възхвала — нещо характерно за житието — прераства в спор, в отношение към живота на действуващото лице и към изповед на страдащ човек. Това прави разказа по-топъл и интимен, по-непосредно жизнен. Ще кажа, че към това са се стремели и много от житийните образци на Средновековието, но не винаги са го постигали, защото изразените идеи и целите, предпочитащи възхвалата, са ограничавали интимния тон и жизнената непосредност на изповедта. Като е заел и тази особена черта на средновековното житие, Емилиян Станев я е доразвил и преработил, създал е свой съвременен образец — поднесъл е своя „духовна храна" за чувствата и мислите на читателя.

Той е обогатил и изказните средства, развивайки отличителните черти на битието. Многологът на разказвача (Теофил) е винаги и диалог: ту с опонента, ту с противника, ту със слушателя, който трябва да разбере летописеца и неговото страдание, ту със самия себе си — обикновено когато най-пламенна, най-силна е изповедта. Теофил е отчасти и проповедник, който влиза в диалог с другите, но проповедник разколебан, търсещ истината, ненамиращ винаги връзката и смисъла на ставащото, проповедник еретик и антихрист. И тук е неговата сила, тук е тайната на неговата философия, несъобразена с нормата и напомняща ни и днес, че мисълта се движи напред, към истината, когато е свободна от създадените упорити канони. И все пак Теофил при цялото си неспокойствие, при липсата като че ли на сигурна опора е винаги в едно оценъчно отношение към света. Онова, което го занимава, е оправдано и логично. Той си играе с истините и с неистините, за да ни убеди, че те се раждат от времето и че над тях стои човекът. При последна сметка трябва стремеж и желание за реализиране на човешкото. Цялата реторика, тънката аналитична и лирична изповед на Теофил са насочени натам. В неговия разказ много умело се сплитат сюжетни и безсюжетни елементи. Това е разказ-повествование за събития и разказ за сформиране на представи и възгледи, които протичат в по-висшата сфера, там, където „сюжетността" се излива само в спорове и в духовни борби. Понякога описателността на случките и фактите заема своето достойно място, понякога тя отстъпва на духовните „развлечения" на Теофил, на онова, което го занимава като мисъл и оценка, като защита, възглед и изобличение. Всичко това създава сложността на творбата и я прави понякога малко достъпна за онези читателски умове, които очакват само сюжетно описателско изображение и не доразбират тайните поетични дълбочини на реториката и на епистоларния жанр, сложно смесени в житието и оригинално осъвременени. По-леко е да се върви след картините, в които е осъществена философската мисъл, отколкото след самата мисъл, която в своя отвлечена форма носи истини за минало, настояще и бъдеще.

*

Романът „Антихрист" е неголяма по размер книга, но той е пренаситен със съдържание, с историческа истина, с многообразие: от комизма до трагизма в историческото ни съществуване. Даже онази полова разюзданост, която е съществувала през Средновековието, е намерила в нея своя образ. Великолепно са описани портретите на Иван-Александър, на Теодосий, на простата жена от народа Арма. При всяко портретуване на главните си герои

авторът е вложил някаква доза ироничност, която съхранява в себе си живата оценка — и при тържествени, и при трагични обстоятелства. Най-голямата сила на романа, като не отричаме бавността на действието в началото и понякога предългите тиради на летописеца, които задържат сюжета, е в изобразяването на великата трагедия на народа, преляла в героика. В дълбочина се открояват падението и величието на епохата. Загубил опора в първенците си, в царедворците и клира, народът я намира в себе си. Такъв е подвигът на Теофил, утрешния бродник. Вече като водач на четица, задържаща турците, той ще противопостави своята мъдрост и истина, своето достойнство на иноземния агарянски покорител. Величаво трагични и мрачни са последните редове на романа. Еньо е сам и размисля: отива си денят и утре е на път. Знаел, че някъде между Сливен и село Марен, от което Муратовите пратеници някога са поели Шишмановата сестра, още имало свободна българска земя. Затам ще потегли.

„Ето, птица отлита. Къде летиш, птицо? Звяр пробягва из гората. Къде бързаш, звяро? Кой ви зове, кой ви води и накъде? Къде отиваш и ти, човече?. . .

Ако е казано в евангелието — ще погледнат тогова, когото прободоха, кой ще погледне мене, поругания българин?"

Романът „Антихрист" е завоевание на историческия ни летопис и на Емилиян Станев. Прибавя се нова красота в творческата многоцветност на неговата проза.

*

В своята повест „Търновската царица" Емилиян Станев е пак в миналото. Вече в по-близкото минало. В годините преди и около Балканската война. Той изследва едно битие, в което историята функционира вече по-особено. Отминало е националното ни освобождение. Създаден е държавен живот. Явили са се плодовете на цивилизацията. Един заможен търновски младеж завършва медицина в Париж и се връща в родината си с онези представи за любов и отношение към половете, които му е внушила цивилизована Франция. Той среща хубава, проста, умна, сърдечна и пълна със сили жена, която прави своя прислужница и любовница. Но онова, което за доктора е бързопреходно и леко отстранимо, за нея е съдба. Така се сблъскват два морала, сблъскват се представите за любов в цивилизования свят и простата народна етика. И не могат да се разберат. Излязлата от народа Марина е сърдечна и чиста в помислите си, цивилизованият господин е егоистичен. Той скрива отношенията си с нея, защото се домогва до положение в обществото. Зад личните отношения говори историята — като диференциране, не само класово, но и в сферата на морала, в начина на мислене, в израза на чувствата. Срещат се на диспут свободата и ограничението, диктувано от егоистичен интерес. И драмата става неизбежна. Тя придобива своеобразния колорит на трагедия, протекла в провинцията, приема характера на бунт, който не намира подкрепа. Д-р Старирадев върви по своя път, създава си положение, той се оженва за богата мома, има своя собствена болница, той е вече ленив и самодоволен. Марина след шумната раздяла с доктора помага на ранените войници, носи у себе си обича към ония, които са лели кръвта си на фронта. Тя заболява от холера и умира. Така протичат тези два живота, събрали се временно под общ покрив. Така се срещат и разминават два характера, две разбирания за живота. В разказа

стои идеята за съда, който всекиму въздава заслуженото. Този съд липсва във фабулата, но авторът го иска от нас — като съд на нашата съвест. Кой е правият и кой виновният, къде е истината и къде е лъжата? Писателят ни подсказва: Марина е народът, герой и страдалец, мамен от онази част на интелигенцията, която плува по върховете, чиято природа е лъжлива, чието морално и духовно устройство е ставало по чужд образец. И ето ги координатите на историята в едно време, когато са се усложнявали конфликтите на епохата. Много по-късно вече, по времето на Септемврийското въстание („Иван Кондарев"), пак ще оживее зовът на Марина: да се служи на народа, да бъде човекът верен на народните си черти и на природното си благородство.

Такива в общи линии са образите-мисли, реализирани в „Търновската царица". Тук, особено в началото, отново ни понася великолепното въображение на писателя, увличат ни неговите дълбоки познания за български живот и ни доставя наслада прекрасното му слово. Но Емилиян Станев е завършил някак си набърже тази си повест. Тя е могла да се развие и попълно. Той е положил по-скоро фундамента на произведението, без да го е изградил цялостно с всичките му конкретни ситуации. Това се чувствува особено в заключителната част, където разказът за протеклите психологически моменти е придобил характер на обикновена хроника.

Заслужава да се отбележи една особеност при завършването на повестта. Авторът въвежда като свидетел детето. То разказва историята на ставащото по време на войната и след нея. Така постъпва той и в „Крадецът на праскови". Там споменът се появява в началото, тук той е в края на повестта. И възниква въпросът: не е ли било необходимо на писателя детското съзнание като една чиста преценка за станалото, като незасенен още от страсти екран, на който най-добре са се отразили мръсотиите на живота, драмата на времето, народната беда? Съзнанието на детето косвено се домогва до големите въпроси на националното и историческото тъкмо със своята чистота и непосредност.

*

За все по-голямото усложняване на творчеството на Емилиян Станев, за изненадващите проблясъци на неговата мисъл говорят убедително двата негови разказа, написани в последните години. Разказите „Вълкът" и „Скот Рейнолдс и непостижимото" са до такава степен противоположни по сюжет и донякъде по художествена структура, че може да се измамим от разликите и да не ги поставим в едно и също творческо време. А тъкмо в тези два разказа има и много общо и сродно, дошло от упоритите мисловни търсения на писателя.

Във „Вълкът" е разказана наша, „домашна" история. В планинско селце, вече напуснато от жителите си, преселили се долу в равнината, където ври котелът на новия живот, е останал само старецът ловец. Той току-що изпратил своята баба там, долу, при внуците. Там животът е чужд и непонятен за стария: „Настояваха да го вземат в града, пък градът израсна, напълни се с дрънчила и автомобили, няма вече из него голям двор, разпарчелисаха го за строеж. И пушиляк колкото щеш — от махалата се виждаше димът на завода как се развява като опашка и се стеле." (Авторова реч, в която прониква типична за героя иронична лексика.) Там, в този град, където са преселени синовете му, той не желае да слезе. Спокойно и

уютно му е горе, в планината, където може да се срещне в единоборство с вълка. Защото, когато е изпращал бабата си, той изведнъж попада на вълча следа и мислите и чувствата му кипват. Какъв случай! Каква възможност! „Добре ти е, бабо, в града. Имаш си внучета, пък аз вълка. И на мен е добре."

Старецът приготвя пушката, взема на синджир кучето и тръгва по следата. И ето една случайност — тъкмо когато е открил вълка, пропада под леда в студената вода и трябва да бяга мокър до дома, за да се загрее. Започва дълго и мъчително боледуване, през което му се привижда вълкът. Вълкът идва и изтърбушва кравата. Вълкът го унищожава. В предсмъртния си час старецът стреля по него в двора, стреля по своето видение.

С великолепното описание на планината, с многото характерни подробности, описващи ловуването, този разказ на Емилиян Станев би могъл да се отнесе към неговите природно-битови „езически" творби. Но той е и един дълбок символ, една мисъл за живота, застрашен от новото. Старецът не разбира новото, той иска да остане сам при себе си — там горе, в планината, където букът намирисва пролет, а гнилата шума изпуща тръпчива миризма. Но тъкмо тази затвореност, това отчуждение са жестоко наказани. Новото е навлязло в живота и е неотвратимо. То е враг на старото, което се съпротивява. Старото умира от самото себе си, от онова, с което е живяло — вълка, пустотата наоколо, планината, в която вилнее беломорецът и бучи гората. Емилиян Станев е написал разказ и за един старец, за едно ловна история, и е създал дълбоко смислена алегорична приказка за новото и старото битие, за борбата помежду им, за смъртта като присъда над старото, което упорито се съпротивява.

В „Скот Рейнолдс и непостижимото" декорът е съвсем друг: морето, плажовете на Варна, лятната атмосфера на почивка и умора от почивката. И героят е друг. Човек на науката. Личност, чийто вътрешен живот е силно интелектуализиран, у когото всяко ручейче на чувствата и инстинктите се забелязва и се анализира от мисълта. Всичко е съвсем, съвсем различно от разказаното във „Вълкът". Даже формата е друга, тъй като рентгенът на автора разказвач прозира непрекъснато в мислите на човека, следи „потока на съзнанието", през което вижда обективността, събитията и обстановката. Важно е не това, което героят върши: ставането сутрин, закуската, носенето на хавлията и изтягането на плажа, а онова, което мисли. Забравена и отминала е старата традиционна форма, за да се достигне до нови истини, до ново познание за човека. И формата е различна от тази във „Вълкът", където изобщо няма монолози, както в „Скот Рейнолдс и непостижимото", произнасяни и от героя, и от автора. Ето: „Но какво лакомо животно е човекът! Иска все нови и нови впечатления, удоволствия, наслади, а на планетата има и малки неща, например рачето, което се заравя в пясъка, цветчето, чайката — щастието, радостта да ги съзерцаваш. . . Хайде, любувай се на морето! Ех, какво море е то — варварско черно, стоманено, очароватено, с горчив вкус на йодови изпарения, не тъй солено като южните. . ."

Какво иска Скот Рейнолдс, ученият, видният физик. Иска покой. Иска обезвредена действителност, бягство от тревогите, които науката създава. И особено бягство от мисълта за онези страшни пакости, които науката може да причини на човечеството. А тя е достигнала до тази точка. Тя плува опасно към бъдещето, тя може да извади наяве все нови и нови сили, които разрушават и убиват бавно или бързо все едно.

Скот Рейнолдс живее с инстинктите си. Той иска дребните радости на живота. Той се изсмива щастливо, когато белият език на морето удря крака му. Той се ядосва, когато французинът с дребничката си жена или полякът шизофреник пречат на блаженството му. „Покой, покой и тишина. Остави света на мира, остави ония зад прага на своите апартаменти! Забрави погледите, с които те сподириха, когато минаваше през плажа, забрави половината от тоя ден, прогони дяволите да не вървят по петите ти!... Закуската е на масата. Тия прислужници си знаят работата, само прахосмукачките да не фучат така из целия хотел..."

Скот Рейнолдс предвкусва своя малък душевен мир на самозабрава. Но той не лъже. Една врата се отваря в съзнанието му. Мисълта му го отнася в неговия американски свят, огромния комплекс от лаборатории, научноизследователски и атомни центрове, „където ще се осъществи онова..." А онова е страшното. То е делото на науката, то е нещастието, сполитащо човечеството, бъдещият ужас. От учения генералите искат оръжие, по-страшно от оръжието на „противника", и той трябва да го даде. Но с откриването на това оръжие той ще вдигне завесата и над една тайна на природата. Какво да направи? Да не открие оръжието и да не каже тайната, до която е достигнала науката. В морално безсилие Скот Рейнолдс приема неизбежното. Той ще създаде оръжието. Той се откъсва от плажа и хубавите и галещи човешки удоволствия и бърза, бърза през океана за огромния комплекс на научноизследователски центрове и лаборатории.

Колкото и да са различни двата разказа „Вълкът" и „Скот Рейнолдс" по форма, по съдържание, по човешка характеристика и по цялостен вътрешен смисъл, те все пак имат нещо общо: вълнението на автора за проблема за живота и смъртта. Във „Вълкът" драмата се разрешава само горе, в планината, със съдбата на един човек, който се съпротивява на бъдещето. В „Скот Рейнолдс и непостижимото" тя е приела донякъде планетарен мащаб. При все че предпочитам наслада, която доставят природните картини и човешката характеристика във „Вълкът", аз разбирам и търсенията на автора, направил опит чрез „Скот Рейнолдс и непостижимото" да ни увлече след един от големите въпроси на нашата съвременност — въпроса за прогреса на науката и за смъртта, която науката носи в себе си.

Мисълта на Емилиян Станев върви по стръмни и извилисти пътеки, тя изкачва все по-високото и по-високото и художникът й служи вярно както във „Вълкът", така и в „Скот Рейнолдс и непостижимото".

*

Паскал беше казал: „В една голяма душа всичко е голямо." И в личността и творчеството на Емилиян Станев има една манифестация на голямото и изключителното. Това е любовта на автора към българския народ и към българското. Тази любов е твърде сложна, защото писателят е неравен в чувствата си — той и се възхищава, и критикува народа си. Възклицава пред неговото величие и говори остро и непредубедено за паденията му. В любовта му сякаш са оживели най-дълбоките традиции на нашето битие, което е било разкъсвано от противоречия, което познава изцяло неравенството, духовните и материалните борби. Писателят не се задоволява да бъде само вещ изобразител на бита, на природата. Той съпровожда своите изображения едновременно и с възторг, и с анатема. Той говори и с истините на величавото, и с проклятието на самоунищожаващото ни. Така над

неговите мисли като че ли властвува цялото сложно минало на нашия живот, всичко онова, което е било необходимо, в което са се заключавали авторитет и падение, надежда и гибел. Минало, било перспективно и останало да звучи като пророчество в душата на художника. Нему се харесва да говори и за тъмните сенки, съпътствували достатъчно много величието на народа, оронвали неговото достойнство, били необходимост на времето. Тези тържества на мисълта, тези трагични разкрития изпълват с богатство творчеството на Емилиян Станев. Той се издига с вълната на очарованието и слиза с нея надолу, в бездната, към дълбоката тайна на онова, което не бе поглеждано и не бе изследвано от големите предходници. И тъкмо тук е особената мощ на изображенията особено на късния Емилиян Станев — на историка, който се осъществява изпяло в „Иван Кондарев", в „Легенда за Сибин, преславския княз", в „Антихрист".

Емилиян Станев е измежду майсторите на българската проза. Неговото майсторство се врежда в голямата художествена традиция — Елин Пелин („Под манастирската лоза"), Йордан Йовков („Последна радост", „Старопланински легенди", „Ако можеха да говорят"). Негови произведения, като „Иван Кондарев" и „В тиха вечер", напомнят за близостта му с писатели комунисти. Някаква далечна, едва доловима прилика го сближава и с Вазов — най-народностния ни разказвач, воден в творчеството си от върховната идея за родолюбието.

Някои търсят характерното за личността му изключително в единството на ловеца и човека, на съзерцателя на природата и тълкувателя на психологични и биологични закономерности. Други се вълнуват от смелостта на неговата проза, от буйния и горестен тон на началните му разкази, преминал още от „Примамливи блясъци" в по-късното му творчество. Има и такива, които роптаят срещу неговия „аристократизъм", забелязват нещо самовлюбено в духовната му осанка. В същност Емилиян Станев е от тези наши творци, които всеотдайно, с гордост и проникновение са творили нашия български свят — изконен, древен, по-късен (преди и след войната) и съвременен. Той трепка нервно и възбудено при всяка самоунищожаваща ни среща с чуждото. Той иска да равнява българската духовност с галската или с немската и с руската. Той е и патриот, поел скиптъра на древните ни монаси и летописци, перото на Паисий, огъня на Вазов и голямото спокойствие на Йовков, уверен в моралното превъзходство на българина. Такъв е той, обвиняваният в „аристократизъм". И друго. Емилиян Станев е волева личност, която се самопринуждава на постоянни усилия. Не се задържа при вече постигнатото, а изкачва една безкрайна стълба. Тя е равна на неговото нарастващо познание за света и на неговата дирещa и бунтуваща се мисъл. Той е автобиографичен, но по свой начин — чрез пределната мисловност на творчеството си. Защото само в една-две свои творби е разказал за себе си, във всичко друго е отразил напрегнатото движение на своята проницателна мисъл, промените в своето художествено съзерцание. С тези особености на своя интелект, на своето художническо устройство той е едновременно завършен и незавършен. Бих казал: той е все на път. Въплътил се в огромното си дело като могъщ художник, пластично изобразителен, съвършен в езика, задълбочен в българското ни съзнание, той си остава за нас едно все неизчерпаемо обещание за нови неочакваности, за изненади, за открития на нови художествени светове. И тук е оригиналността на неговата личност, а не в позите, претендиращи за изява на сила, на някакво „артистично" превъзходство.

## ДИМИТЪР ДИМОВ

Димитър Димов е от големите изключения в нашата литература. Такъв всеобхватен талант като неговия може да се мери само с връхните ни величини — като Вазов и Йовков или Яворов и Смирненски. Наистина той не е бил никога поет, но аз говоря за духовна дълбочина и за мощ на дарованието. Като го изравнявам с класиката ни, имам пред вид, че е интелектуален творец, влязъл в литературата ни след Георги Райчев и Светослав Минков, че е почти съвременник на Вапцаров. Той е автор от времето непосредно преди и след Втората световна война. И това е повлияло на неговата сложност, подтикнало е обхватността на ума и на дарованието му. През неговите оригинални по стил романи и драми преминава неумолимо едно критическо, бих казал, разрушително начало, насочено срещу стария, отмиращ свят. Той атакува, но атакува бит и живот, които са запленили въображението му. Изследва ги в дълбочина, анализира ги тънко, дири морални основания, за да воюва с тях.

Като личност Димитър Димов е бил човек, вътрешно устремен напред, към бъдното. Той е жадувал за дейност и за промени. В няколко писма, автентични документи за духовната му настроеност още в ранна възраст, той говори срещу провинциализма, срещу скуката в живота. Неговите наблюдения и върху живота, и върху хората наоколо имат обикновено ироничен характер. Това подсказва скрито чувство за превъзходство. То е едно надмогване над духовната нищета и над еснафското самодоволство. В писмо, писано през 1928 г., отбелязва: „На плажа свири джаз в пълен състав и някои играят върху пясъка чарлстон. Като се свърши танцът, господа танцьорите клякат и почват да си чоплят краката, защото множество остри песъчинки са се забили в кожата на стъпалата им."

И по-нататък:

„Привечер в морската градина между кактусите и алеите плъзва една разноцветна паплач и аз се прибирам да вечерям, а после да спя." (Писмо до Борис Койчев от Варна, 24. VII. 1928.) Някакви особени яворовски мотиви звучат в това презрение към онази „паплач", сред която все пак е ходил да се развлича.

И в другите си писма говори все за такива „смешни неща". У него са се борили любопитството към хората и самотата, стремежът да получи нещо от околните и плахата му свенливост. Отегчавал се е от несъвършенството, от изостаналостта, от стеснения интелектуален хоризонт.

Димов е видял „опакото" на провинциалния град в края на 30-те години освен във Варна, но и в Кюстендил. Той пише:



*Димитър Димов*

„Ужасно заспала провинция е този Кюстендил, макар туземците да са безобидни и общителни.

Има много плодове, комари, горещина и прозявки. Не ми се вярва да остана задълго в К-л."

И в друго писмо от същата 1929 г. отбелязва:

„Тук е ужасно скучно."

В този свят на провинциална скука са се разгръщали големите му интереси. Той потъва в натурфилософията, изучава тайните на природата, които науката тълкува философски.

Чете втори том от „Origines des espèces“, дето се говорило за флуиди. Поръчал си „Euvres choisies de Lamark et l'interprétation de la nature“. Тези му широки интереси са допринасяли да израсне по-късно като писател с философска насока на мислене, с могъща логическа и фантазна способност да гради цялото. Големите натурфилософски произведения, които е чел отрано, са стояли някъде в анатомичните му дисекции на човека, присъствували са косвено в схемата на могъщото, „универсално“ построяване на сюжета.

Ироничната му връзка със света се е определяла и от некрасивата му външност. Някак си фатална е била за него тази външност — гърбав и силно издаден нос, който постоянно се зачервява, малко тясно скроена маска на лицето, външен вид изобщо, който не издава духовното богатство на личността. И това е създавало известна дистанция между младия още Димов и хората. Широкият му творчески дух се е сблъсквал с несъвършенството и той възклицава:

„Ужасен песимизъм ме е обхванал във всичко и се чудя как ще се отърва от него.“ Ето един израз и на потиснато самочувствие от физическия му вид: „Носът ми, както винаги, страда ужасно. Червен е като домат. Приличам на плашило.“ (Писмо до Борис Койчев от 1932 г.) Но дарбата превишава недостатъците на маската, самочувствието му на творец надмогва свенливата сдържаност на човека. Тъкмо този самоиронизиращ се Димов е образцово етичен. Нему бе трудно да оскърби опонента или събеседника си , да се изрази драстично, да бъде прекалено строг спрямо онова, което е дребнаво и нищожно. Този именно така фин, благороден и етичен човек непрекъснато воюва с цивилизацията, която бе привлякла със своите сложности ума и духа му. Той виждаше ясно и дълбоко нейните пороци. През най-завоалираните състояния той забелязваше горчиви изблици на жестоки истини. С вдъхновена ревност откриваше мъничкото добро и човечно, което се запазваше и у неговите „отрицателни“ герои. В същност той бе техен защитник. Искаше с нещо да изкупи страданията им. Искаше с нещо да ги оправдае за обреченоста им, с нещо да ги освободи от тяхната нечовечна съдба. Такова бе неговото отношение особено към героините му — мисис Хорн от „Осъдени души“, Ирина от „Тютюн“, Инес от „Почивка в Арко Ирис“, Адриана от незавършения му роман „Ахилесова пета“, открит сред ръкописите му. Той разбираше каква власт имат над тия жени миналото на техния род, обществото, предразсъдъците, усвоените навици. Той вникваше в трепетите на сърцата им и искаше да съхранят онова хубаво, което носят у себе си. Така той бе милосърден, великодушен, състрадателен. И в същото време строг. Защото казваше истината, защото бе войн срещу онези злини, които излива обилно от своя отровен рог цивилизацията.

Творчеството на Димов бе самата арена на кървавите социални и житейски стълкновения. Бореше се доброто със злото, загиваше доброто, а писателят с хладнокръвието на анатома сваляше все нови и нови пластове от личността на човека, показваше все по-дълбоко и по-дълбоко раната, проказата на душата. Освобождаваше се временно от страданието и временно отхвърляше милосърдието и човечността. Той ставаше жесток като истина. Той иронизираше онова, от което се възхищаваше — финеса на своите герои

я героини, свободата на духа им, прекалената им вътрешна сила. Трагични или най-малкото несполучили в амбициите си бяха тъкмо неговите силни герои. Трагични личности са мисис Хорн, Ередия, Борис Морев, Инес, Адриана. Тези бляскави представители на грандиозно обогатилата се цивилизация, тези мощни умове и смели характери се показват неочаквано обезценени, загубили надежда да възкресят себе си, погубени от себе си.

Тълкуването на човека у Димов е не само етично, а и дълбоко философско. За него високото развитие на характера довежда и до самоотричане, и до трагичност. Страшната сила на волята се изхабява, както се изхабява механизъм. Който е трябвало прекалено много да желае, е довел себе си до предела на изпепеляването. Това е за писателя някакъв философски закон на човешкото „свръхбитие". Даже и най-дълбокият, най-сложният ум отстъпва пред обстоятелствата. Волята на неизбежното се оказва по-силна от човешката воля. Тя унищожава силните, дръзналите да не се подчинят. Такова „философско" правило съществува в обществото.

Трагедиите на героите на нашия автор произтичат и от друго — от фантастичната им мечта. Те искат неимоверно много. Те са своеобразни мономани. Те са в състояние да прекрачат и последния предел на реалните възможности, за да постигнат целта си. Те се изразходват щедро и всеотдайно с страстите си. И накрая идва опустошението, идва равнодушието вече към гонената цел. Идва отвращението от нея, трагичната съдба на „осъдените души". Дяволът побеждава ангела, Фауст намира само своя Мефистофел и не достига до своя чист бог на труда. Законите, които действуват на тази психологическа арена, са записани с черна боя в кодекса на съдбата. Идва поражението. И то поражението на човешкото. Димов трезво, реалистично и мъдро преценява тази философско-историческа и нравствена драма.

Нека кажа, че той е от сюжетните (фабулните) писатели. Разказва много факти и събития. В неговата проза няма празни полета и страници, в които нищо да не се случва. И все пак той е повече от сюжетен епик. Епичното у него прелива във философското. Той улавя големите стълкновения между индивида и собствената му среда (цивилизацията), между човешката личност и фаталната съдба, изследва трагизма. Епичността обхваща идеята за предопределеното неравенство между възможностите на човека, силите на индивида и неговите грандиозни цели. Това сложно драматично противоречие е заложено в епоса на Димов. Той е епик не толкова на фабулна събитийност, при все че е великолепен разказвач на интригуващи перипетии, колкото на трагични стълкновения в характера. Почти удивителна е тази мощ у този слаб и мек човек да превъплътява грандиозното, силното и катастрофическото.

Животът като че ли казва на неговите герои: всеки трябва да излезе на арената със своите пределни възможности. И героите му искат повече от възможното. Те се саморазрушават в борбата за целите си.

Същевременно Димов бе социален писател, който откриваше корените на стълкновенията. Ако потърсим връзката му с някои от европейските литератури, то би трябвало да посочим английската. Като нейните автори и той обича играта на мисълта, парадокса, разголването на човешката душевност чрез сложна и многозначна ирония. Като нейните създатели и той бе леко скептичен в хумора си, склонен вече, като отрича, да утвърждава.

Този сложен автор, поел издълбоко наши и чужди традиции, бе писател-комунист. Той включваше в художествените си задачи изявата на комунисти-

ческото си светоотношение, борбата за комунистическа хуманност. Той воюва за нея и с критиката си. Неговият български Борис Морев като представител на умиращ свят прилича на испанеца Ередия. Крайностите на страстта, психологията на мономана, който чрез силата си пречупва чуждите воли, самообричането на нещо гибелно и фатално — ето какво ги сближава. Сближава ги и казуистиката на ума, така дълбоко изследвана от автора. Измеренията на Димитър Димов са мащабни. Те носят величини български и европейски, прозрения в умиращия и възходящия свят, реална правда и правда на мечтата, на стремежа към бъдещето. С всичко това той бе наш, национален и европейски, световен автор.

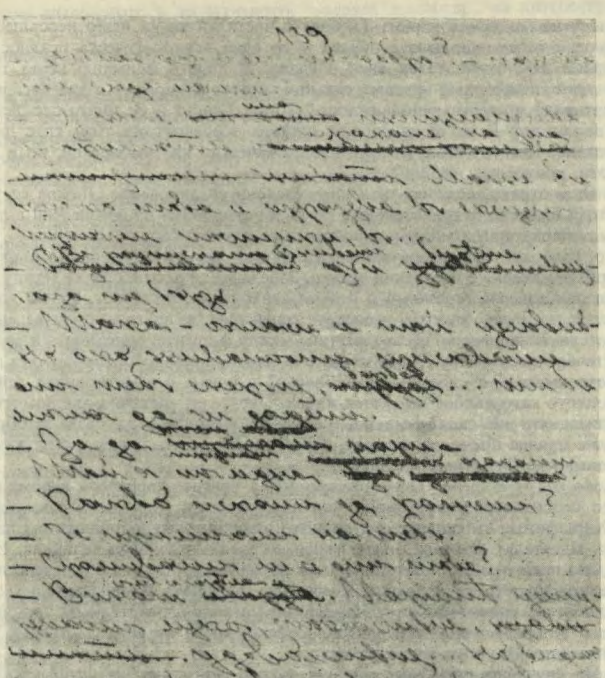
*

Романът „Поручик Бенц" (1938) е първата голяма творба на писателя. Въпреки някои несъвършенства в нея се долавя широко обхватният художествен разум на писателя. В своите ранни произведения още се увлича от борба на воли, от философска игра на мисли и чувства. Неговата мисъл е сраснала с идеята за противоречията у човека и свидетелствува за себе си.

В екзотиката на българското се вклинява и небългарското — офицери от германската армия през Първата световна война с тяхното възпитание, с тяхната духовност. Този чужд свят своеобразно обагря и нашата действителност, отсеня привичното в нея, особения й чар. Главната героиня на:ища въздуха с лично ухание. Тя е рядък болезнен цвят, израснал на българска почва. Дъщеря на французойка и българин, носи в кръвта си нещо романтично и изключително. Красотата на порока и сладострастните тайни на невинността са събрани в едно. Тя възбужда освен състрадание и ужас, и страх — особено когато жестоко се саморазголва.

Още в „Поручик Бенц" Димитър Димов дири изключителната жена, пристрастява се към невероятното в характера й, онова, което не се повтаря. Първото впечатление от Петрашева е съвършената хармония в личността й, телесната красота и интелигентност. Но тя е тайнствена монада, затворен в себе си свят. Нейната личност се „втвърдява" при всяко съприкосновение с непознат мъж. Настъпва тъжната пауза на „затвореното" познание. Каква е? Защо е тайнствена и изключителна? Защо, импулсивна и интелигентна, зряла в мисли и чувства, изпреварила възрастта си, е някак си смайващо коварна и спрямо себе си, и спрямо другите. И идва отговорът: защото е фатална жена, умна, но за нещастие жестока в страстите си, с изострени сетива, опиянена от жестокото мъченичество на самотата си. Петрашева е сложен характер. Една духовно-биологическа смес от черти. Тя притежава съвършено светско самообладание, но е склонна към разголващи я изповеди. Носи нещо безразсъдно и сатанинско, което я влече към гибел. Тя е готова да изпълни всяко фантастично хрумване и да се осъзнае изведнъж, че не е знаела какво върши, подчинена на слепа воля. Тя е въплъщение на „фаталността".

Може веднага да се каже, че при обрисуването на портрета и личността на Петрашева Димов още не достига майсторството, което показва в „Осъдени души" и „Тютюн". Понякога дълбочините, които търси, са условни. Петрашева нерядко изглежда повече такава, каквато я представя авторът, отколкото наистина да действува по повелите на характера си. Тя е още търсеният идеал на противоречива, на фина и богата духовно жена. И все пак пътищата, по които тръгва художникът, са любопитни. Отблъскват го



*Факсимиле на ръкописна страница на роман без заглавие*

тривиалното и обикновеното. Бяга от познатия свят, изпълнен с копнеж и с неудовлетвореност. Неговата героиня превъзхожда познатия ни литературен персонаж. Изтънченото съвършенство на невинното и порочното са новост за литературата ни. Петрашева е продукт на сложно духовно общество. Тя повелява и убива едновременно. И хората около нея са готови да й посветят живота си, да се обрекат на смърт, омаяни от сладостта на жертвеността си.

В сложните извивки на нейния ум, във фаталното й непостоянство пулсират енергичните изблици и на Ориента, и на западната култура. Тя излиза от загадъчната и сънлива тишина на Изтока и носи поразителната салонна

живост на модерния живот. Тя идва с носталгията на нещо неосъществено. Димов е търсил да изведе образа ѝ до една психологическа реалност: „Тя направи ням отрицателен знак с глава. В лицето ѝ имаше нещо твърдо, блестящо, неизразимо красиво, сякаш бе статуя от мрамор с диамантени очи, замръзнала в строга неподвижност.“ Или: „Гласът ѝ бе пълен със значение. За първи път Бенц се запозна с чудната особеност на този глас да бъде кристално ясен не само във физическо качество на тембъра си, но и в чувствата, които изразяваше.“

Още отрано, едва осъзнал писателското си дарование, Димов се увлича по това блажено откривателство, по дълбоката тайна на неизведени в литературата характери, по дълбочини, които са някаква сладка мистерия — гибелното, съдбовното, неотвратимото. Не можем да кажем, че още в първата си творба писателят е постигнал всичко. Забелязва се противоречие между външното описание на героинята и нейния психологически живот, който още не е чака задълбочен, както у женските характери в другите произведения на писателя. Има някакво несъответствие между формите, описанията и реалното протичане на душевността. Възбудено тъжното, порочното, твърдото са дадени повече външно, с „диамантовия блясък“ в очите, с афектираните действия, отколкото като дълбок вътрешен живот. Писателят частично се е домогнал до реализацията на своята мисъл. Той е на границата да създаде образ на жена с мрачна предопределеност, с фатално участие в живота, с изтънчен ум и сложна конфликтна душевност.

Но пътят е негов. Той е намерен. И у другите характери в романа има нещо необикновено: всеотдайността на Андерсон, моралното самоубийство на Хиршфогел, възвишеното и долното, събрани в чудовищната им надменност. Писателят сгъстява боите, търси несравнима духовна величина. И това придава нещо трайно и безсмъртно на образите му. От тях е изведено изключителното, което се запомня. И ужасна, пресилена и действителна е тази сложност на неповторимото. Характерите стават изразители на типични качества. У тях има винаги нещо философско, което ни кара да тичаме подир тайните, подир ужаса на познанието.

Не случайно писателят обръща такова внимание на интелектуалното, на играта на ума, на парадоксалната изтънченост на словото. Неговите герои превръщат страданието в сладострастие и напомнят героините на Достоевски. Пред поручик Бенц вместо царството на любовта се отварят вратите на ада. Вместо чудесното и желано щастие — мракът на страданието. Той трябва да понесе голям товар, да получи тежък удар, да бъде изваден от една илюзия с отвратителна яснота, която предизвиква у него и гняв, и разочарование, и болка, и лудо желание да извърши най-неочакваното. Във всичко това е не само личността на героя, но и процесите на познанието. Неочаквани обрати в сюжета помагат на писателя да навлезе по-надълбоко в душата на човека, да превърне живота от наивно зрелище в жестока пружина на съдбовно действие.

Още сега езикът на писателя е великолепен. Речта му извиква наяве сложни движения на мисълта. Тя е силно интелектуализирана, подсладена от лека горчивина, с песимизъм и ирония. В тънки намеци, нюанси, недоизказаност се чувствува фината шлифовка на салонния живот, на възвишената игра на ума. Познатият похват да се изобразява един от героите чрез отражението му в мислите на другите се обогатява от интелектуализираната опосредованост. Героите говорят изискано като автора, служат си ловко с парадокси,

извеждат интересното в неочакваното, създават атмосфер... на интелектуален живот. В „Поручик Бенц“ още Димов си служи с терминологията на медик („мелничният пигмент“ на Хиршфогел), с реч на художник-живописец („морави сенки и петна от кармин придаваха на хълмовете около града и целия пейзаж някаква прозрачна раздвоеност“). В „Поручик Бенц“ още в езика преминават наблюдателността на психолога, философски устроеният интелект. Езиковите съчетания са богати. Той пише „поласкана суетност“, „успокояваща сладост“, „гордо благоразумие“. Пози, жестове, изживявания са психологически усложнени. Парадоксалните наблюдения са обобщени истини: „Фаталната сила на мигновената съблазън винаги ни примирява с миналото на жените, които обичаме.“ Тези обобщения понякога обхващат едновременно природната и историческата картина: „Есента умираше всред тръпки на сладостна тъга и разбити надежди за мир.“ Димов обича антитезите. Той нарича аеропланите прелитащи над града „ангели на разрушението“. Тези грозни птици на смъртта вижда „окъпани в блясък и синевина“. С наслада рисува контрастите — небето с неговия „тъмен балдахин“, усмихнат и безоблачен, сякаш на света „нямаше ни смърт, ни глад, ни отчаяние“. Чрез антитезите писателят ни открива истините на полюсните състояния, на отричащите се крайности. Това създава стила на Димов, оригиналността на интелектуалното, на парадоксалното му отношение към света.

Писателят си служи майсторски с диалога. Интригата у него е сътресение, извикано от най-неочаквани ситуации. В това е и особеният чар на ранната му романистика, не толкова повествователна, колкото драматична и конфликтна. Още „Поручик Бенц“ е спор с живота — за любовта, за смъртта, за мрачното и опиняващо страдание, за силата на страстта.

*

Дълго време Димов мълча. Седем години изминават до появяването на втория му роман — „Осъдени души“ (1945). Това бе време, за което Толстой написа „Война и мир“. Но Димитър Димов не бе от бързите. Книгата трябваше да се роди от себе си и от живота. Всяко насилие би било гибелно.

През годините 1942—1943 той е в Испания. Зрялата му мисъл сварва тая страна не само във втората фаза на войната, но и с памет за гражданската война от 1936 г. Въображението му е грабнато от извънбългарската действителност. Показва се пак неговият афинитет към чуждото, към иноземното, към онова, в което е голямата драма. Като че ли му е тясно в домашната обстановка. Като че ли не намира онези достойнства, онзи предмет на изобличение, които се срещат в големия, в широкия и непознатия чужд свят. Това, разбира се, е лесно и лековерно обяснение. Художникът търси не чуждия свят, а изключителното, изтънчеността на чувствата, сложността на отношенията, тиранията на една фатална воля. На интелекта на самия автор този свят е по вкуса и така на помощ му идва контактът с чуждото.

В „Поручик Бенц“ героите са предимно чужденци, но обстановката е българска. Общественият климат е наш. Наш е пейзажът — на малкия град и на столицата. В „Осъдени души“ Димитър Димов е великолепен живописец на чужда природа — екзотиката на Испания, атмосферата на хотели и катедрали. Прекарал само една година и четири месеца в тази страна с бурен, потиснат от мрака на църквата живот, влязъл в нейния духовен климат, той е бил и вътрешно очарован от срещата с чуждото. С интелект, изграден сложно,

Димов има някакво вътрешно влечение едновременно и към екзотиката на миналото, и към най-усложнената съвременна цивилизованост. Обикновеното, привичното не го задоволяват. Към своеобразното приповдигнато съзерцание ще се прибавят и опозиционността, и скептицизмът на мисълта му. Той ненавижда елементаризирането на живота, търси най-сложното познание. И съдбата му помага — среща го с Испания, вековна Испания, загърната в предразсъдъци и кастова затвореност, съвременна Испания, брулена от ветровете на изострени класови борби. Въображението му въвежда тук и един друг духовен свят — света на Англия, представен тъкмо от жена фатална, жена с фанатична воля. В живота на Испания с нейните предразсъдъци, с нейните катедрали и гробници, с нейната традиция се влива лъхът на изтънчена Англия, аристократична, свободна, неразумна, достойна и недостойна за себе си. Фатална смес от испанското и неиспанското, от традиционното и нетрадиционното. Едно умствено настроение, което сблъсква традицията с желанието за щастие, за любов, за свобода.

Друга личност, писател, който не би бил Димитър Димов, би разполовил това сложно единство. Би останал завлечен от едното — в света на традицията или на съвременността. Но нашият автор е единен в сложната си многостранност.

Главен герой на творбата му е англичанката — по-точно нейната неотстранима, фатална страст, силна и гибелна като съвременната цивилизация. Полетът и падението на тази страст са изследвани грижливо. Тя е под лупата на наблюдателно око. Англичанката се чувствува като в духовен затвор в Испания, запазила духа на Средновековието. Срещу нейната фатална любов каноните на йезуитския орден, традицията на църквата, която се защищава срещу пориви от светски характер, тъмни йезуитски чувства, разцъфтели при условия на несвобода.

Романът има символно заглавие „Осъдени души". Осъдени са чувствата, невъзможно е сближаването между двата свята и това ги изправя на борба. Мисис Хорн и свещеникът Ередия са обречени от традициите, от възпитанието, от духовния си манталитет. Те са жертва на историята. Но главно на самите себе си, защото са силни мономани, безкомпромисни, способни на жертвени крайности. Адът е измислен в античността, а е преосмислян през всяко време. За Хорн и Ередия той е подготвен и от съвременността, и от предходните поколения. Ередия е жертва на предразсъдъците си. Стоманената воля на свещеника прави англичанката настъпателна, неотразима в действията си, способна да унизи даже националното величие на расата си.

В центъра на романа стоят двама герои, които изумяват. И те са персонаж, непознат за българската литература. Те са изключително „димовски", издаващи авторовото отношение към света. Със своите действия те не изчерпват сюжета. В него има и нещо друго—стълкновения, движени пряко от историята, причинявани от гражданската война. Става дума не за духовно, а за земно, за социално мъчение. Това е „болестта" на епохата — чудната музика на социалните надежди, чиито тонове звучат през ужаса на личните драми. Суров полъх, груба и осезаема действителност, която иска живот, и фатална страст, студен дух, който излиза от традициите на ордена и вещае смърт — всичко това присъствува в зашеметяващата сложност на романа.

Творбата е построена върху принципа III—I—II. Чрез разменените времена изпъква и националната драма на Испания: потушена е гражданската война, настъпило е страшното, повърхностното безвремие на историята,

през което всичко е някак си лекомислено. Авторът започва с края — с бавно умиращата морфинистка. Разрушена физически и духовно, мисис Хорн таи у себе си още силата, волята и красотата на млада жена, била влюбена до безумна всеотдайност. Образът на другия Ередия, международния мошеник, посещенията му във „висшето" испанско общество леко разреждат впечатленията от трагизма. Структурата III—I—II помага за по-ефектното изображение на драмата на двата силни характера, вплетени в гибелна борба.

Димов е избрал размяната на времената като добре обмислен похват на опозиции. Той ни убеждава в значителността на миналото чрез контраста му със сегашното. Страстта на Фани Хорн я е довела до ръба на пропастта — пристъпи на глад за морфин, унизителни връзки с един мошеник, търговец на отрова. Писателят е преодолял леко затруднението, създавано от нарушаването на последователността на времената. Затрудненият план се е оказал по силите на твореца. Създава се своеобразна паралелност в драмата на Фани Хорн: видели сме я вече каква е пред гибелта си, преди да ни се разказва преживяното от нея. Началото на романа (III, последна фаза на ставащото) е в опозиция на въодушевлението (I—II). В своята постройка Димитър Димов е и модерен, и традиционен. Той е възприел непоследователното протичане на времената за повече дълбочина при изображението на страхотната игра на съдбата.

В първата глава разказът се води от трето лице, в другите две глави разказва Фани Хорн. Но разказът протича пак в трето лице, като авторът много умело заема повествователната поза на героинята си. Вътрешният свят на героите се узнава чрез монолога им, чрез диалозите им и даже чрез диалога, който разказвачът води с тях. Той подсказва скрити техни мисли, ненатрапени от външната събитийност психологически ситуации. Като неизявено действуващо лице авторът е в отношение с героите си. Ето една особеност — той никъде не оставя „насаме" със себе си свещеника Ередия. Той го обрисува с впечатленията на Фани Хорн, като че ли за да запази така „автентичността", сигурността за разказ — изповед от името на свидетел. Монолозите на Хорн са изпъстрени с авторови забележки. Изповедта й протича с близкото участие на един втори анализатор на душевния й живот. Това различно отношение към героите позволява по нееднакъв начин да се пародира стилът на тяхното слово и мисъл: на Фани Хорн по-непосредно, на Ередия чрез духовността и реакциите на англичанката. Така душевността на мисис Хорн е повече субективизирана, на Ередия е представена с повече обективни външни жестове и действия. Една многопосочна сложност на анализа, която узнаваме във формите на първата, втората и третата глава, които са изповед, дневник на героинята. Всичко това подсказва усложнения аналитичен маниер на автора разказвач и психолог.

*

Димов характеризира персонажа си освен чрез психологически анализ, чрез действия и преживявания, но и с помощта на историческата обстановка. В композицията на романа са включени граждански събития, като непрекъснато се усеща и присъствието на историческото. Характерите са поели и носят в себе си традиционната историческа съдба на Испания. Испания, надута, горда, Испания, благородна, но и чудновато смешна, която напомня обеднял идалго. Тази España tradicional с католицизма, със секциите на йезуитския

орден, със страшните завети на Лойола присъствува при характеристиката на рода на Ередия. Тя идва със спомен за славното и трагично минало, за да влее „същина“ в човешките характери. Тя присъствува като интелект, чувства, умонастроение. Тя е почтено кавалерство и фалшив аристократизъм, тя е горда и достойна поза, комична изява на достойнството. Писателят обрисува тази Испания с лека насмешливост, със състрадателна горчивина, с внушение за дълбок трагизъм. Неговата ирония преминава във фигурите на езика, в стилистичната образност. Когато разказва, че един-двама от всяко поколение Ередиевци са ставали монаси, един-двама са стигали до чин адмирал или генерал, един-двама са представлявали редовно земевладелците от провинцията Гренада в Кортесите, Димов мимоходом отбелязва, че това са били все достойни мъже с боязън от бога и непоколебима вярност към Бурбонската династия. Иронията му узнава историческото чрез личностите и поведението на хората. Тази ирония е с широк обхват и излиза извън стилистичната фигура. Един от тези достойни идалговци е станал контрабандист и се страхува от криминалните инспектори, той е самопреценка на рода със страха си, с горчивата си мъдрост, с мизантропичната си философия.

Иронията на Димов звучи и при обрисуването на външния декор, на екзотичните атрибути на испанския пейзаж. Пазачите на парка, подхвърля той, са облечени в живописни дрехи, „които напомнят някогашните бандити от Сиера Невада“. Оригинална смесица е общественият живот: вестниците предават с огромни заглавия речта на един генерал „и програмата за поклонение пред мощите на някакъв светия.“ С външния си вид Испания напомня някакъв пъстър и глупав панаир, комична сцена, на която жестикулират с надут патос овехтели благородници. Тя ни говори за себе си с мрачна музейна тишина, със сенки на зловещи катедрали, в които съвременни инквизитори шествуват, облечени в дантели и брокат. Цялата тази пъстрота вижда окото на писателя и я изнася хапливо. Боите са засилени, бляскът и изяществото се сменят с мрачни тонове, живото презрение на демоса отразява в себе си и благородна, и жестока Испания. Писателят прелиства понякога страниците на историята, за да осветли комично-трагичните сцени на съвременността. Безработните дрипльовци пред входа на хотела чакат с протегнати ръце, мълчаливо, „като разорените грандове на Испания през Наполеоновото нахлуване“. Някогашна Испания преминава през интелекта на героите, тя е в кръвта им, тя е тяхното духовно богатство и тяхното разорение.

Присъствието на историческата действителност проличава и в отношението към вещите, към обстановката. Димов обича да описва зали и музеи, полумрака на високи катедрали, увяхващия разкош на аристократически домове. Тук се е запазило екзотичното, следите на злато и абанос. С увлечение Димов описва и холове на съвременни хотели с огледала, със скъпи килими, изобщо свят на вещи, в който луксът се бори с духовната нищета. Подробно описани, оживяват под перото му и облекла — жакети, рединготи, лачени обувки, бели ръкавици, колосани яки, монокли, бастуни, етнографски реквизит, съвременен и със старомодна елегантност. При възсъздаването на пейзажа се показва развито зрение за бои, за хармонични и контрастиращи си цветове. Омарата, която се спуска от небето, е „оловносиня“. Вечер тя придобива „изумруденозелен цвят“. Кокотките са с „цикламени устни“, с „оранжево“ напудрени лица, със „синкавочерни коси“. Навсякъде е подчертан цветът — и в устните, и в лицето, и в косите. Сякаш изпъква някаква картина от времето на постимпресионизма, в която доминират багри нал форми и овал на фигури.

Като ученик Димитър Димов се е увличал освен по химията (имал е инсталирана лаборатория на тавана на къщата си), но и по живописта. Той е рисувал страстно, с гореща палитра. И сега неговото въображение намира удовлетворение в богатството на цветове, изразено чрез слово. Той, късогледият, вижда ослепително ярки и горещи бои, нюанси и контрасти, с привилегия на багрите. Чрез тях възбужда емоции. За разлика от разказвач като Емилиян Станев, който се увлича от цялостния, непосреден образ на природата, който усеща миризми, влага, температурни изменения, лъх на треви и листа, движение на фигури и животни, Димитър Димов, лишен от непосредно чувство за природата, повече градски писател, си играе с емоционалната колоритност. При него небето е халюцинаторно синьо или хладно безцветно, а лицата на хората — винаги оцветени от някаква особена боя.

„Лицата на младите блестяха като лица на статуя от слонова кост, а косите, устните и тъмните им очи върху кехлибарения фон на кожата образуваха прекрасни съчетания от черно и розово."

Или: „Лицето на Фани доби цвета на синкав мрамор."

При пейзажа се чувствува даже видът на боята — блажна или акварел. Пейзажът на Сан Себастиян „запазваше разводнените акварелни цветове на крайбрежието около Биариц" (акварелна боя). Вълните на океана са „желязносиви, маслени" (маслена боя).

Езикът е неизчерпаемо богат при тези възможности на медика, на психолога, на художника живописец. Една преобилна семантика и от исторически характер, и от културни представи допълва зрителните усещания. Художникът е еднакво вещ при физически и тонален рисунък, при изобразяване на психологическа възбуда, при синтез на багри, парадоксални мисли и иронични наблюдения. В цялото това богатство освен мощта на въображението присъствува и високият интелект на художника, неговият силен писателски инстинкт. Сложността на граматическите структури го отдалечава от обикновения изговор, от привичната изразност, от установените форми на общение. Оригиналността на мислите, парадоксите, ироничните намеци — всичко това е образец на отклоняване от привичните, от употребяваните всекидневно езикови форми. Тази изключителна надареност ражда разказа.

Българският автор е оставил и забележителен езиков паметник за величието и за трагичността на една чужда страна.

*

Нека отбележим още две особености: присъствието на исторически събития в сюжета и извеждането на образите до общочовешка значимост. В романите си Димов рисува човешки съдби винаги на фона на пряко ставащи исторически събития. В „Поручик Бенц" фонът е Първата световна война, в „Осъдени души" — гражданската война в Испания, в „Тютюн" — Втората световна война и съпротивата. Същевременно характерите със своите страсти, типични черти, воля и всеотдайност израстват до символи на човешкото и общочовешкото. Така е в „Осъдени души". Дълбокият и умен автор е разбирал добре, че пълнотата в изобразяването на действителността изисква важен исторически фон. Той е направил своите герои не свидетели, а участници в гражданската война. Те са страна в нея: свещеникът Ередия със своята заклета привързаност към монархията, Фани Хорн с колебанията си между монархията и републиката. Всяко от лицата в романа е с идеологически костюм: монархисти и

републиканци, анархисти и синдикалисти, комунисти. На фона на историческите събития изпъква общочовешкото у главните герои. То е и несвързано с гражданско историческото събитие, тъй като показва личната етична и човешка изобщо същина.

В първите страници от втората и третата глава Ередия е някакъв млад бог, слязъл на земята. Той е въплътена красота. Неговата личност издава неизразим финес. Той притежава не само красота на тялото, а и властен ум, и смущаващо силна воля. Неговата нервна южна красота е одухотворена. Тя притежава очароватална власт и това завлича Фани Хорн от крайност в крайност. Но постепенно у свещеника йезуит започват да изплуват и онези духовни черти, които не са оживена красота, магнетично очарование, тайнственост. Това е неговият мрачен фанатизъм, зад който стои силата на църквата, движила векове испанската история. Образът придобива дълбочини не само исторически, но и човешки. Героят се изгражда в два последователни пласта: първият е видимата му изява, запленяващата му външност, а вторият — неговата духовност, онова фанатично, което е овладяло изцяло личността му и го е направило втори Лойола. Постепенно Ередия се демаскира, той е въплъщение на ордена си с неговата сложна казуистика и убиваща човешкото молитвена дисциплина. Този бог на южната красота се оказва изтъкан духовно от формалности, със заслепена воля. Тя стои като жестока преграда пред чувствеността му, пред живата и млада плът, пред всичко, което влече в света на желанията. Участието на свещеника в гражданската война допринася да се покаже всичко жестоко, нечовешко, фанатично и убийствено, което са католицизмът и йезуитският орден в Испания. Но Ередия е и чудо на човешката воля, на моралната дисциплинираност, на фантастичната мечта. Той е мономан не на страсти, а на убеждения.

Критическото си изобличение Димов е извършил с изумителна вещина, намерил е дозировката на прекрасното и на злото.

С майсторска вещина е изведена до общочовешка значимост и сложната личност на Фани Хорн. Тя притежава силата на своята раса, гореща и хладна едновременно. Тя изпива до дъно горчивината на разочарованието — от илюзии, които е поддържала не толкова с интелект, колкото с емоции. Тя е драматичен праобраз на вътрешната перспектива на цивилизацията. Тя е символ на загиване, на физическо и духовно разрушаване на личността чрез отрова. В нейното съзнание Ередия изплува като образ на благородна Испания, за да го осъзнае накрая като жалък Дон Кихот. Той наивно мечтае за чудеса — да разшири католическата империя, да смъкне насила тъжния Христос на земята, да създаде някакво сухо йезуитско царство на справедливостта. Той се ползува от най-подлите и унизителни методи на ордена: шпионажа, вулгарното подслушване, по-нататък с лицемерие — защитата на монархията, която би дала нови привилегии за ордена му.

Фани Хорн вижда действителното лице на своя кумир в лагера за петнист тиф. Тя осъзнава, че обича коварен демагог. Рухват илюзиите, преследвани от гигантска воля. Ередия не заслужава даже да му се надсмее — можете ли да се надсмивате на Дон Кихот, който е изумял, който се сражава с овци и с вятърни мелници. Здравият разум, пробуден изведнъж, е потиснат и унизен. Миражни цели, неосъществени илюзии, фалшива патетика и фалшиво обожаване — ето какво лежи в прахта като мъртъв идол. На смяна на разочарованието идват отровата, морфинът, гибелният символ на цивилизацията. Цивилизацията на умиращата раса на аристократите, на изхабените в гонитба

на миражни цели силни характери. Тя е подготвила гибелното разочарование, самоунищожението.

Героите от романа са със съвременно общочовешко значение. Те излизат извън средата си, извън историческата си рамка. Като персонажи на велики художници прекрачват в музея на вечните ценности.

Романът на Димов не принадлежи към стотиците творби на съвременната литература, повествования за разрушена любов, за фатални чувства. На географската карта на съвременната ни романистика, била тя френска, английска, испанска или италианска, могат да се посочат малко произведения, заселени с такива общочовешки страсти. И с такива характери, в които има нещо титанично, което надхвърля рамките на познатото. Изправени пред огромни препятствия, двата характера се сгромолясват в пропастта като античните герои, като Едип и Антигона. Ередия за Фани Хорн е като Дулцинея за Дон Кихот — идеал, обърнат наопаки, копнеж по абстрактното. Ередия пък в своята маниакална, свирепа дисциплинираност е Дон Кихот, верен на параграфи и катехизис. Той е жива красота, която носи у себе си и грозното. (В романа Димов отбелязва, че грозотата успокоявала един от героите му повече от прекрасното.) Грозното като фанатизъм, като смазване на човешкото е облечено в тялото на прекрасен бог. Застиналият, вкаменелият се католицизъм, който преповтаря Лойола след много векове, идва с живото очарование на красотата и младостта.

Общочовешкото в „Осъдени души" се отвръща от историческото и същевременно се сплита с него, възвръща ни към него. С това творбата на нашия автор напомня произведения, в които драмата на личността и на историята изваждат наяве с общи сили специфично човешкото. Художникът не размишлява за смисъла и значението на това, което става. Той не търпи изпълнени с вода речи, сълзливи декларации. Въодушевява се от своя стремеж да покаже максимално силно и дълбоко чара на характерите и събитията. Те са своеобразна алегория на битието на едно общество, измъчено от самото себе си. Няма български автор, откривал така тайни извън нашата действителност. Нашите писатели са твърде „домашни" не само защото сюжетите им идват от една домашна сфера, а защото и характерите, и динамизмът на психологическото изживяване нямат в себе си онова, което ги причислява към световното. Димов надмогва нас самите. Той узнава чужди тайни, той става пазител на общочовешкото като образ на крайна волева изява, като крайност на страстта. Димов е далеч от неопределеното, слабото, ограниченото като мечта и дело. Героите му не изплуват из полумрака на повтарящи се сънища. Те не играят комедията на героизма. Те се обричат, готови всяка минута на краен риск. С тях писателят извежда своята линия в изобразяването на човешкото — като воля, която прекрачва трудности и е гибелна за самата себе си.

*

Колкото и да говорим за други светове, за чуждото в романа „Осъдени души", трябва да кажем, че е намерено равновесието между нашето и чуждото. Този роман принадлежи към онези книги, които са написани от една национална позиция. Може да търсим български предпоставки за написването му: те са и в духа на богомилството, и в съвременния исторически опит на нашия народ, поведен напред от комунистите. Те са в изстраданата ни история като отрицание на деспотизма на класи, на идеи и чувства, като порив на демокра-

тизма ни. От такава национална позиция идва оценката на чуждото. Тя предопределя интелектуалното познание на чуждия свят от български автор. Той разшири своя терен в изобразяване на характери на крайности, характери, алегория на човешкото, характери с развит съвременен интелект и тънка чувствителност. Любовта у тях не е нито сладострастие, нито идеализиран сантимент, а фатална сила, от която няма освобождаване. В „Осъдени души" Димов разшири и социално-философското си разбиране за света и за неговите непреодолими конфликти. В тази си критическа книга той изпъква като автор хуманист, загрижен за съдбата на човека и човешкото. Перспектива и вяра могат да се черпят от народните сили. И това определя ласкавото му отношение към героите отсам барикадата, към обречените на нищета. Димов съчувствува и на „осъдените души", на изпепелените си герои. С романа му, появил се в средата на 40-те години, българската литература тържествува своя подем, идеен и естетически. Тя разкрива възможностите на нов метод, критически и оптимистичен, възможности за дълбоко изображение на съвременността.

*

Романът „Тютюн" (1951) бе подготвен от критическия анализ на българското общество в „Поручик Бенц", от вникването в душата на мономана и замайващите пари на страстта в „Осъдени души". От опита и знанията на Димитър Димов за българската действителност и най-сетне от историческите промени, които подкрепиха диалектическата „съзерцателност" и философската настроеност у писателя. Той израсна в своето духовно самопознание и достигна до своята епопея, в която възсъздава и нашия български свят, и себе си. Всичко в „Тютюн", всичко, и историческата драма, и характерите са различни от пресъздаденото в „Осъдени души". Тук доминира българската атмосфера. Иронично-психологическото световиждане е вкопано в една богата национална сюжетна събитийност.

„Тютюн" не е роман от традиционния тип, а широко загребано изображение на народното ни битие. Затова може да се говори и за особената му „културна ценност" в сравнение с предходните творби на Димов. Той е новост за литературата ни. Преди „Тютюн" имаше малко произведения така богати сюжетно, с толкова много линии, обхванали града и селото, с толкова противоречия даже и в средата на работниците и партийните функционери, да не говорим за конфликтите сред тютюневите търговци и магнати. Като могъщ бог, който възсъздава отново света с цялата му сложност, и Димов изважда тук живота в пълното му епично единство, в диалектично-драматичната му противоречивост.

Той е оползотворил сега цялата си мощ на разказвач. Отново дири дълбоки характери, изключителни страсти и ги възсъздава по принципа на яркото подчертаване на индивидуалното. Така те стават трайна мярка за някаква човешка същина.

В „Тютюн" са събрани много художествени цели: в изображението намираме и широкото табло на социалните борби (тютюноработниците, партизаните), и интимния свят на магнатите (татко Пиер, Торосян, Кондояниc), и конвулсиите на някаква ужасна, безмълвна мъка, изразявана несъзнателно (полудяващата дъщеря на татко Пиер) и безгранична сила на волята (Борис Морев), и драмата на стигналата върховете на хайлайфа жена от народа (Ирина). И интелектуалната сила на комунистите (Павел, Шишко, Лила, Динко).

И всичко това е потопено в една неповторима българска екзотика. Писателят анализира точно, с медицинска строгост разложения и умиращ свят на буржоазната ни класа. Той показва залеза й на фона на величавите народни борби. И всякога го интересува в историческото съдбата на човешкото. Героите му изгарят на нееднакви клади — клади и лични, и обществени. Те израстват с различните си заложби, защото в тях като в почва са посети мрачните семена на миналото и те са трагични чада на стар и разкапан свят или греят със светли надежди, отдадени с „лудешко“ самоотрицание на идеята да бъдат освободители. В тоя пъстър, многослоен, йерархичен човешки хор ще открием тайните помисли на автора да бъде изобразител на различни страни на човешката природа — интелектуални, емоционални, съзнателни и подсъзнателни, ефектно-естетични. Така пред този критик на обществото стои все големият въпрос за човека. Как ще се спаси в лудата си упоритост мономанът? Как ще се спаси от пипалата на разпуснатия живот здравата женска натура? Какво е човекът, оголил зъби срещу други нему подобни индивиди, и човекът като частица от колектива, сраснал с целите на народа си. Забележете, че и положителните герои, борци в „Тютюн“, са със своя лична съдба, със своя често пъти интимно-трагична предопределеност. Димов не бе дотам наивен, че да ги изважда от тая човешка сфера, да ги дестилира до постигане на етично-идеалното. Той намира у тях „екзотиката“ на индивидуално фаталното, проявило се върху фона на величави исторически дни и през тях.

Бяхме го обвинили някога, че е проявявал слаб интерес към героите революционери, като е изнасял на преден план своя „буржоазен“ персонаж. Това бе резултат и от недоопознаването на произведението му. Резултат на упорито и тесногръдо изискване за положителни герои без човешки качества, и то като качества всякакви, включително и неположителни. И у тези си приземени герои той търси изключителното, необикновеното, рисува ги понякога с гъсти романтични краски — търпеливия резоньор Макс, разкъсваната от студенината си Лила. От тях вее трагичната вина на безвиновните, заложена дълбоко в личността им. Те са чада на класата си и са извън нея — с интимни страни на своя живот, изведени до човешка пълнота, с реалистичен контекст на чувствата.

*

Епопеята „Тютюн“ е най-широкото у нас изобличение на българската буржоазна класа, правдива картина на нейния живот, който се движи многопластово и многопосочно.

Жанрът на романа се определя от идеята за конфликта между народа и властвуващите. Една особеност на нашата страна като производителка и износителка на тютюн, страна с възвишен свят, „бомонд“ на тютюнотърговци и многообразен суров, кален в битки тютюнев пролетариат, който противостои на този „изящен“ свят, определя сюжета на творбата. Хищническите борби на тютюневи магнати, увлечени в печалбата, експлоатирането на работниците и от местните грабители, и от съучастници от чужбина са почвата, върху която израстват личните драми и особено драмата на сина на гимназиалния учител Борис Морев и дъщерята на полицейския фелдфебел Ирина. За Димов социалната борба е вече начало и на оригинална духовна поза. Наполеоновската сила у сина на чудака учител е имала някаква далечна предпоставка. Тя е и сила наследствена, почти зверска, апологизирана в контекста като необикновена, кондензирана воля за власт. Тази сила и този чар на Борис

Морев му отварят вратите на дома на татко Пиер. Те го правят страшилище за крале и велможи на тютюна. А безсилната Ирина, упоително красивата, обсипаната с даровете на природата, интелектуалната и женствена Ирина, способна да страда и да побеждава, тръгва по своята сложна орбита, определена ѝ и от личността ѝ, и от властта върху нея на Борис и на парите. Тя е здрава и красива като селянка, изтънчена и изнежена като любовница от преситения буржоазен хайлайф.

В сложната многопланова канава на романа се включват разни жизнени слоеве: селяни, производители на тютюн, работници от тютюневите складове, дребни агенти на тютюневите търговци, тютюневи монополисти, свързани с големите концерни в чужбина. При цялата тази поляризация повествованието се обединява от човешката драма на Борис Морев и Ирина. Те са заложници на автора. Те трябва да влязат в чуждия свят, за да покажат античовещината му. Те се свързват с хищници, за да придобият нещо от навиците им. Те побеждават сред битките на салоните,като раздават чистотата си.Те са герои на пищно жизнения с пороците си и залязващ биологически и духовно свят. Нещо хубаво има и у Ирина, и у Борис Морев. Той е силен, с проницателен ум, с талант. Но съкровищата на духа му потъмняват сред обдимения от мътни страсти мир на парите.

Праобраз на Борис е татко Пиер. Той има своя религия: почти грубо отвращение от изискванията на официалния морал, той е състрадателен понякога, с влечение към плебейски-житейското. Той има и свои философски норми: ограбването на света е естествено явление, неравенството между хората е природен закон и не може нищо да го отмени. Привилегията на богатството дава права, от които могат да се ползуват само малцина. В този изискан свят на татко Пиер звучат и други мелодии: едната е жизнеността на тютюнотърговеца,бодростта на неговия дух,запазила се най-вече за дребни любовни авантюри, и другата е изражданото на рода, угасването на живота за него с лудостта на Мария. Тази Мария с безпомощната си неперудена красота, лишена от щастието да вкуси здравите и сочни плодове на живота. Борис Морев има за праобраз татко Пиер, но е още чужд на изражданото. Той е контрастът на класата, нейното за и против.

Димитър Димов има тънко чувство за сложност и за нюансировка на явленията. У него художникът уважава и хората от буржоазния свят. И то тъкмо с инстинкта и разума на художник, който има влечение към онова, което е уникално, което не се разтваря в многото, което създава идеята за безпределно разнообразие.

Той следва своята философия за човешкия характер като родово и индивидуално начало едновременно. И затова обича типичното като рядко, като неповторимо, а не като масово и повтарящо се. Донякъде ни се струва, че татко Пиер и Мария не са герои на нашата действителност. Че те, особено Мария, са попаднали на чужда сцена. До такава степен силно е подчертано уникалното. Във фаталността на Мариината съдба е дадено типичното за класата като едно рядко изключение. Чрез нея авторът се е отнасял и съчувствено към човека от тази класа, който унищожава себе си.

Даже в съдбата на търговеца Торосян има човешка драма и тя е изнесена съзнателно и преднамерено. При обрисуването на който и да е характер Димов наред с широко човешкото търси веднага и особеното, и индивидуалното и чрез него създава типа. Той довежда особеното до известна крайност, като следва заложбите на самия характер.

Един голям писател, един художествен прорицател, който поради личния си подход към човека напомня най-големите майстори — Гогол и Достоевски, Балзак и Мопасан, Дикенз и Голзуърди. Димов има нещо от това гениално величие на най-големите, на изключително големите. Защото има свои принципи за създаване на човека с особен художествен усет и неотстъпност. Защото като творец изобщо надхвърля идеала на средното.

Той изпитва някаква наслада от потъването в този свят на разнообразието, от тръгването по ръба на опасното откъсване от множественото, наслада от успеха си да намери единственото и неповторимото.

Даже съперничи на най-големите с умелото си навлизане в света на уникалното, в света на мономана например, в откриването на сложните вътрешни зигзаги на мислите, влеченията и чувствата. Възпитан вече от града, той познава тънкостите на цивилизацията, усложнила човека.

*

Изображението в романа е подчинено на философската характерология на героите. В националната епопея на българската буржоазия, в драмата на немските рицари-завоеватели авторът включва и една непобедима сила — комунистическата партия.

Димов обаче е верен на разумността на своя принцип — търси многообразието и сложността и в средата на партията. Там има освен огромен, титаничен героизъм, но и неувереност, там отношенията се управляват не само от единство, но и от борба на тези и на противоречия. Неедnакво възприемат идеите на революцията и тактиката на борбата различните личности, привържениците на сектантството или на разума на принципиалността. Събират се и се разделят помежду си Лила, Павел, Морев, Макс Ешкенази, Блаже, Шишко. Различието идва не само от интелекта им, от духовни и морални предпочитания, а и от борбата на двете главно философски тези: тази на сектантството и тази на по-свободното, по-творческото разбиране на тактиката и стратегията. Единодушни в целите си, тези герои са изразители и на различна идейна концептуалност. Поради това и единството е нарушено. Средище на конфликта става Лила. Тя, като носи заблудите на сектантството, се бори с чувството си към Павел Морев и трудно разбира онзи прелом, който слага край на извехтелите гледища за „перманентна“ революция. Романът придобива специфична философска подоснова. Той става документ за историческа истина, в него зазвучават многото гласове на историята ни.

Във всичко това се вплита и нещо чуждо —„романтиката“ на завоевателите. Една нова философия, втъкана в общата симфония на романа. Философията на авторитета, философията на немските мислители, пледирали за първенство на немската нация, за предимствата на „Аз-а“, за изключителната личност, силна в самота, въплъщение на кондензирана воля. Някаква неземна мечта владее старонемския дух на фон Гайер. Авторитетът му се основава на силата на разума, на волята, на способността да презира жалко житейското и обикновеното. Гамата се разширява с душевната пустота и егоизма на барон Лихтенфелд, с плебейската непосредност на Прайбиш. Димов търси все чертите на индивидуалния разум, типичното, което е затворено в своята конкретна сложност и обособеност. И това е направило „Тютюн“ едно от най-богатите произведения на българската литература — с характери и личности, които свидетелстват за времето, за историческото и общочовешкото.

У автора има нещо от финеса на героите. Доколкото техните тънки и сложни възприятия подхранват въображението му, той се потопява и в техния маниер на мислене. Възприема света с тяхната жизнена сетивност и интелектуалност. Точен в рисунъка, отбелязващ всички детайли, той тълкува сложните криволици на душевни състояния, на философска размисъл, онова, което пулсира с богатството и пълнотата на една извисена възприемчивост. Своеобразно уважение има у него към духовната сложност на цивилизацията, която става предмет на критиката му. Около Ирина в моминските й години шуми простият и провинциален живот. От стаите на дома й лъха свежата еснафска простота и грижливо чувство за ред. Басмени перденца на прозорците, саксии с гераниуми, боядисана гипсова статуя на Аполон, купена от някакъв панаир и поставена на специална масичка, потъмнели портрети на бащи, майки и близки, сродници с полуселски и полуградски облекла, в които има нещо успокояващо и приятно. А след това лозето, гроздоберът на открито, ведростта и тъгата на природата. Всичко това Димов описва малко отгоре, с някакво изтънчено превъзходство, макар и с чувство за неговата жизненост. А след това потичат сцените и картините на богатия градски интериор. Сякаш се раздуват платната на разкоша, на невъзсъздадената от живописта, драпирана класика на буржоазните салони, спални, зимни градини, места за нега и изтънчен разговор. И авторът не пести боите, полутоновете. Той разлива възхвала на естетическата упойка, на фалша и финеса сред едно трагично великолепие. То се обединява с музиката и с формулите на философията, то идва като контраст на тъните горестни или мажорни естетични изживявания на природата.

Особено предпочитание авторът показва и сега към екзотичното. В неговите описания има рядка повторимост, доминира изключителното и в обикновените човешки страсти и съдби. То грабва въображението. То го води към далечното и непознатото. То извиква асоциации, контрастни на близкия и на познатия ни свят. То — необикновеното, изключителното, грандиозното, интелектуалното, екзотично-контрастното на познатото и обикновеното — се втурва и в най-познатите сфери.

В романа си Димов е описал реалистично и точно много полски, планински, градски и селски пейзажи. В тези описания преобладават точността, типичното за средата и за обстановката. И се вмесва и нещо чуждо. Например този пейзаж на село Средорек: „Върху ясното небе светеше луна. Не духаше вятър, но мразът беше силен и затрудняваше дишането. Схлупените къщурки се гушеха в снега, сковани от студ. Над селото висеше меланхолична ледена тишина. Само тук-там упорито лаеха кучета или скърцаха тъжно веригите на кладенеца. На запад все още светеше червеникаво сияние, върху което се очертаваше камбанарията на черквата и голите замръзнали силуети на тополите около нея.“ Този пейзаж е твърде точен, земен, конкретен. Но веднага се познава, че не е изписан от човек, живял на село, че е рожба освен на моментното впечатление и на едно стилизирано от града въображение, предпочитащо провокирането на обикновеното с екзотиката. Изрази като „меланхолична ледена тишина“, „измръзнали силуети на тополите“ вече ясно издават погледа на гражданина, представите на една изтънчена литературност, присъща на писателя. Когато описва пейзажите на Беломорието, Димов е вече в своята стихия. Даже линиите

на брега и хоризонта, промените на водата и небето се превръщат в някаква екзотична цветна симфония. Тук отново господствува живописецът с вкус към мекия и горещ южен пейзаж, с увлечения по маслено-пластичната или акварелна красота на природата. Този пейзаж е наситен освен с жизнеността на настоящето, а и с тъгата, със сенките на миналото. По брега се е разхождал Аристотел. В синевата на простора са се мяркали платната на древните гърци. От образите лъха някакво безплътие и някакво превъзходство над познатото, над традиционния пейзаж на града или на селото. Въображението на Димов изпада в упоителен екстаз пред тоя изглед. Перото му съвсем естествено намира особени и непривични думи, в които преобладават цветовете на скъпоценните камъни. Водата е „изумрудена", телата на медузите са „малахитовозелени". Островът прилича на цветна симфония от „прозрачни", „изумруденозелени, теменужни и портокалови багри". Морето е разтопена сплав от злато и сребро „със светещи изумрудени ивици". Тези цветове на скъпоценни камъни, тези цветове, взети от палитрата, от художествените ателиета — „кобалтовосиньо небе", „ултрамаринова повърхност на залеза", „тъмнозелените борови гори, нанесени с тежки маслени бои", „охрата на скалите и по светлите ивици на плажовете" — издават и мисленето на културната личност, опиянена и замаяна от неповторимостта на чуждестранното, от дъха и вкуса, бих казал, на спомените и на подсъзнателните импулси. Из арсенала на някаква свръхприродност Димов взема тоновете и цветовете, за да възсъздаде безсмъртния цвят на брега и морето, вечността на чуждото крайбрежие, запазило следи от древността. Една вече подготвена чувствителност улавя красотата на този южен пейзаж. Тя именно го изпълва с оттенък на благородство, на антична завършеност и с горчивия привкус на особено дребнавото и нещастно всекидневие. Дивото ухание на море и треви изпълва със страст и с нега южния пейзаж, засенчен от беди, допълнени от умората на Костов, от смъртта на малката Аликс. Този пейзаж издава нещо от културата на героите на Димов и от човешката личност на автора, която изследва горещината и хладността на страстите, топлата екзотика ва юга, печалната съдба на северняка фон Гайер, драмата на бившата сводница Кристало, драмата на дивата и безпомощна Аликс. Пейзажът става жива част от тези хора. Той отсеня издълбоко съдбата им — без сладникавост и без преднамерено преклонение пред „чистата екзотика". Ярък и зноен, пейзажът помага на автора да внесе по-голяма яснота в мислите, в чувствата и поведението на героите си, обхванати от кошмара на едно вече трагично всекидневие.

В изяществото авторът усеща и нещо варварско, което, като се повтаря, иска да унищожи красотата. Димов обаче обича неотразимо изящния интериор. Той прави обширни описания на хола, на трапезарията, на салона за кафе, на малките зимни градини. Привлича го направеното с вкус, приказното, „скритото осветление, лъскавите геометрични повърхности от акажу, коприна и кадифе", „хармонично съчетаните цветове". Във всичко това обаче са скрити неизмеримата материална мощ на парите, властта на заможните хора, тяхната откъснатост от онези нещастници, които никога не могат да проникнат в света им и да се насладят на неговото изящество. Димов не е елементарен изобличител. Той рисува тази красота на интериора и с наслада на ценител, с вдъхновение на художник, когото привличат цветовете, чудното и елегантното, онова, което със своя блясък замайва погледа. Неговата хладна насмешливост обаче ще се намеси, за да ви подскаже някаква идея за безсмислието на

този разкош, за да извика в периферията на съзнанието ви някаква болка, някаква далечна светкавица на гняв. Защото в описанията на интериора се сплитат увлечението на живописеца, неизразимо приятното усещане на съвършенството на онова, което се описва, и неизказано тънката ирония за неговата разстройваща, дисонантна красота.

*

Димов следи вътрешния ход на мисълта в различните ѝ форми. Той улавя сложните конфликти и дисонанси в нея, великото съвършенство на логичността, концентрираността в една цел, в една идея. Той използува традициите на пряката реч — диалога, който покрива индивидуалитета на личността. Диалогът му обаче е всякога и с негов плътен „надпис“ — точно ни се казва каква е гамата на говорната интонация, изразът на вътрешния жест, изобщо лично духовното. Простата наглед сцена на разговора след изгасването на електричеството поради въздушната тревога е доизяснена като състояние на героите тъкмо със специфични „приписки“ към диалога:

„— Костов няма да дойде — рече той. — Най-добре е да отидем с колата във вилата.

Ирина долови с изненада, че гласът му трепереше.

— Защо във вилата — попита фон Гайер.

— Там бихме могли да играем бридж по-удобно.

— Кое е удобното?

— Имаме силна петролна лампа.

Фон Гайер не отговори. Страхът на барона го беше раздразнил и му се струваше недостоен за германец. Но после той съзна, че Лихтенфелд се боеше от опасността, както всички нормални хора, които обичат живота. Страхът и светската глупост го спасяваха от язвата, която разяждаше душата на Ирина и на фон Гайер. В този момент той беше далеч по-здрав и по-жизнен от Ирина, която се гневеше, загдето въздушната тревога щеше да попречи на бриджа, и от фон Гайер, който не желаеше да мръдва от мястото си.“

Даже в отделното „късче“ състояние се усеща как през външното, обикновения разговор, протича по-основното, същностното. Самоанализата на героите идва паралелно с волевата им изява, със стремежа им да подчинят и доовладеят чрез себе си света, като го направят такъв, какъвто им е нужен. Не само у активните характери е така — фон Гайер, Борис Морев, Лила, а и у пасивните — Костов, Ирина. Всички участвуващи в драмата резонират за света. Те се подчиняват на желанията си — оттук и значението на волевите им изяви като дело, но те живеят винаги и като интелектуално състояние, като трайна емоция. У Димов — този вдъхновен майстор-психолог — волята и разумът не са диференцирани, а функционират заедно и взаимно се обогатяват.

Борис Морев е в мората на своите властнически страсти, фон Гайер преследва една „героична“ цел, макар и с вътрешен скептицизъм и с едно цинично отношение към онова „национално кръщение“ в духа на нибелунгите, което му доставя духовна наслада. Ирина или Костов са по-колебливи или неустойчиви. И все пак и тяхната характеристика се извезва предимно чрез главното, към което се стремят — с интелект, емоция и воля — живота. Именно това сигурно обръщане към основното у личността позволява на

Димов да използува различно възможностите на психологизма: вътрешната самохарактеристика, диалога, скрития контекст — с противоречието между диалога и „приписката“ към него. Така всеки от героите се усложнява. Виждате главния експерт на „Никотиана“ с изящните му костюми, с изисканите му жестове. И още с ленивата му фраза, с вътрешната му умора, с преситеността му от вермут и тютюнев дим, с ония само нему присъщи духовни влечения към красивото и към човешкото, които го поставят в особено отношение към близкото му общество. Тези качества стоят далеч едно от друго. Те се събират във фокуса на епикурейското наслаждаване на живота и в насмешката над света, в удоволствието от безсмисленото, но изпълнено с артистична нега прахосване на времето. Без да е вникнал надълбоко в цялостното, Димов не взема молива или четката. Но след това той не разчита на кадровата справка само. Нужно му е положение, в което се намира героят, състояние, в което се движи и изменя, за да уплътни характера, интелекта, емоцията. Не разчита само на някакъв вътрешен белег, на жест или характерна дума от речника на героя. Както и да му е позната тази литературна техника на изображението, той отива по-дълбоко чрез психологическата си инвенция за човека. Затова и тук-там мярналите се елементи на тази техника на повторителната словесна характеристика са недостатъчни, оказват се подчинени на по-основното и по-плътното психологическо изображение. Малко образи са така психологически уплътнени в нашата литература като неговите герои: Борис Морев — с наполеоновското си величие и с разгрома, с гибелта си, Ирина — с преображенията си от чисто, мечтателно момиче в държанка, фон Гайер — с абстрактните си философски уноси и със земната си чувствителност. Димов ни превежда през условностите на литературното си изображение, за да ни изправи пред дълбочината и сложността на същината. И то без да ни освобождава от влиянието на формите, от цветната симфония на образите, без да пренебрегва нюанси, живопис, съзвучни с духовното материални елементи. Той търси много — и философията на личността, и най-първоначалните й инстинкти, и нейната култура, и низките й волеви стремежи, идеалите и самоизмамите й.

Събитията поставят хората в различни отношения и авторът ги вижда отразени един в друг според изменящите се ситуации. Така те са като слънчевия лъч, огледан в разноцветни стъкла. Ирина мени своя образ според хората, с които се движи, различно отразена в тях. Тя е любовница и опора на Борис Морев, негово спасение, негов кротък оазис. Тя е полската чистота на свръхземната и обожаващата я мисъл на фон Гайер. И ето я в очите на обикновения чиновник от „Никотиана“: „Тя изглеждаше тъкмо обратното на онова, което можеше да се очаква за любовница на милионер: беше хубаво, но скромно момиче — без грим, без накити, без никакво желание да се показва с него. Секретарят я намираше безинтересна.“ Така Ирина се движи безкрайно различна в различността на света и се мени, „живее“ в сюжетно-събитийната обстановка. Този принцип — на оглеждане на героите един в друг — Димов съзнателно използува по-късно в драматургията си. Диалогът там с иронично-философския си подтекст е изцяло изграден върху него.

Променливостта не унищожава релефността на характера или на ситуацията. Те са всякога определени, самореализирани. В тях обаче е заложена винаги възможността за разкриване на нови и нови, непознати качества на характера. И това се долавя даже във фразата на Димов.

Тя е също релефна. Тя казва точно онова, което става. Тя носи в себе си пълнотата и приземността на реалното. И в същото време е изпълнена с някакво скрито подсещане, свързва се с един втори план, който е по-трудно осезаем, но е много по-важен от направо казаното. Ирина и Борис пътуват на юг, към Беломорието. Авторът рисува пейзажа: „Отстрани прелитаха бързо трудови лагери, палатки, колички и полуголи мургави мъже, които работеха трасето на железопътната линия. Небето бе добило пепелявосин цвят. Гърдите поемаха с мъка горещия въздух. А над всичко грееше ярко и огнено слънце.“ Четири фрази, които, обединени, създават образа. А всяка от тях е със свой акцент. Всяка от тях е със самостоятелен фокус на обектив, насочен към нещо само по себе си значително. И в същото време те ни отнасят в един друг план: настроението на Ирина. Тя е уморена. Отегчава я пътуването, дразнят я слънцето, резките впечатления и най-вече... присъствието на Борис. Досадата, овладяла душата ѝ, е изразена в тези акцентни моменти на пейзажа, за които става дума — пепелявосиния цвят на небето, горещия въздух, поеман с мъка, яркото и огнено слънце.

Вторият план е обикновено психологически нееднакъв — ту ироничен, ту трагично драматичен, ту интимно топъл и лиричен.

Езиковият репертоар на Димов е така широк, че той рядко прибягва до повторение на думи. Но повторението на състояния се среща, и то чрез нови образни компоненти — от гледката до ритъма на фразата. А този ритъм у него също е особен. Авторът строи фразата правилно — дава предимство на подлога, намира точно в средата на изречението мястото на глагола и от това неговата фраза става гъвкава, ясна и точна. Често пъти предпочита изпускането на глагола и струпването на думите в един образ без движение като в картини на живописец. Тогава се появява с особена функция тирето — като сразяваща фразата ритмична пауза, като отделяне на действието от живописната картина. „Шосето започна да се катери змиевидно по хълмове, проядени от пороища или обрасли с храсти и ниска гора — посърнала зеленина сред урви и кафявочервени сипеи върху фон от горещо, пепелявосиньо небе.“ Или: „И тогава изведнъж се показа морето — огромен, тих и син простор, бездна от вода и небе, съединени зад високия силует на Тасос, окъпан също от прозрачна синевина.“ Или: „Кавала — с геометричните линии на вълнолома си, с древния римски акведук, с назъбената венецианска крепост; Кавала — с огромните си тютюневи складове, със стръмните си улици и плажове, с пристанището, кейовете и гемиите си.“ Или: „От верандата се виждаше пожарът на залеза — меденочервено море, което постепенно добиваше блясъка на сребърна плоча...“ И т. н. Явно е едно чувство за ритъм, което изведнъж грабва и засича очакваната плавност на фразата.

•

Димов има изострен усет за поетичното не само като красота, а и като грозота, като величие на нищожеството. Неговият философски устроен ум надниква надълбоко в буржоазната трагедия. Някога Балзак беше писал: „Макар и лорд Байрон да е вложил в устата на своя Тасо прекрасна жална песен, то тя далеч не се отличава от тая дълбока правда, която се чува в жалбите, изказани от госпожа Воке.“ Той искаше да каже, че дребната пошлост е не по-малко интересна от приповдигнатата поетичност. От тази концепция тръгва и Димов — с „Поручик Бенц“, с „Осъдени души“ и особено с „Тютюн“.

Но пошлостта той вижда не в обикновени еснафк „като мадам Воке, а у фините, вече извисените интелектуално представители на буржоазната класа. Тяхното печално банкрутство, тяхната духовна драма се отразяват върху стила му. Ето противоречието между мръсотията в живота на татко Пиер, първия собственик на „Никотиана“, и вкуса му към чисто и изящно облекло. Това противоречие е парадоксално. Героят има „клоунският навик да се преоблича постоянно, сякаш едно петно или една смачкана гънка върху дрехите му можеха да издадат нечистата оргия в сърцето му.“ У Костов също е преминало нещо от това парадоксално влечение към чистотата, прикриващо донякъде духовната грозота. Димов изтъква с ироничен подтекст несъответствието между напарфюмираната външност и духовното нищожество. От това героите стават по-живи и по-интересни и колоритно обогатяват целия стил на Димовата проза. Авторът има влечение към чисто поетичното, към възвишеното в природата. Ала нерядко и върху нейния образ грее трагично пошлото, изпълнило живота на героите му. Природният образ носи някакъв подтекст на загубени илюзии, на красота, която е малко напищена като възприятията на фон Гайер, Костов или даже на Ирина. Често авторът е ироничен, играе с парадоксалното. Борис Морев е починал, над ковчега му, който вони вече с разложения труп, Димов поднася стегнато парадокса на живота, жалкото и грозното в ситуацията:

„Никой не бе съчувствувал приживе на генералния директор на „Никотиана“ и никой не се развълнува от нищетата на погребението му. Една безразлична съпруга стоеше до гроба му, една истерична сводница се бе погаврила с плача си над трупа му, един пиян слуга му беше намерил ковчег и един озлобен от глад и невярващ в Христа гръцки поп щеше да го опее.“

Понякога дори човечните чувства у героите и автора идват не толкова от добросърдечие, колкото от възторг пред красивото и изящното, докоснало въображението. При първата среща на Костов с измъченото от глад гръцко момиче в Кавала именно непознатата красота кара експерта на „Никотиана“ да се загрижи за Аликс. „Всеки ден в Кавала Костов минаваше равнодушно покрай десетки, стотици такива деца. Експертът щеше да отмине безразлично и сега, но в това дете имаше нещо особено, което го накара да се спре. Той направи това съвсем неочаквано, против волята си, против навика да избяга неприятната гледка на бедността и страданието. Той усети вълнение, примесено с приятно и болезнено чувство, сякаш виждаше пред себе си не самата действителност, а една пасторална картина, изобразяваща момиченце с козичка.“ Не човешкото страдание е развълнувало Костов, а дивата прелест на детето, зад чието лице прозира някаква древна хилядолетна красота.

При все че е достоен наследник на Балзак, Димов търси пошлостта в по-друго духовно пространство. Тук тя е примесена с изяществото. Нейният източник е в преситеността, а не в първичните грабителски жажди. Понякога тя е изявена заедно с вродения финес на темперамента, с аристократическата надменност и с частица от преситеността на героите. Тя не е дребнава, но затова пък не е по-малко страшна от най-хищническата пошлост на Балзаковите герои. Един изящен свят загива и в своята драма открива духовните си болести. И всичко това е истинно и правдиво, съдържателно в своята откровеност.

Музата на Димитър Димов е като че ли изящна и аристократическа. В нейните вени тече синя кръв. Тя е влюбена в красотата. И паралелно с това

тя е и жестоко проницателна. Вижда гибелната откровеност на изящните изживявания, усеща горчивината в привкуса на естетическата наслада.

Героите на Балзак имаха един кумир — парите. Те гонеха често миражите на славата. Те се стремяха с волята на мономана да се изтръгнат от бедността. Такива черти имат и героите на Димов. Но на тях вече не им е дадено много, техният свят им доставя замайваща наслада. И това ги убива. При съвсем друга обстановка писателят избира социалните стълкновения в обществото и става изследовател на неговите грандиозни духовни превърти.

Пред нашите по-стари писатели-критически реалисти Димов притежава едно голямо предимство — културата. Той е по-образован от тях. Той е с развити литературни представи, резултат от цялостния му духовен напредък. Неговият ум не е прикован към едно само явление — социално-класовите конфликти и битовизма. Той изследва и философията на своите герои, вглежда се проницателно в психофизиологическата сложност на техните изживявания. Нему вече не са достатъчни бедни селяни или страдащи от гнета на бедността интелигенти, за да надникне в гибелното противоречие на века. Като градски писател той стои над Г. П. Стаматов, над Светослав Минков

Нека завърша своята мисъл. И когато рисува обикновеното, домашното, той се увлича от мощта на фантазията си, от голямата си култура и образите му вече отричат онова обикновено, от което е тръгнал. Ето образа на Кристало — гъркинята, — приятелка на Костов. Тя е познатата проститутка от брегoвете на топлото, екзотично море, възпитана в публичните домове на Юга. Но това е малко за автора. Той вижда в нейните цикламени устни, в гаснещата ѝ красота развалините на изпочупени мраморни колони от древен храм, в прическата и обеците ѝ — фигурите на византийската живопис. Така тази жена, дълго боравила с пороците, увлякла се от добродетелта на късна възраст, излиза изпод лупата на могъщата фантазия с необикновеността на чуждестранното. И това бих желал да посоча още веднъж като особеност у Димов за разлика от битовизма у нас. Чуждестранното му е подвластно. Не само в „Осъдени души", а и в „Тютюн" се е разгърнала драмата на чужди светове, излезли над бита. Драмата на фон Гайер, на Лихтенфелд, на Кристало. Даже атмосферата около тях е необикновена. Около фон Гайер витае безплътната и горестно красива като легендата за Нибелунгите романтика. Обстановката около Кристало е изпълнена с нещо необикновено поетично. „Полъхна вятър и листата на маслиновото дърво зашумяха. Отнякъде пак се разнесоха звуци на флейта — странна и тъжна мелодия от сребърни тонове, които се разливаха в синевината и напомняха музика в древен гръцки театър." Въображението на Димов не го оставя спокоен. То позлатява онова, което авторът рисува, издига го на висината на художественото мечтание, прави го изящно, с оттенък на международна философска поетичност. И светът на автора се оказва богат, с повече нюанси, отколкото тези на нашата традиционна критическа литература. Той е сякаш в едно състояние на интелектуална и художествена приповдигнатост. Вижда цветове и форми, които са огрени от някакво чуждо сияние, при все че са толкова наши. В неговата мисъл се отразяват цветовете, полусенките, акварелната прозрачност на света и затова е твърде разточителен в употребата на багри. Неговата мисъл, макар че е рационалистична, критическа, насочена към самата себе си, започва да свети като антични рисунки, които изпъкват с релефа на скулптурни изваяния.

Димов разграничава като философ националните черти на немеца и на българина. Те са в рязък дисонанс. Изглежда сензационно сближаването между фон Гайер и Ирина. Фон Гайер е подчинил духа си на съжденията, на абстрактната мисъл, на индивидуализма — идеите на Ницше и музиката на Вагнер. Основният тон у Ирина е човешкото милосърдие, близостта до здравата жизненост на селото и на хора, неводили интелектуален и ленив живот. Фон Гайер е слаб да надмогне това неравенство, да разбере своята роля в него. „Един германец не може да прояви никога нравствената сила на славянина — да се смее на себе си.“ Тази мъдрост му липсва.

След философията на националния характер на англичанката и испанеца идва образът на немеца. Само изключително голям и необикновено културен писател може така безупречно да се прелее в чуждото, да го улови сигурно и да го представи с тънкостта на изящната епическа форма.

Когато поглежда към българските характери, той е ослепително проникновен и мъдър. Той е намерил равновесието между европейското и българското и сега пресъздава българското с най-релефната му определеност. Търси пак голямата философска идея и в националната подоснова на характера ни. Освен отровените от цивилизацията и парите специфична подоснова имат и обикновените хора, и борците. Партията с жертви, поражения и победи повежда историята. Нейните герои Лила и Шишко, Динко, Павел се освобождават от традиционните връзки с рода, с еснафската среда, която иска да ги види преуспяващи в еснафско благополучие, освобождават се от внушенията на угнетителите и стават носители на марксическата, на националната освободителна идея. Бързото развитие на социализма у нас е едно от чудесата на историята. Някои от водачите социалисти са като ослепителни фойерверки на българското небе — от ранните пропагандатори на социализма до загиналите партизани при сражението на гарата. Редом с борците — работници и партизани — Димов е нарисувал два образа на евреи, които влизат в многонародната галерия на неговото творчество — образите на Макс Ешкенази и на Варвара. В тяхната характеристика също е вложено нещо философски съкровено. Има някаква обреченост, някаква вековна тъга у тях, напомняща като че ли за низвергнатия дух на вечния скиталец Ахасфер. Те искат и не могат да постигнат желаното. Те са по-умни от другите, но като че ли тъкмо в този ум е заложена обречеността на безсилието им. Те се отдават на онзи велик идеал, който служи на човечеството и на народа, на когото сега принадлежат.

Тази способност у Димов за превъплъщаване във философската същина на чужди светове го отделя в нашата литература от всички други. По изобразителна мощ той стои единствен, достигнал до дълбоката характерология и на българина, и на чужденеца.

*

В „Тютюн“ криволичи водоразделът между две класови философии, между две битиета — това на пролетариата, на народа и на буржоазията. Организираността, борбата, е вече и отношение към света. Упоен от своите открития, Димов създава с темата за тютюна голямата перспективност на историята.

Двата свята се различават по това, че единият е изтъкан от упойката на музиката и формулите на философията, а другият е по-близо до дей-

ствителността, с по-точно чувство за нея. В единия вярват, че доброто и злото са недействителни, че няма друга реалност освен вече създадената. В другия чувствуват трагедията на обречените, стават мярка за прояденото им от страсти и умора съществуване.

В композицията на романа изпъква не само авторовото разделение на фронтовете, но и силата на действителността, която става пречка за автоматизирането на живота, за механичното улягане в едно русло на традиционното. Всичко се тресе. Битката се води по голямата земя, в кабинетите, по складовете, на улицата, в нелегалните квартири, в партизанските отряди. В тоя динамичен свят е мъчно да се избяга в покоите на въображението — там има само духовна пустота.

В ситуацията и в колизиите Димов търси вътрешната експлозивност на света. Всяко положение той дава така, че то води към голямото и сложно стълкновение. Той не се задържа на самото положение, колкото и значително да е, без да го прехвърля в другия план — плана на грандиозното и усложнено стълкновение, плана на колизията между класите. Израстват монументалните образи на Спасуна и Шишко, на Блаже и Динко. Какъв силен контраст на фонгайеровци, на костовци. Така светът изглежда трагичен и смешен, отвращението сменя възторзите и чувствителността на низините се оказва по своему по-проста, по-изострена от тази на върховете. Забележете в романа как различно умират героите на писателя — Борис Морев и Динко, фон Гайер и Шишко. Колизията се вмъква в отношението между минало и настояще, тя вибрира накрая даже в тъгата на Ирина по онова време, което е загубила. Ето чувствата й вече при завършека на романа: „Обзе я желание да се върне към спокойствието на тия дни, да се измие от калта, която я покриваше сега. Ала тя съзна, че не можеше да направи вече това. Калта се бе втвърдила. Егоизмът и развратът й се бяха превърнали в навик. Единственото, което й оставаше, бе да не стига до най-големите подлости, да не мачка достойнството на хората, да не проявява дързостта и лукавството на вулгаризирана уличница."

Самата героиня е като добре намерена жестока присъда над света, който я погубва. Убиването на жизнения й устрем, развенчаването на мечтите на младостта й, превръщането на живота й в горестна умора, в окаяно всекидневие — всичко това говори за погубващата власт на нейния свят. То идва именно от неговата историческа колизия. Характерното за тази колизия е липсата на изход. Няма възвръщане назад, към миналото. Като някаква отрова старият свят прониква в кръвта, насища плътта, изпълзява в мислите и чувствата и превръща човека в безпомощна, обречена жертва. Една гореща и безнадеждна любов съпровожда Ирина. Любовта на простия селски момък Динко, обгорял и изрусял от слънцето, носещ я в паметта си, каквато е била в моминските си години, когато се е връщала от лозето на баща си и е изпълвала с цъфтяща хубост малкия дом. Последната й среща с Динко е условна съпоставка на двата разминали се свята.

При цялата реалистична трезвост на изображението Димов не е могъл да не попадне и в тона на романтичната поетика. Обикновеният работник Шишко израства в гигант, водач на партизанския отряд. Той загива пожертвователно. От него се възхищава даже противникът. Капитан Джинс разсъждава така: „Харесват ми такива типове!... Човек може да ги срещне навсякъде, у всички народи, и в същност те са, които създават драмата на живота!... Да, харесва ми дори този страдащ от задуха дебелак с едно

око, който не разбира нищо от военни карти!. . .“ Лека патетика прониква разказа и той заблестява със сиянието на героиката, с идеята за вечността на героите. Тази патетика преминава в авторовата оценка на ставащото и започва да напомня отдалеч традицията на Каравелов, на Вазов. Ето как се редуват патетичните встъпления с главните съюзи „а“ и „и“: „А после идеше ред на трудното и бавно напредване към бензиновия склад под смъртоносния огън на автоматични оръжия. И от само себе си се разбираше, че най-малко една четвърт от мъжете, които сега стояха в горичката и чакаха знака за тръгване, щяха да паднат в това сражение и че те съзнаваха повече или по-малко това, като всеки от тях се надяваше да не бъде между убитите. И съвсем естествено бе също тъй, че суровият партизански закон продължаваше да бъде в сила, че малодушното отстъпление без заповед се наказваше със смърт и че ранените, ако не можеха да се движат, трябваше да се застрелят сами, за да не паднат живи в ръцете на неприятеля. А най-чудното и може би най-великото се криеше в силата на идеята, която бе накарала тия мъже да се подчинят доброволно на всичко това.“ Такива поетични възгласи са много редки у Димов. Той предпочита психологическия анализ, сюжетната ситуация. Но самата сценка, която описва, му е вдъхнала това въодушевено настроение, преляло в тона, в съжденията, в подчертано авторовите характеристики. И в този стил са описани действията на Варвара, смъртта на Шишко. В него са се изразили полемиките на Димов със злостните отрицатели на величието на комунистическия идеал, неговата обич към простите хора, към работниците-революционери, чийто подвиг отричаха и осъждаха нищожествата от салоните и правителствените кабинети. От морала на борците се взема тая мая, с която се замесва хубавото тесто на бъдещето.

Патетиката е довела автора и до един диалог с героите му. „Ти издържа — обръща се той към Шишко от името на партията — като в тесняшките дни, когато нещата не ти бяха ясни, но ходеше по митингите и загуби окото си. . . Ти удържа, както през дните на голямата стачка, когато тютюневите господари разиграваха стачния комитет и се опитваха да го подкупят, а след безуспешния опит да направят това полицията те смаза от бой. . . Ти удържа, както в годините на своя нелегален и партизански живот, когато в часовете на смъртна опасност, на глад и ледени нощи пак не падаше духом. . .“ В същност това е диалог и с историята. Тя трябва да отстъпи пред Шишко и хората като него и да обърне своята нова, още ненаписана страница. В този диалог е пробляснало образът на природата. Шишко е загинал. Над него се надвесват немските войници, „а на изток сред розово сияние и кристално чиста синевина изгряваше денят“. Всемирът като спокоен финал pro et contra на миналото.

•

Не може да се отмине въпросът за особената съдба на тази книга на Димов. Става дума не толкова за несполуките на критиката при нейната оценка, колкото за онези допълнителни промени, които авторът направи след излизането на романа в първата му редакция. Макар че творбата и в единия, и в другия случай е могъща епопея на българския живот, тя все пак има някаква тънка двузначност в двете си издания. Писателят бе обвинен, че неговите герои из народа, революционери и работници, отстъпват на героите от буржоазния свят по дълбочина и богатство на характерите. Като че ли

доминира едно естетизиране на загиващия свят с дълбоката му трагедия, с неговите пороци и с неговите засенчени хуманистични податки. Творческата енергия на онези, които разрушават този гибелен свят, носителите на новите идеи на обществото и представителите на народа с неговите исторически цели не блика така издълбоко, както може би е искал авторът. И писателят се постара да се коригира. Той внесе нови герои и нови глави, разшири биографията на някои от предишните си герои — Варвара, Шишко, Павел Морев. Даже интимният свят на участниците в гражданската битка е представен по-пълно — Шишко с неговото бащинско отношение към Лила.

Съвсем нов образ е Лила. Чрез нея се разкриват някои черти на Павел, като сюжетът придобива верига от нови интимни отношения: Павел — Лила. Естетизирането на този образ е било преднамерена цел на автора. Той извисява героинята — с характеристиката ѝ, с физическия ѝ образ, с особеностите на личността ѝ. Портретът на Лила поразява с богатството на бои:

„Тя приличаше на ярко планинско цвете, цъфнало сред дивите и горчиво-сладостни благоухания на чемерика и хвойна, на папрат и борова смола. Юношеската слабост, малокръвието, следите на никотиновото отравяне от работата в склада бяха изчезнали. В заобления форми на тялото ѝ прозираше сила и гъвкавост на пантера... Върху бакърения фон на лицето ѝ сивосинкавите ѝ очи изпъкваха с меко, гълъбово сияние. В тях имаше някаква поразяваща бистрота, някакво спокойно съзнание за нравствено превъзходство, но и някаква игривост, която напомняше далечно кокетство на жените от другия свят, ала бе много по-силно от него поради своята естественост. Гърдите ѝ бяха кръстосани от ремъка на автомата и лента с патрони. И всичко това даваше вълнуващия образ на жена, зад която всеки ден вървеше смъртта."

Бихме казали — пресъздаването на тоя образ не е станало без силната авторова любов към него. Той не е пожалил сили да вникне в духовния ѝ свят, прибягнал е до употребата на многоцветни мастила при обрисуването ѝ. И все пак у Лила има нещо и обезплътено, нереализирано като човешки характер. Тя е доста условна — даже в упоритостта си, със себеотрицанието си, с конкретните качества на личността си. Очевидно само старанието в момента на работата върху втората редакция не е било достатъчно. Нужно е било този образ и повече да живее в съзнанието на писателя, необходимо е било по-дълбоко сродяване с вътрешния му свят, а това означава и със света на средата, от която излиза Лила.

Взех само този пример, без да се спирам по-подробно на други преработки в романа. Авторът например е изхвърлил сцената на битката с трупове между студентите медици. Очевидно тя му се е видяла излишна, може би натуралистична, може би удължаваща повествованието. Съществената разлика следователно между първата и втората редакция е тъкмо в усилието писателят да се приближи повече до героите на епохата, комунисти, да изобрази гребена на революционния подем. И недостатъчната жизненост и конкретност тъкмо на въведения нов образ.

И ако става дума за оценка, би трябвало да кажем, че ще е несправедливо да се оценява замисълът на автора изцяло с частните особености, с отделните несполуки. Както с различни нюанси и с различни акценти донякъде, и първото, и второто издание са епопеи на нашия живот, изображение на българския свят, на бурното море на епохата, философската характерология

на националния ни живот. Възможно е да има читатели, които ще възприемат с повече вкус и разбиране дарбата на Димов чрез първото издание, и други, които вероятно ще почувствуват известно удовлетворение от новото в замисъла на автора, от усилията му да представи по-убедително революционните борби и характерите на героите-комунисти. Блазни ме мисълта, че авторът е направил нова крачка в разгръщането на творческите си възможности с второто издание, макар и да не е навсякъде убедителен с онова, което е постигнал.

*

Романът „Тютюн" е голямо явление в нашата литература. Както и да се вглеждаме с лупата на критическия анализ в него, той остава монолитен, непредвзето богат с естетическата си мощ, с общонационалното осмисляне на един период от нашата история, с философско-комунистическата хуманност на автора, вдъхнал живот на толкова разнообразна галерия от образи, типични, исторически обобщени, ярки и пъстри като индивидуалност, дълбоки като характери с драматична съдба.

Романът „Тютюн" е голяма национална епопея на класовите борби у нас. Той идва по една възходяща градация: след „Поручик Бенц" и след „Осъдени души". Той е епопея и на буржоазната трагедия, и на народната, на пролетарската революционна победа. Авторът намери сили за втора редакция на романа, за да го приближи по-плътно до това му идейно звучене. И романът въпреки някои несполуки в допълненията се задържа независимо от промените на времето и на своя пиедестал като най-сполучливото, най-пълното, най-проникновеното изображение на нашия национален живот от 30-те и първата половина на 40-те години. Той е внушително свидетелство и за чистата етика на автора, за изумителния му талант, за ненавистта му към света на меркантилизма, за обичта му към комунистите-революционери, за епическата му мощ при разгръщането на колизията, при раздробяването и уедряването на характерите. Димов бе от тези майстори-разказвачи, които времето ражда веднъж на десетилетия. Той не само разбираше, че истината за човека е скрита, усложнена, противоречива, че човешкият разум е съвършен инструмент за прикриване на несъвършенството на човека. Той вярваше и в едно бъдно тържество на хуманната мисъл, на партийната воля. И с голяма художествена мощ събира разпиляното, мозаичното, неуловимото в живота, за да създаде кристала на трайното и вечното. Той внесе нюанси на едно хуманно ренесансово и съвременно европейско мислене в текущата ни литература. И „Тютюн" — с дълбоката си историческа колизия — е най-важното идейно и морално звено в цялата верига на творчеството му.

*

У Димов се появи едно желание да овладее публиката и да изтънчи нейния ум и нейните чувства и чрез театъра. Драматургичното си творчество начена след написването на романа „Тютюн". Писателят вече имаше богат опит в изобразяване на човешки характери. Неговата артистична природа бе добила навика да възсъздава героиката, приземена и реална, и да се присмива иронично на фалшивата суетност, на пищните илюзии, на мъртвия свят, примамлив с пороците си, с „жизнеността" на нечистите си оргии. И първата му драма „Жени с минало", напомняща ни жанра на комедията,

има нещо характерно за това светоотношение. Димов величае съвременността (Катя, Нина) и се смее над нея (Кръстанов, Борис, Мери). Така двете му драми „Жени с минало“ (1959) и „Виновният“ (1961) са твърде близо до комедията. В тях живо изпъкват проблемите на съвременността и липсва онзи дълбоко трагичен тон, който е характерен за романите на писателя. И в „Жени с минало“, и във „Виновният“ всичко се извършва на територията на един конфликтен домашен свят. Няма духовни великани, няма мъже и жени с изключителни и фатални страсти, всичко е някак си обикновено. Нещо повече — иронията на автора го довежда до антитезата на героиката — във „Виновният“, в „Жени с минало“ някои от героите (Петрински) са представени като нищожества, като духовни джуджета. Сякаш в произведението се появява в метафоричен вид прекаленото умаляване, „литотата“ на човешката духовност. С нея изпъкват комедийни черти, несъстоятелни за обществото качества. Борис е висш чиновник в някакво министерство. Той е завършил политехника, човек с висше образование и с достойнство. Но неговите мечти за щастието и за духовен живот не отиват по-далеч от това в неделния ден да се отиде на мач, а след това да се вечеря в Унгарския ресторант. Иронията на автора е очевидна. Той я изразява даже чрез една от героините си. Представителка на отрицателния персонаж в драмата, дъщеря на бивш банкер, станала секретарка и любовница на Борис, тя се скрива от опасностите, слага завеса пред миналото си. Тя е носителка и на главната идея на автора: миналото не е изчезнало. То се вмъква в нашите учреждения, появява се като пищна съблазън по домовете на лековерни еснафи и сноби. То шества съвсем свободно и продължава да нанася скрити удари в стремежа си да затвърди себе си. То носи в обществото своите разбирания и своя начин на живот. То е като някакъв подводен свят, коварен, неуловим, протичащ обикновено там, където има несъзнателност и елементарни разбирания за психиката на врага. И нерядко — подсказва Димов, — хора, заели се да движат прогреса, влизат в мрежата като злощастни мухи, стават жертва на лековерието си към онова, което им изглежда изящно, достойно, изтънчено.

„Жени с минало“ е силно актуализирана, бих казал, политическа драма. В нея срещаме пъстър персонаж: освен банкерската дъщеря и нейните жертви още и писател-скептик, който се възхищава от идеалите на партията, но държи и за живите си пороци. Личност, разложена от алкохол, от любовни авантюри, от духовен скептицизъм, от философията си на неверието, едновременно отблъскваща и симпатична като духовит събеседник, като точен съдник на сложната противоречивост в действителността. После партиен работник, жена с минало, различно от това на банкерската дъщеря, бивша ремсистка, спасена от смърт. Тя носи несподелени желания, неосъществена любов, изразителка е на съвсем друг тип жизнена философия в сравнение с останалите. Димов е посочил значението на партийната мисъл, перспективата на онова, което владее в живота. Така драмата му е изградена върху принципа на контрастното изображение на характери, на идеи, на философски светосъзерцания.

Красотата на езика засилва достойнствата на драмата. Авторът дава свобода на героите си при всяка драматична ситуация. Те са в нея и излизат извън нея. Те говорят и за „друго“, което прави тяхната реч богата с отсенки, игра на парадокси и на находчива ирония. Характерите изпъкват с динамиката на мисли и чувства, с цялата си духовитост. При пълна сценична свобода Димов държи своя персонаж в границите на действието, подчинява го на драматургичната си задача. Неговите творби са многозвучни, изпълнени ту

с мнима патетика, ту с иронично шеговит тон. Те са стройни, целенасочени, с ясна драматургична логика. Действието води чрез изненади към крайната цел: разобличаването на едни, утвърждаването на други, и то без банална морализаторска тенденциозност. Димов упражнява натиск върху съзнанието на зрителя с богатство от ситуации, а не чрез дидактика. Той създаде драма, която стои високо над посредствената социална проповед.

„Жени с минало“ и „Виновният“ се приближават до комедията, но това определение не ги изчерпва. И в двете хуморът е сплетен с трагични ситуации. Трагични характери са Нона в „Жени с минало“, жената на Петрински във „Виновният“. И в двете творби звучат сатирични ноти, гротесково ирониична самопреценка. Всичко се концентрира около любовта и брака — несполучлива любов и злополучен брак. Така се навлиза в проблемите на обществото, станало арена на борба между минало и настояще, настояще и бъдеще. Димов използува скептицизма, даже цинизма на героите си за критична преценка на времето. Във „Виновният“ Петрински носи онова скептично съзнание, което ни напомня образа на писателя от „Жени с минало“. И той влиза в комедийни „схватки“ с порока.

В „Жени с минало“ ситуацията е по-правдива, във „Виновният“ се чувствуват авторовата постройка, нагласената ситуация, особено в последното действие, когато и трите семейства решават да се разведат и се събират, за да определят мотивите на развода. Героите уж мислят и живеят свободно, но авторът дирижира поведението им, налага избраното от него разрешаване на драмата. Димов е дотолкова изкусен писател, че ние вярваме на неговия монтаж и когато е насилено направен.

И в двете драми изпъкват героите с пороци. Те са с висша жизненост на чувствата, с изтънченост на мисълта, с нещо много повече от интелектуалното и духовно богатство, отколкото у обикновените хора, хората без пороци, които изглеждат равни, склонни към застой на мисълта, лишени от интелектуалност и по-сложно духовно битие. Но писателят изобличава този свой порочен персонаж. Осмива го и казва чрез него и много истини за човешкото, за житейската предопределеност на характера. Ето ги двамата скептици, изхабени от порочни авантюри — Кръстанов в „Жени с минало“ и Петрински във „Виновният“. И у двамата цари своеобразно оптимистично настроение. Те са едновременно и преситени от живота, и изпълнени с някаква жажда по него. Те са нравствено свободни, широки личности, с философска концептуалност за сложността и противоречивостта на човешкото битие. И действуват без нравствени задръжки. Тези идеи за сложността на човека са по мащабните възможности на автори като Димов, сатирик и изобличител едновременно, убеден комунист и дълбок тълкувател на човешкото.

„Жени с минало“ и „Виновният“ са драми, изградени главно чрез диалога. Те са богати с игрословия, с парадокси, със сентенции, изобщо с житейска мъдрост, получила оригинална езиково-ирониична патетика. В тази жива игра на словото са изтънченият ум на автора, неговата тънка впечатлителност, духовната му мисъл, великолепното чувство за езикови синтези. Някои от парадоксите му са отправени пряко към съвременността, други засягат сферата на любовта, трети имат широк общочовешки смисъл. Ето реакция на смешни явления в живота: „Най-лесно изключват от партията любовниците, а след тях — кариеристите. . .“ Или: „Вие комунистите сте мечтатели, а ние хората от миналото — реалисти.“ В тези сентенции има шокираща откровеност. Обилно се изсипват парадоксалните сентенции за брака и лю-

бовта: „Опасна е не външността на жените, а слабостта на мъжете", „Ако умните мъже не оглупяват временно, светът не би бил пълен с хитри жени", „Няма нищо по-практично от паметта на жените", „Недоверието е основата, върху която се крепи бракът", „Жената е най-загадъчното явление в природата", „Човек може да разучи всичко около нея и пак да остане изненадан от поведението ѝ". И т. н. А ето и сентенции с някакъв условен общочовешки характер: „Понякога простодушието е по-отровно от най-злия сарказъм", „На подлостта се смеят само глупците", „Нахалството е невъзможно без хладнокръвие", „Не свободата покварява човека, а робството". Тук се съдържат и ирония, и истина, и цинично разголени идейни и философски заблуди за човешкото и неговата същина. Понякога ни изненадва образността: „Жените са като светиите: само ужасът от възмездието ги прави добродетелни."

Това богатство от мъдрост и образи увлича в най-тънка игра разума и въображението.

*

Третата драма на Димов „Почивка в Арко Ирис" (1963) ни отвежда като „Осъдени души" сред испанската действителност. Драмата напомня романа и се отличава съществено от него. Действието става пак по време на гражданската война. И тук оживяват величието, комедианската грандомания и трагизмът на Испания. Пак излизат на сцената типични характери, жени с изключителни страсти и герои с революционна жертвеност. За разлика от романа драмата извежда напред гражданската война. Героите са участници в нея. Личният им живот се създава с революционните събития или се прекъсва от тях. В „Почивка в Арко Ирис" Димов е изваял богат образ на комунист. Комунист българин, личност, която носи у себе си дръзновени черти на Георги Димитров. Личност, възпитана в морала на нашата революционна партия, човек, който е достойно въплъщение на разума на нашия народ. При среща с неговия чар на борец и човек хората се променят. Заминава за фронта шумната и нестройна тълпа на анархистите. Умира за революцията излязлата от демоса прислужница Пилар. Други стават мислите и чувствата даже на аристократката. Отстъпват пред комуниста неизкоренимият егоизъм, традиционната суетност, аристократичната гордост. Естанислао е жив символ на партийно благородство, на възвишен революционен морал. В замъка с галерии в мавритански стил, с колони, по които се вият бръшлян и дива лоза, се разиграват драмата на революцията и драмата на сломените от късна любов главни герои: Естанислао и дона Инес. Наоколо се носи лъхът на историческата традиция, на създали се от векове отношения и шествува революцията. В притихналия дом, приведен оазис на спокойствието, ехтят гласове на борци, защищават се идеи с гражданско-политически и общочовешки характер.

Капитан Естанислао Браво, командир на батальон от републиканската армия, е имал тежка биография, труден жизнен път, защото е трябвало да се бори не само за идеите на партията си, а и срещу тяхното извращаване. Той е внимателен към хората, но не е любезен, когато това изисква борбата. Той е олицетворение на сериозност, на твърда неотстъпчивост, на гордо и вдъхновено съзнание. Тези качества го осветляват отвътре и се открояват даже в благородната му физическа осанка. В неговата личност има нещо гранитоподобно, изработено в борби, проверено в изпитания. Във всеки

момент Естанислао Браво действува така, че запазва принципите на своето верую, остава верен на дълга, постъпва човешки, с топло отношение към хората, без предразсъдъци към слабости и пороци. Тези широки качества на личността му излизат навън — и в действията му, и в словата му. Той е такъв за всички, които са се завъртели в играта на голямата драма. Стройно, с непоколебимо точно перо Димов е изявил този рядък, почти класически образ на революционер. Воля, напомняща ни Георги Димитров, действува като нещо гигантско, властвува над мисли, дела и думи. Браво е образ и различен от Димитров — със своя съдба, със свое съзнание, с индивидуална самостоятелност на чувства и мисли.

Два женски характера в драмата се допълват и разграничават: благородната, изтънчената, възпитаната в стил на високо аристократическо самочувствие дона Инес и прислужницата, довчерашната селянка, запазила здравия разум и естествената чувственост на народа. Два различни, съдбовно драматични характера, тъй като всеки от тях носи издълбоко присъщото на класата си. Любовното чувство у Пилар се отличава с простота, у дона Инес то се колебае между безумието и разума. У нея то е фатална сила, борба с уязвена гордост. С този ирационален елемент чувствата у дона Инес са експлозивни, идват като израз на нарушено равновесие. Същевременно дона Инес е и твърда, непоколебима, способна на действува, необуздана със силата на темперамента си. С тази жена се сблъсква Естанислао. И я уважава. Той се стреми да я покръсти в своята вяра — без да знае, разбира се, как ще протече по-нататък нейният живот. Димов е уловил пружините на класовата борба и пак създава една емоционална и философска атмосфера.

„Почивка в Арко Ирис“ е логически най-убедителната драма на Димов. Драма на силни характери, на възхитителни страсти, драма, която прехожда във величава трагедия. Поражението на революцията превръща в пепел внезапно избухналата любов. Една особена, революционна романтика достига своята връхна точка в последните сцени — смъртта на Пилар, гибелта на Естанислао, превращенията в светоотношението на дона Инес.

В „Почивка в Арко Ирис“ се срещат по-малко парадокси и сентенции, отколкото в първите две драми на Димитър Димов. Авторът е изчистил речта от преднамерени игри. Затова пък всеки от героите конкретизира характера си, индивидуалитета си, особеностите на съзнанието, на интелекта, на чувствата. Речта е психологически богата с подтекст, гъвкава и аналитична. В нея пак има ирония и хумор, философско богатство на мисълта, финес на израза, лирични настроения като емоционален изблик на ума. Но тая реч е и особено стилизирана в духа на една героична поетика. Сякаш се сплитат едновременно древни рицарски хроники и съвременна революционна романтика. Тази именно богата художествена реч създава характерите, носи напрежението, изпълнена е с действие, с полемична сила. Голямото драматургично изкуство на Димов го е довело тук до драма-епопея, до героизиран епос в драматична форма. Тази особеност на жанра на „Почивка в Арко Ирис“ е постигната с лекота. Тя отново ни напомня какъв голям художник бе Димитър Димов, какви възможности се криеха в неговото дарование.

*

Димитър Димов не обичаше да сипе малки произведения, да вижда често името си в литературния печат. Той бе равнодушен към евтината слава. Тя му е изглеждала и глупава, и безполезна. Големи художествени обобщения — това е достатъчно за него и той с облекчение се разделяше с всяка покана за сътрудничество, за статия или разказ. В архива му се намериха прекрасни прозаични творби, непубликувани. Затова са и толкова малко неговите разкази — само четири, почти толкова, колкото са и романите му заедно с намерения незавършен ръкопис на нов роман. Ала всеки от тези четири разказа е като хубав диамант в онова изящно украшение на българската литература, което е Димовото творчество. И в разказите си той взема смели и силни сюжети, герои с възвишаващи и унищожаващи ги пориви. Пак става нещо съдбовно, нещо предопределено. Жесток трагизъм излъчва разказът „Севастопол 1913". Разказ за една шпионка с ледена пустота и коварство в характера си, изработен от мрачната й професия. Духовно мъртъв. човек живее и се движи в света на съдбовните международни стълкновения Сложността на сюжета се създава от близките отношения, които свързва враговете шпиони. Те се обичат и се преследват в общата голяма игра на шпионажа. Героят подменя автора като разказвач и това обогатява творбата с „мъжки наблюдения" върху поведението на жената. Мъжкото честолюбие у шпионина, страстната жажда за живот, душевната пустота у дълбоката женска натура — ето извора на конфликта. Всяка психологическа подробност е грижливо обработена, липсват външни детайли, реквизит от природния и от веществения свят, тъй като разказът е изцяло биографичен, психологически. На едно място само се споменава за пейзажа, и то по обикновен начин: вълните шумят, вятърът духа порывисто и т. н. Всичко се съсредоточава в психологическата драма, в изявата на волите, в сложните перипетии на чувствата.

В разказите си Димов предпочита познатата форма на установена достоверност: разказът се води от лице, което е участвувало в събитията. Случката е вече отзвучала, но тя се поднася, за да илюстрира някаква мисъл на разказвача или да потвърди наблюдения върху нрави. Този начин на разказване чрез лице — участник или свидетел, е бил много експлоатиран от Мопасан и Чехов. Димов не подражава на вече установени сюжети. Ако у Мопасан събитието протича обективно, плавно, в конкретната жизнена рамка като ставаща случка, то у Димов то е подлагано винаги на много подробен анализ, субективизирано е чрез участието на героя-разказвач, става повод за изява и на философия с характеристиката на човека. Разказвачи у Димов са мъже. Те са обикновено мъже-цинници, които носят у себе си отровата на преситеността, знаят тайните на най-интимното и могат да отминат с насмешка психологията на възвишеното, на благородното, на духовно изящното. През техния поглед именно драмата придобива и особен ефект, а психологическият анализ на женския характер — сложност и дълбочина. Така е в разказа „Карнавал". Някаква невероятна интуиция, получена от много поколения мъже, подсказва скъровени дълбочини на женския характер. Узнаването в сюжета върви не по линията на събитието, а на портретната и психологическата характеристика на жената.

От четирите разказа един е написан за Испания. Тази втора духовна родина на автора го привлича пак със своите загадки, с историческата си тайнственост, със съвременните си конфликти. Тя излиза насреща на цялата

онази духовна сложност, която носи писателят. Той не би могъл да бъде привлечен от по-обикновеното, от банално примитивното, от онова, върху което няма пръст цивилизацията. Той критикува обществото, като подхваща голямата европейска философска традиция за драмата на хуманизма, за необходимостта от борба с цивилизацията, която осакатява човека. Тези сложности в срещата на автора с испанската земя и с нейните хора се допълват и от специфичен художествен интерес към пейзажа: нажеженатa от слънцето, гола и пленителна испанска земя с нейните тежки, сиви катедрали, изящни мавритански дворци, с нейните хора на традицията, аристократи и спекуланти ту с рицарски, ту с клоунски наклонности, Испания с нейния работен народ, от чието лице лъха бурята на революцията.

Димов е оставил и няколко пътеписа. Те са и спомен за една преживяна екзотика и лична изповед на автора. В тях присъствуват неговото влечение към красотата, неговата склонност да рефлектира, да философствува, неговата настроеност да овладява чуждото. Димов умее едновременно и да се възхищава, и кощунствено да иронизира. Той е автор на ловки аналогии. Колко хубаво звучи леко поднесената оценка за надписите върху мраморните плочи от музея на остров Тасос. На тях имало „норми за цената на местното вино и наказателни постановления за ония шмекери, никога неизчезващи под слънцето, които го кръщават с вода и вина от по-долно качество".

От пътеписите изпъква релефно очертан светът — той гори, наситен с багри, той е субективно оцветен от авторовото око на художник, от авторовата ирония, от неговата културна мисъл. Писателят среща сполучливо съвременността с античния свят. За сребърната монета от едната страна с надпис на града, а от другата с нимфа и сатир, сплетени в любовна прегръдка, посетител е подарил лупа: „двата предмета — монетата и лупата — символизират заедно древната невинност и порнографичното любопитство на туристите". Димов възвеличава умно живота на общества, действували за развитието на философията и изкуството, лишени обаче от деликатност в нравствените отношения. Свободната му мисъл намира изтънчена форма, език стегнат, натрупващ плътни бои по картината и носещ поетичното дихание на реалността. Пред веселата мраморна глава на Дионисий от музея Димов възкликва за слънчевата възприемчивост на човека от античността: „Питате се защо сегашният човек пречупва всичко през леденатa призма на разума, защо човърка психологията и гризе корените на страстите и не може да почувствува радостта на пейзажа." А природата освобождава от горчивините на съвременността. Когато се разхожда между смокините и нароветe на Тасос, писателят мисли за София, от София започва да копнее по острова. „Болест, стара като света."

Пътеписите на Димов могат да се четат без задължителна връзка с времето. В тях има нещо от вечността на живота. Интуицията на големия художник го води към трайното, към придобилото плътен релеф. Препрочитани неведнъж, тези пътеписи все ни задържат с магическата си панорама, с неповторимо нарисуваните пейзажи, с портретите на хората. Те са неизчерпаеми като големи творби. Те са филигранни паметници на времето, на пребилото. Димов има един съперник, майстор на пътеписа в най-новата ни литература — Светослав Минков. Но нашият автор сякаш е повече настроен да философствува, повече да разсъждава пред пъстротата и разнообразието на чуждия живот.

*

Писателят, който можеше така естествено и просто да навлезе в чужди преживявания и да ги предаде в искрящи, ярки образи, притежаваше и свое принципиално разбиране за изкуството. То тежи с богатство на мисли и естетическа чувствителност. В него има граждански надежди и патос на голяма духовна наслада от делото на художника. Димитър Димов бе марксист по убеждение. Неговият марксизъм не се изчерпваше с няколко формули. Той следваше голямата традиция на Маркс, Енгелс и Ленин, разбираше изкуството като гражданско задължение и като радостна рожба на оригинален талант. И не опростяваше въпросите, защото туй би означавало да отрече и себе си. Мисълта за гражданската стойност на художественото творчество, за идейните последици от лошо написаните книги, за мъченията, които причинява скалъпеното, бездарно произведение, не го оставяше спокоен. В няколкото си изказвания, направени по различни поводи, той издава дълбоките си вълнения за бъдещето на литературата. Той бе от големите защитници на културните ценности. Виждаше умело врага, прикрит зад безидейността, обхващаше с болка полето на псевдохудожественото занаятчийство. Според него по няколко основни въпроса писателят трябва да вземе искрено и ясно отношение, ако иска да е убедителен, да не е самомнителен идол, страхливец, недостоен за таланта си. Тези въпроси той извежда от смисъла на творческия акт: „Писателят е същество, което вижда с ума и сърцето си, за да отрази света в огледалото на своята творческа самобитност. Умът му дава верните контури на света, а сърцето ги изпълва с багри. Но за да вижда вярно, за да казва истината и да вълнува, а не само да забавлява, той трябва да обладава колективния опит на човешката мисъл, натрупан през вековете.“ Ето гвоздея, който задържа изкуството на земята, в сферата на реалността. То трябва да е идейно, осмислено от голям опит. Опит, събиран през вековете. Така художникът ще знае какво върши и защо го върши. Димов продължава за важността на мирогледното начало в светосъзерцанието на художника: „Той ще се запознае основно с природните науки, те ще го насочат към диалектиката и към върховете, които тя достига у Хегел, Маркс и Ленин. Така той ще се освободи от страха пред отмъстителния християнски бог, от заблудите на философията и легендите на историята. Така светът ще престане да му се струва отчайващ куп от атоми, сред които вилнее случаят, или въплъщение на абсурдно духовно начало, което никой не е почувствувал сериозно, а още по-малко доказал.“ Тези са предпоставките за мирогледа на големия художник. От тях следва другото: „Тогава мисълта му ще стане смела и ясна, а сърцето му ще се изпълни с великата човешка гордост на Максим Горки. Тогава той ще види величествената панорама на материалното битие и закономерностите, които движат развитието му, ще разбере пътя на човечеството, ще почувствува по-дълбоко и ще отрази по-реално красотата на природата, силата на любовта и драматичните гърчове на отделния човек в обществото.“ Този е пътят към върховете на изкуството. Това е култ и към красотата, и към истината и справедливостта. Любопитно е да се отбележи, че Димов изискваше да се овладее диалектиката на познанието, създавано от обществените и природните науки. Тази диалектика е приложима и при художественото творчество, и при анализа на душевния живот. Големият майстор художник, психолог аналитик ще си помогне при изобразяването на човека чрез опознаването на други

области. Не е ли това изумителна изповед и за собственото му духовно развитие, за неговия път като магьосник на словото, като автор, узнал безмилостно трагичната и величава истина, грозотата и красотата. Веднага ни смущава въпросът: Колцина биха могли да следват тези високи и сложни изисквания? Защото нужни са голяма култура, талант, равен нему. А колцина биха имали и неговата нравственост, за да стигнат до стила на това мислене и чувствуване на нещата. Но той е поставял своите изисквания не за посредствеността, а за онези, които са достойни за полесражението. Той разговаря за проблемите на изкуството с истинските творци. В новогодишната си статия „С вяра в нашите творчески сили“ пише:

„Ние някак си повече заседаваме, спорим, празнуваме, а по-малко пишем. . . Най-често в споровете ние сме се натъквали и ще се накъкваме на различия около съдържанието, границите и формите на социалистическия реализъм. Употребявам думата „различия“ в най-добрия й смисъл — като термин, който у нас трябва да означава процес на развитие. Но щом има различия, ще има и спорове, докато стигнем до истината, която за нас не може да бъде друго освен конкретна част от всеобщата и многостранната истина на великата комунистическа идея.“

Като изнася напред въпроса за мирогледа, писателят се спира на въпроса за хуманизма:

„Хуманизмът е израз на прастари човешки добродетели, създавани постепенно от историята, без които не би могло да съществува никакво човешко общество. Хуманизмът е една обективна необходимост за живота, както въздухът, водата или енергетичните източници на нашата планета. Без хуманизъм не може да съществува истински и пълноценен човешки живот.“

„Нашият социалистически хуманизъм е именно този исторически създаден, обективен, конкретен и действен хуманизъм, който помага на съвестта на писателя да взема решенията си под светлината на истинската и ведра марксистко-ленинска мисъл.“

И тук имаме челно разгъване на фронтове, разбиране на родството, което съществува между хуманизъм и творчески акт. Художникът в своя мисловно-емоционален творчески акт е хуманист, мисли за човека — и то като социалистически хуманист. Сам той бе такъв и изхождаше от своя опит — художникът вълшебник, авторът с невероятна художествена сила, творецът, чийто метод се основава на теорията на марксическата философия, на реалното и обективното познание на света. Майстор в прилагането на този метод, той искаше и други да овладеят безкрайните му възможности. Като председател на Съюза на писателите Димов се е изказвал неведнъж за съвременната му литература. Той е уважавал нейното богатство, нейното единно и многопосочно разгръщане. Той дава особено положителна оценка на автори като Георги Караславов, Емилиян Станев и Павел Вежинов. Явно се усещат предпочитанията му към оригиналността на художника. За Димов новата българска литература е „жива история на революционните промени, които се извършиха в страната ни след Девети септември 1944 г.“. И в своите изказвания и доклади той насърчава всекиго, който се приближава до съвременността, гради върху впечатленията от нея и върви подир промените — вътрешни и външни.

*

Ранната смърт на Димитър Димов отнесе неосъществени големи замисли. Един незавършен роман, намерен в ръкопис, вече е вървял по логиката на своето развитие. Димов говореше за намерението си да създаде роман за Яне Сандански и друг — за съвременната българска интелигенция. На екрана на творческото му въображение са се очертавали нови силни характери, израснали сред трясъци на бомби, хайдушко бродене из планините, характери, предани на голяма революционна и освободителна идея. Бодро са се откривали образите на преданата на народа интелигенция. Трудно е да се гадае как са съзрявали тия големи замисли, скрити зад непрозрачната маска на автора, малко склонен да говори за себе си и да се самовъзхвалява за бъдещи намерения. Димитър Димов е автор, чиято творческа личност, като се извежда от нашата литература, трябва да се вижда като двигател на духовното развитие. Насоката на неговото мислене отговаря на извършващото се в нашето общество. Паралелно с това той може спокойно да се постави и на везните на световната литература. Тъй като се равнява с могъщи майстори, откроява се със своя тема и свой оригинален стил. В европейската литература човешката личност често се раздвоява между човешкото, придобитото от хуманистичното й възпитание, и зверското, долните инстинкти, подхранвани и насърчавани от отрицателните страни на съвременната цивилизация. Непобеденият от хуманността зверски елемент има и класова, и специфична урбанистична подбуда. Това раздвояване на човека занимава — преднамерено или непреднамерено — световни писатели.

Димитър Димов също се увлича по него и стига до свои откровения за човешката същина при условията на нашата цивилизация, раздирана от социални борби, озарена от разума на комунизма. Той изобрази чудовищни страни на съвременната капиталистическа цивилизация, на лъжецивилизацията. В неговото творчество акцентите се слагат върху волята, която се изхабява, върху борбата между разума и знанието и неразума и страстта, които са трагично гибелни. Героите му са духовен символ на невъздържани сили, изпуснати, непобедени, унизителни и безобразни. В границите на реализма той използува художественото преувеличаване, за да създаде трагично разгърналата си метафора за съвременния загиващ свят. И паралелно с това потърси величието на борците, трагизма и красотата на тяхната жертвеност.

Димов бе чужд на крайностите на западната литература, на Кафка например. Той си остана писател „класически реалист", автор, осмислил по нов начин и реализма в своите големи трагедии и героично-епични изображения.

Димов е гордост за нашата и за съвременната световна социалистическа литература.

## ТОДОР ПАВЛОВ

Делото на Тодор Павлов е богато и разностранно. То прокарва дълбоки бразди в различните области на хуманитарното знание, бележи нов етап в творческото използуване на материалистическата философия за решаване на най-актуалните научни и общоидеологически проблеми на нашата съвременност. Изявил се като проникновен философ-марксист, него го занимават отблизо и въпросите на социологията и педагогията, на образованието и възпитанието, на гражданската история, на психологията. Виден теоретик и методолог на изкуството, той живее непосредно с проблемите на литературата — и от миналото, и от наше време, осветлява най-сложните страни на литературната история, теория и критика. Твърд като скала, когато защищава своето комунистическо верую, той дълбоко се вълнува, щом заговори за художествени творби, или дири да надникне в скритите ъгли на поетическата душевност, да разгадае тайните на творческия процес, а и сам не един път е обладан от художествени пориви. С еднакво умение той използува научното и публицистичното слово, теоретическия трактат и политическата статия, съжденията и изводите си обосновава както върху опита на националната, така и на световната история, литература, култура.

Широките интереси, занимания и завоевания на Тодор Павлов в продължение на повече от половин столетие са обусловени и от богато надарената му личност, но и от общите процеси на времето, от обективните потребности на общественото и научното развитие, от изискванията на комунистическото движение у нас и в света.

Наистина би трябвало човек да се пренесе в атмосферата на 20-те и 30-те години, когато Т. Павлов излага основните начала на трудовото и политехническо обучение, пише своите философски трактати, обосновава принципите на теорията на отражението или когато осветлява марксистко-ленинската теория за изкуството, обяснява същността и значението на литературните явления от националната и световната литература, критикува разните идеалистически, мистически, формалистични системи; или да се върне към атмосферата на първите десетилетия след социалистическата революция у нас, когато е трябвало да се разчистват и чертаят пътищата за утвърждаване на марксистко-ленинското учение във всички области на обществено-икономическия и интелектуално-творческия живот, за да почувствува широтата и всеобхватността на Павловата дейност, за да се открои тя на фона на общото научно, културно, идеологическо развитие.

Роден на 14 февруари 1890 г. в гр. Щип, синът на будния и високообразован български гимназиален учител Димитър Павлов, чието семейство скоро

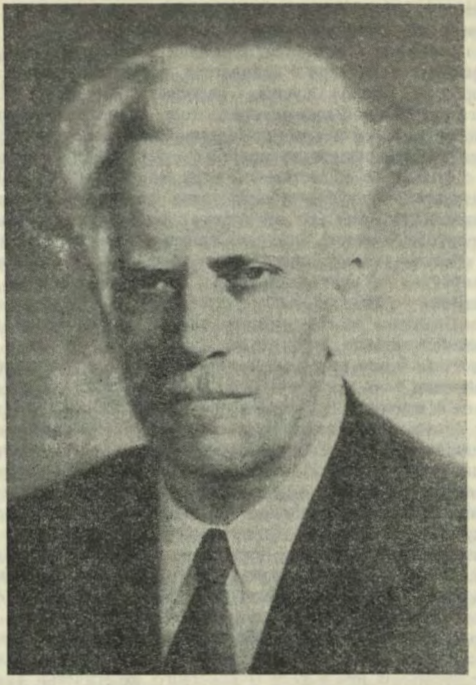
ще бъде прокудено от турската власт, за да се пресели в София, още на ученическата и студентска скамейка проявава интереси към литературата и философското знание. Завършил университетското си образование през 1913 г., бъдещият учен учителствува из различни селища на страната, включва се в борбите, които води прогресивното учителство през първите две десетилетия на нашето столетие. Заедно с това системно изучава националната, руската и западноевропейската класика, произведенията на големите писатели от древността до най-ново време. Особено го привлича писаното от руските революционни демократи, от френските енциклопедисти, от Плеханов и Благоев по въпросите на литературата, на изкуството изобщо.

Революционният подем, настъпил у нас след Първата световна война и Великата октомврийска революция, спомага за бързото идейно ориентиране на младия учител, жаден за народополезна дейност. През 1919 г. става член на социалдемократическата учителска организация в Казанлък и взема дейно участие в партийните акции. Уволняван и местен по разни градове и села заради комунистическите си идеи, той продължава да изнася педагогически беседи по учителски конференции, ръководи марксически кръжоци, печата статии за трудовото възпитание и по общи политически въпроси. Вече открил се като надеждна сила на идеологическия фронт, през 1922 г. по решение на ЦК на БКП е натоварен да редактира в. „Младеж", орган на Българския младежки комунистически съюз. На неговите страници именно той развива голяма публицистична и просветно-агитационна дейност.

След деветоюнския монархофашистки преврат през 1923 г. Павлов е неколкократно арестуван, съден и затварян, оцелява по щастлива случайност при опитите да бъде ликвидиран и да сподели съдбата на толкова много погинали комунисти и прогресивни хора. И в затворите той води интензивен интелектуален живот. Пише бележитите си „Писма от затвора", както и някои философски работи. Особената атмосфера, досегът с толкова интересни личности го тласкат към дълбока размисъл върху социално-политически, нравствено-философски, научни проблеми, върху задачите на партията, върху нейната история и съвременно състояние.

В кратките промеждутъци, когато е на свобода между 1923 и 1929 г., Павлов развива активна организационна и публицистична дейност, редактира редица прогресивни издания, обосновава задачите на единния фронт срещу политическата тирания и социалното безправие. По-късно, от 1930 г. нататък, сътрудничи почти във всички партийни и профсъюзни издания. Той е един от ревностните организатори на партийния литературен седмичник „РЛФ", на Съюза на трудовоборческите писатели в България, член е на прогресивни обществени организации. По време на четиригодишния си престой в Москва (1932—1936 г.) Т. Павлов чете лекции по диалектически материализъм в Института за червена професура, известно време е декан на Философския факултет, избран е за действителен член на Института по философия на комунистическата академия, получава званието „доктор хонорис кауза" от Философския институт при Съветската академия на науките. В столицата на Съветския съюз българският учен разработва важни проблеми на марксистко-ленинската философия и естетика. Тук за първи път излиза и капиталният му труд на руски език „Теория на отражението" (1936).

Когато се завръща в България, вече със значително разширен и углъбен политически и научен опит, Павлов отново подлавя сътрудничеството си в легалните и нелегалните прогресивни и антифашистки издания. Публикува



ак. Т. Д. Павлов

*Тодор Павлов*

множество трудове по философски, литературни и обществено-политически въпроси. По същото време от перото му излизат статии за мнозина представители на националната и световната класика, за съвременни наши и съветски писатели, както и по други литературни проблеми, отличаващи се с методологическа широта и теоретико-политическа заостреност.

След 1941 г. Павлов е отново в ръцете на полицията, която го държи в различни концентрационни лагери. Но и тук, както и в затворите Павлов търси възможност да бъде полезен на делото, помага с беседи и съвети

за идеологическото укрепване на концлагеристите-антифашисти, за творческото израстване на интернираните писатели.

Преминал през много изпитания, надживял злокобни премеждия, изпитал ужасите на фашистките затвори и концлагери, изстрадал дълголетната антифашистка борба, Т. Павлов дочаква народната победа на Девети септември. Отсега нататък той ще има възможност да разгърне с още по-голям размах неизчерпаемата си творческа енергия, да отдаде всичките си сили, знания и опит в изграждането на новата социалистическа държава. Макар и натоварен с отговорни обществени и държавни функции, проявява рядка научна, политическа, културно-публицистична активност. В статии, речи, доклади, изказвания разяснява конкретните и перспективните задачи на новата отечественофронтовска власт, зове за сплотяване на всички патриотични сили, научно обосновава необходимостта от коренно преустройство на обществено-икономическия и културния живот, чертае задачите на отделните културни и научни учреждения, на художествената ни литература и литературна критика, настоява за свързване на науката и изкуството с потребностите на социалистическото строителство. Чрез печатно и живо слово развенчава фашистката идеология в различните ѝ прояви и превъплъщения, расизма и шовинизма, сочи принципите, от които може правилно да се оцени художественото и научното наследство от миналото, обосновава задачите на съвременните писатели и художници, на творческата ни интелигенция.

Като председател на Българската академия на науките, която ръководи повече от едно десетилетие, Павлов проявява голям политически такт и научна омъдреност за превъзпитание на някогашната академия в академия от нов, социалистически тип, за бързото мирогледно-методологическо преустройство на старите научни кадри, за израстване на нови научни работници във всички области на знанието, за увеличаване на националния научен потенциал. В ония напрегнати години на преустройство няма значителна научна проява, по която Т. Павлов да не е изказал свои мисли и съображения, да не е помогнал за марксистко-ленинското осветление на разисквания проблем.

За богатата си и плодотворна обществена, научна и културна дейност Т. Павлов заслужено е удостоен с най-високи национални и международни награди и отличия. „В продължение на много десетилетия като бележит български учен, виден представител на марксистко-ленинската философия и обществен деец ти разгръщаш богата и многостранна научна, обществено-политическа и литературно-критическа дейност в служба на народа, на нашето велико комунистическо дело. Твоите трудове в различните области на знанието изиграха значителна роля за ленинизацията на нашия идеологически фронт, за привличане на народната интелигенция под знамето на Комунистическата партия, те допринесоха за развитието на марксистко-ленинската философска мисъл. Големи са твоите заслуги за преустройството и развитието на българската наука и култура върху марксистко-ленински основи, за възпитанието на научните и културни дейци в комунистически дух. Творческото дирене, дълбоката вярност към марксизма-ленинизма, връзката на теорията с практиката на социалистическото строителство, страстната комунистическа партийност и класова непримиримост към буржоазната идеология и всякакви отклонения от марксистко-ленинското учение са най-характерните черти на научното ти дело. Високата оценка на твоята научна и обществено-политическа дейност извън пределите на страната е гордост за нас“ — се казва в приветствието на ЦК на БКП по случай 80-годишния

му юбилей. Подобни високи признания Павлов е получавал и от съветски партийни и държавни органи, от световната прогресивна и комунистическа общественост.

*

Извървеният от Павлов път като творчески работник е показателен изобщо за развитието на марксическото мислене в различните области на знанието, представлява извънредно голям интерес с различните си етапи, страни и аспекти, прояви и насоки.

Макар още началните му младежки поетически и белетристични опити да говорят за една чувствителна душа, за стремеж да изяви граждански тревоги и политически размисли, особено показателни за бъдещия теоретик и критик са работите, които Павлов пише като политически затворник между 1923 и 1929 г., озаглавени „Писма от затвора".

В тези своеобразни литературно-публицистични, критико-есеистични, очеркови творби, написани с искрена развълнуваност, намираме и философски разсъждения, и психологически наблюдения, политически и идейно-нравствени оценки, правдиви литературни характеристики. Всичко това ги прави извънредно интересни и поучителни. Интересни са, защото „писмата" разказват за много страни от живота във фашистките затвори през 20-те години, разкриват ни вътрешния мир и терзанията на затворниците. Поучителни са, защото говорят за един невиждан стоицизъм, на какъвто са способни само хора, посветили живота си на една велика идея, станала смисъл и съдържание на цялото им съществуване. Показателни са за идейно-психологическия свят на самия автор, който, споделяйки участта на своите идейни другари във фашистката преизподня, намирал е в себе си сили да наблюдава и анализира, да промишлява върху важни обществени, нравствени и културни въпроси, да оценява дела и постъпки на хора, изгорели в борбата за човешко щастие. Още тук съглеждаме безспорно богатство от литературно-теоретически и критически съждения, преценки и изводи за литературни явления и за литературния живот изобщо, за характера и задачите на пролетарската литература, за перспективите на нейното развитие, съждения, които покъсно ще намерят обстойна обосновка и конкретна реализация в толкова много трудове.

През 30-те години, когато още не бе преодолян левосектантският курс на партията, Павлов проявява рядка далновидност, посочва някои от принципите, които следва да бъдат утвърждавани, за да бъдат преодолени стесненията, вулгарносоциологически разбирания по въпросите на духовно-творческата дейност. Онова, което сега пише по проблемите на естетиката и критиката, трасира пътищата, по които тръгва научната и художествената мисъл, за да се извиси до завоевания, обогатили марксистко-ленинската теория. Съгласувайки непрестанно своите наблюдения, постановки и изводи както с развитието на марксическата идеология, така и с постиженията на частнонаучното познание, той ще се вмесва във всички спорове и разговори, ръководен от желанието да се дойде по-близо до обективната истина. Днес трудно можем да си представим развитието на марксистко-ленинската естетика, литературна история и критика и особено развитието на теорията на социалистическия реализъм без създаденото от Павлов в тия области. И когато изучава миналото, и когато непосредно участвува в съвременния литературен живот, и когато разработва най-сложните философски и методологически

въпроси, и когато се занимава с онова, което предлага текущият ден, с цялата си дейност той иска да служи в максимална степен за решаване проблемите на идеологическия фронт, чието огромно значение за развитието на обществото той отрано съзнава.

*

Макар характерът и предназначението на настоящия очерк да не предполага всестранно и изчерпателно разглеждане на разнообразните страни на Павловата научна дейност, струва ни се, че трудно бихме разбрали същността и значението на проблематиката, определяща съдържанието на трудовете му, посветени на литературната теория, история и критика, ако нямаме, макар и бегла представа или поне ако не държим сметка за създаденото от учения в другите сфери на човешкото знание. Толкова повече, че много от работите му имат по-хетерогенно, синкретично съдържание. Понякога е трудно да се разграничи къде свършва литературоведът и започва философът, къде е границата между литературния и културния историк, кога говори социологът и кога — педагогът, как критическите съждения и преценки прерастват в теоретико-естетически трактати. И още нещо много важно — методологическите принципи твърде често Павлов обосновава върху опита на различни научни дисциплини. В орбитата на своите съждения и оценки той привлича явления от различни хуманитарни области, а нерядко и из областта на природните науки.

Сред богатата и разнообразна научна дейност на Т. Павлов трудовете му по въпросите на философията несъмнено се открояват най-релефно, спечелили са му име на един от най-видните представители на съвременната марксистко-ленинска философска мисъл. Вече десетилетия наред тези трудове играят неизмерима роля за идейно-материалистическото формиране на поколенията, били са мощно оръжие в борбата срещу буржоазния строй, за изграждане на ново, социалистическо общество. Едни от най-възловите въпроси на диалектическия и историческия материализъм, на историята на философията, на философските проблеми, на естествознанието, на естетиката, на логиката, на културата, на историята, на научното знание изобщо са намирали в лицето на Павлов вещ изследвач и неуморим пропагандатор. Тях той разработва системно с оглед на конкретно-историческите потребности на времето, с оглед на борбата срещу буржоазната идеология в различните научни сфери, в различните ѝ прояви, форми и превъплъщения. От погледа му никога не отпадат задачите, които решава Българската комунистическа партия през отделните периоди, изискванията на нейната теоретическа и организационно-практическа дейност. „Ако се опитаме да отделим главното, което отличава дейността на Т. Павлов в областта на марксистко-ленинската философия, аз бих посочил две основни черти — говори съветският философ акад. П. Н. Федосеев по случай присъждането на българския учен наградата на Академията на науките на Съветския съюз за 1972 г. — златния медал „Карл Маркс". — Първо — дълбокото му разбиране на историческото значение на ленинския етап в развитието на марксизма и марксическата философия, неизменна и последователна защита на принципите на ленинизма, стремеж творчески да се прилагат те при решаване на теоретически и практически проблеми. Второ — тясна връзка на теоретическата дейност на Т. Павлов с практиката и цялото нейно разнообразие. Той разглежда философията като идейно оръжие на работническата класа" (Работническо дело, бр. 150, 1972).

Още през 20-те години излизат философските трудове на Павлов: „Очерки по материалистическа философия — спинозизъм и диалектически материализъм“, „Идеализъм и материализъм“, „Ремкеанство и материализъм“, както и множество други статии, насочени срещу буржоазната философия и анархизма, отличаващи се със своята актуалост и непримиримост към отклоненията на диалектикоматериалистическата теория.

Престоят му в Съветския съюз се оказва особено плодотворен за разширяване интересите му в тази област. Тук именно той написва и фундаменталния си труд „Теория на отражението“ (1936), насочва вниманието си към най-сложните проблеми на материалистическата философия.

Разработвайки Лениновата теория на отражението в светлината на най-новите постижения на частните науки и на обществено-историческата практика, обосновавайки материалистическата гносеология, Павлов идва до нови идеи, до нови постановки и обобщения. Измежду философите-марксисти той пръв подхваща мисълта на Ленин за способността на материята да отразява. И въз основа на богат материал, наблюдения и анализи от различни природни и хуманитарни научни области обосновава истината, че познанието е диалектическо отражение на обективната действителност в човешкото съзнание. Като изхожда от материалистическото схващане за познанието и съзнанието като продукти на материалната действителност, Павлов разработва постановката на Ленин за познанието като „субективен образ на обективните неща“. И в тази връзка винаги ще подчертава, че субективният характер на човешкото познание не изменя неговата достоверност.Разглеждайки съзнанието като висша форма на отражение на действителността, той осветлява и неговата обществена природа, творческата му същност.

Всевъзможните „критици“ на теорията на отражението, особено в областта на изкуството — и преди, и сега — се надпреварват да доказват, че отражение и творчество били несъвместими, че едното отричало другото. Павлов посочва абсурдността на подобни твърдения, на широка културно-историческа основа обосновава принципа, че никакво творчество не е възможно без отражение на обективно-реалната действителност. Отражението и творчеството са органически свързани, диалектически обусловени. И на тая основа разглежда въпроса за единството на обективното и субективното, за тъждеството и различието, за обективното и субективното в образа, за практиката като източник, цел, определител и критерий на истината, за логическото и историческото в познанието, за диалектиката на познавателния процес и т. н.

Макар и писан преди близо четири десетилетия, основните положения и изводи, залегнали в Павловия труд „Теория на отражението“, не са загубили нищо от своята научност и актуалност въпреки неимоверния напредък на научното знание. И не случайно е преиздаван неведнъж у нас и в чужбина.

Проблемите на материалистическата философия, на марксистко-ленинската гносеология, на диалектическата и формалната логика, многообразните въпроси, свързани с осъзнаване, възприемане и творческо развиване философско-теоретическото наследство на Ленин, занимават неотстъпно българския учен. При това вниманието му е винаги насочено към онези теории и течения, които в момента представляват главната пречка на идеологическата борба на партията. Затова и неколкократно Павлов се връща, за да изобличи ремкеанската философия, утвърждавана у нас от Д. Михалчев. Книгата „Равносмет-

ката на една идеалистическа реакционна философия“ (1953) се явява като завършек на тая дълголетна борба. С неумолима логичност се разкрива идейно-класовият характер на ремкеанството, оборват се твърденията, че философията на Ремке се издигала над идеализма и материализма, а в същност представлява форма на буржоазен идеализъм, еднакво враждебен и на материализма, и на социализма.

В някои от последните си трудове, като „Теория на отражението и кибернетика“, „Информация, отражение, творчество“ (1965) Павлов се домогва до интересни мисли относно връзката между информация и творчество,относно сходството и разликата между мисловната човешка дейност и работата на кибернетичните устройства. Решително възразява на опитите да бъдат отъждествени мисловните процеси у човека с онова, което може да извърши кибернетичната машина.

Особено внимание Павлов отделя и на методологическите въпроси на обществените науки, стреми се да осветли обективното и субективното в историческия процес, проблемите на социологията, на етиката, на социалистическия хуманизъм, на партийността във философията. Воюва срещу всеки опит за ревизия на марксистко-ленинското учение било от „ляво“, било от дясно. Работейки в най-тясно взаимодействие със съветските философи,Павлов внася свой принос за решаване едни от най-сложните философско-методологически проблеми на нашата съвременност.

Философската дейност на Павлов се отличава със своя историзъм и актуалност. Държейки сметка за най-новите завоевания на научно-техническата революция, той непрестанно доразвива своите трактовки по проблемите на обществознанието и природознанието, бори се срещу всяко опростителство и механицизъм, обосновава единството между философията и частните науки — предпоставка за тяхното по-нататъшно развитие. В тая връзка са и занманията му през последните години с въпросите за хуманизма и отчуждението, за деидеологизацията, за свободата на човешката личност и т. н.

Макар някои от Павловите съждения и постановки, срещани в многобройните му философски трудове, да изглеждат днес превъзмогнати, основното в тях — марксистко-ленинската им принципност и партийна страстност — си остават неизменни и все така актуални.

*

Не може да не се подчертаят неизменните интереси на Т. Павлов към историческата съдба на българската народност, към нейните многовековни борби за национално утвърждаване и културно възмогване. Стига само човек да разгърне сборника със студии „За марксическа история на България“ (1954), за да види с каква марксическа углъбеност и широта Павлов изследва, тълкува и осмисля обществени събития и индивидуални човешки съдби, с каква настойчивост търси да открие взаимообусловеността между факти и явления от националната ни история, да очертае закономерностите на историческите процеси. Писани през различно време, тези студии осветляват и конкретни явления, и теоретическите и методологически аспекти на общественото развитие, разкриват съотношението между обективното и субективното в историческите процеси, тяхната диалектическа взаимовръзка. Подчертавайки решаващата роля на народните маси в подготовката и осъществяването на историческите събития, Павлов обосновава и значението на големите личности,

явили се изразители на интересите и идеалите на народа, на обективните тенденции на времето. Делото на такива крупни фигури в хилядолетната ни история като Кирил Философ, Климент Охридски, Паисий Хилендарски, Г. С. Раковски, В. Левски, Хр. Ботев, Д. Благоев, Г. Димитров и на много още творчески индивидуалности, които са стимулирали обществено-историческото и културното развитие на народа ни, е интерпретирано на широка основа, като винаги се спазва принципът на историзма. За философа-марксист „всяко действително демократично и прогресивно дело от миналото може и трябва да служи като изходен пункт на нови, още по-демократични и още по-прогресивни дела, като бъде критически преоценявано и творчески развивано понататък при новите общи и особени условия на отделните народи". Тази мисъл, развита в статията му за Кирил Философ по случай 1100-годишнината му, сякаш подсказва най-добре за диалектическия подход на Павлов при изучаване на историческите личности и процеси. При техните характеристики той търси да открие онзи обществен патос и идеен заряд, които са обуславяли конкретно-историческата и непреходната им народностна и общочовешка значимост.

В статията си „Някои изводи от по-общ характер и значение", написана във връзка с обсъждането на макета на първата марксическа „История на България", Павлов разглежда такива фундаментални въпроси като отношението между теория, история и историзъм, между съдържанието и формата на историческия процес, неговата обективна и субективна страна, определящата роля на общественото битие, класите и класовата борба, периодизацията на историческото развитие, характера на Деветосептемврийското въстание, задачите на социалистическата революция и т. н.

Подобни методологически проблеми Павлов подхваща и когато се спира на проблеми из другите области на хуманитарните и природонаучни науки: езикознание, археология, социология, психология, педагогия, биология, физика и т. н. А в стотици обществено-политически и културно-публицистични статии засяга отделни страни на теорията и практиката на социалистическото движение, на комунистическата партия, на фашизма и анархизма, на демокрацията и хуманизма, на патриотизма и интернационализма, на българо-съветската дружба, на задачите на народната интелигенция, на публицистиката и журналистиката, на съюза между работници и селяни, на делото на големи обществени дейци като Карл Маркс, Фр. Енгелс, Ленин, Г. Димитров, Г. Кирков, В. Коларов и т. н., и т. н. Изобщо няма въпрос от обществено-политически, социално-нравствен, културно-исторически, общоидеологически характер, по който Павлов да не се е изказал със свойствената си философска широта. При това винаги е намирал сили да доуточни или коригира свои схващания, съобразявайки се с ръста на научната и обществената мисъл. С една неизменна самокритичност той живее с убеждението си, че само с дружни усилия, чрез свободна размяна на мнения и научни дискусии може да се дойде до истината както за „анатомията" на някогашните общества и епохи, така и за съвременното социалистическо общество с неговите завоевания и перспективи.

Очевидно всяка една област, до която се е докосвало перото на философа-марксист и общественика-комунист, заслужава специално изследване. Само тогава ще се открояят и безспорните му завоевания и неизбежните грешки, които са съпътствували дълголетната му дейност. А ще се види, от друга страна, и ръстът на научната мисъл в съответните сфери на знанието, докъде

се е домогнала в своите търсения и в каква насока следва да се развива, за да бъде в съответствие с новите задачи, цели и перспективи на обществено и интелектуално развитие.

•

Най-значително място в дейността на Т. Павлов безспорно заемат философско-естетическите и теоретико-методологическите проблеми за литературата и въобще на изкуството. Успоредно с идейно-политическото и философското му формиране той полага и усилия да навлезе в „тайните" и законите на интелектуално-творческата дейност. И вече през 30-те години тия теоретико-естетически проблеми, както и въпросите, свързани с характера и задачите на литературната теория, история и критика, определят съдържанието и патоса на трудовете му, които се множат с всяка година. На основата на материалистическата философия, на марксистко-ленинското учение да разкрие закономерностите на литературния процес, да обоснове критериите за разбиране, оценка и преосмисляне на художественото и общокултурно наследство, да изясни същността на художествените явления, свързани със социалистическото движение, общото и специфичното на новата социалистическо-реалистическа литература, нейните естетически принципи, поетиката ѝ — ето в каква насока са размислите, търсенията и завоеванията на Павлов.

Сравнително синтезиран и ярък израз те намират в големия му труд „Обща теория на изкуството. Основни въпроси на естетиката", излязъл през 1937 г. С него именно той си спечелва неоспорим авторитет на естетик-философ и литературовед-методолог. След като година по-рано бе издал на руски език фундаменталния си труд „Теория на отражението", сега на основата на изложените в него принципи той иска да осветли своеобразната природа на изкуството, да очертае предмета и задачите на естетиката като теория на художественотворческата дейност. Подхванатите и разгледани тук въпроси продължават да занимават учения, за да намерят по-нататъшна разширена и углъбена трактовка в следващите му трудове „Основни въпроси на естетиката" (1949), „Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика" (1958),както и в много други студии, статии и доклади, по-значителните от които са включени в десеттомното издание на съчиненията на Павлов, осъществено през последните години. Тези трудове издигат марксическата мисъл за художественото творчество на по-висока степен на ленински етап, и то не само в национален, но и в световен мащаб.

В тази си дейност Павлов тръгва от неизменното си убеждение, че само върху основата на материалистическата диалектика и марксисткото учение могат да бъдат постигнати плодотворни резултати при осветляване на методологическите принципи на изкуството и литературознанието, при очертаване закономерностите на литературния процес, при навлизане в творческия обществен, идеен, емоционален свят на писателите от различни епохи. Все на тая основа могат да се очертаят и принципите на естетиката като самостоятелна дисциплина, изведени от многовековния исторически опит и от съвременното състояние на изкуството, принципи, които дават възможност то да бъде характеризирано като специфична творческа дейност със свои познавателни, идейно-възпитателни, емоционални функции.

В усилията си да обоснове основните принципи на марксистко-ленинското учение по въпросите на духовно-интелектуалната дейност Павлов се придържа неотклонно към логическия път на анализ, на изследване и обобщение,

като винаги държи сметка за диалектическата същност на научното и художественото мислене. Но и тогава, когато научното изложение взема теоретико-логическа форма, и тогава, предупреждава Павлов, съдържанието следва да се изгражда върху широка историческа диалектична основа. За учения марксист логическият и историческият подход са в диалектическа взаимообусловеност. Използувайки синхронно двата подхода, той търси и открива диалектиката на явленията, обяснява тяхното обществено-идейно и естетическо своеобразие.

Още в първите си работи Т. Павлов говори, че теорията на изкуството става възможна едва при една сравнително по-висока степен от развитието на човешкото общество и на човешкото мислене, когато изкуството вече достатъчно се е развило като своеобразна духовна дейност, когато, от друга страна, и логическото мислене е достигнало определено равнище. И той ще иска да види основните координати, по които се е движила научнотеоретическата мисъл, търси да разгадае природата на тази специфична човешка дейност, да очертае пътищата, по които тя се е движила и възмогвала. Тази предварителна работа той смята като необходима предпоставка, за да обоснове както приемствеността, така и новаторската същност на марксистко-ленинската естетика.

Две основни линии Павлов съглежда в сложната плетеница от възгледи и принципи за същността и значението на художествената дейност: материалистическата и идеалистическата. И тогава, когато са се появявали теории и направления с по-хетерогенен, еклектичен характер, които са се опитвали да „превъзмогнат“ и идеализма, и материализма, да се издигнат над тях, да ги „примирят“ в някакви „по-висши“ теории, и тогава в края на краищата те са стигали до позициите или на материализма, или на идеализма, както сочи Ленин в труда си „Материализъм и емпириокритицизъм“.

Съжденията на Павлов по тия въпроси могат да бъдат обобщени най-общо така: материалистическото направление разбира изкуството „като особен род отражение на обществената и природната действителност в съзнанието на човека“. А идеалистическото направление гледа на изкуството „като субективно изражение или проява на човешкия дух или съзнание“. Затова материализмът търси генезиса на изкуството в обществено-историческите материални условия, чрез тях той обяснява неговата същност, роля и значение. За да реши тези въпроси, идеализмът се обръща единствено, изключително към съзнанието и дарбата на художника, към неговото вдъхновение, в някакви „висши свръхестествени“ сили търси разгадката на художествената дейност. И тогава, когато през отделните епохи тези две основни направления са получавали елементи, и тогава тяхната философска основа се запазва, колкото и трудно да е било понякога да се разграничи къде свършват материалистическите и започват идеалистическите разбирания или обратно.

Като отговор на ония, които твърдели, че материализмът не държал сметка за творческата индивидуалност, Павлов нашироко обосновава ленинската постановка, която определя изкуството, както и всяка идея като „субективен образ на обективните неща“. А това означава, че не се подценява нито ролята на творческото дарование и поетическото вдъхновение, нито „обратната действена роля на художествените идеи върху породилата и определящата ги обществено-историческа материална действителност. За да може изкуството да изпълнява подобна роля, да се превърне в действен мобилизиращ фактор, то трябва да дава верни правдиви образи на обективната материална действител-

ност", да ги дава винаги „не обективистично, не сухо, не безстрастно, а дълбоко емоционално-идейно, субективно-действено и т. н."[1]

Разбира се, дълъг и нелек е бил пътят, докато човешкото познание се домогне до тези научни истини. И Павлов ще иска да очертае главните етапи на този труден път, защото добре е разбирал, че историческото познание се явява предпоставка за обосноваване теорията на явленията. Проучванията върху развитието на теоретико-естетическата мисъл са се налагали и поради необходимостта да бъде преодоляно нихилистичното отношение към теоретическото наследство, да бъде то използувано за по-нататъшното възмогване на естетическата наука. Без да има намерение да пише систематичен естетически курс, Павлов се спира на нейните най-видни представители, като изложението има подчертан критико-оценъчен характер. А когато идва до съвременните буржоазни теории, критическият патос прераства в страстно изобличение на техните апологети, надпреварвали се да отричат или дескридитират марксическото учение по въпросите на изкуството.

След като анализира теоретическите концепции на Платон, Кант и Хегел, Павлов идва до заключението, че тия най-крупни и най-типични представители на идеологическата естетика не са успели да решат основни въпроси на теорията на изкуството. А и техните последователи — представителите на новоплатоновската, новокантианската, новохегелианската естетика, — както и различните други позитивистки и подобни на тях теории, застъпвани от мислители като Шопенхауер, Ръскин, Шилер, Гюйо, Бергсон, Кроче, Фолкелт, Гроос, при всичките им усилия и някои отделни прозрения, верни съждения и постановки остават все в границите на една естетика, неспособна да осветли напълно същността на художествената дейност.

Разбира се, Павлов не си затваря очите пред огромната положителна работа, извършена от тия мислители, не подценява и онези, които, стоейки на почвата на еклектизма, са утвърждавали някои материалистически принципи. Не един път говори и за диалектиката на някои древногръцки философи, като Аристотел, за заслугите на Кант, изтъква огромното значение на Хегеловата диалектика, която по силата на самата логика „почти преминава в материализъм". Опирайки се на Ленин, Павлов подчертава, че диалектическият материализъм има теоретическите си корени не само в предходния материализъм, но и в идеалистическата диалектика на Хегел. В трудовете на Дидро Павлов вижда още по-прекрасен пример, за да обоснове сложния и противоречив характер на отношението между материалистическата и идеалистическата теория за художественото творчество. У Дидро — по думите на Павлов — намираме „гениална догадка или предчувствие и за определението на идеята като „субективен образ на обективните неща". Неговата естетика той характеризира като „метафизична материалистическа диалектика", изградена върху някои от принципите на теорията на отражението. С твърдението си, че художественото мислене е отражение на действителността, че изкуството трябва да отразява вярно природата, с достъпни форми и средства Дидро набелязва насоките, които по-късно ще изведат към критическия реализъм на Балзак и Стендал — пише Павлов. Корените на грешките на Дидро той търси и в характера на епохата на Френското Просвещение, чийто идеолог се явява авторът на „Внукът на Рамо". И в тая връзка българ-

[1] Тодор Павлов. Избрани произведения. Т. 4. С., 1961, с. 419.

ският естетик развива интересни мисли за характера и възможностите на просвещенския реализъм, за неговите по-сетнешни трансформации, противоречиви изяви, обусловени от обществено-историческите процеси.

Все върху основата на конкретните обществено-исторически условия Павлов търси обяснение и на въпроса, защо великите руски революционни демократи, някои от които, като Чернишевски, макар да се приближиха до историческия материализъм на Маркс и Енгелс, не успяха да се издигнат до марксически концепции за обществото и изкуството.

Трябва наистина да се съжалява, че ръкописът на цялостната студия за Чернишевски, над която Павлов е работил по време на престоя си в Съветския съюз, пропаднала при разните полицейски обиски и конфискации след завръщането му в България. Все тогава пропадат и ръкописите за естетическите възгледи на Аристотел, Лесинг и толкова още други работи, писани до войната, когато ученият-марксист е правел просеки из толкова много научни области.

Макар и непълни, макар да носят печата на времето, когато са писани, тези студии на Павлов очертават изходни позиции, от които следва да се оценява теоретико-естетическото наследство от миналото, представят и началната стъпка за написване една история на естетиката. Показателни са и по отношение приемствеността в теоретическото мислене и новаторските черти на марксистко-ленинското учение за изкуството.

Но Павлов следи все така системно и отблизо и съвременното състояние на науката за изкуството — в национален и световен мащаб. И не само познава, но и анализира, оценява, съди и критикува все с оглед да бъде защитено и утвърдено марксическото разбиране за теорията и практиката на художествената дейност. В това отношение е интересна една от последните му работи — „Към въпроса за социалните и гносеологически корени на съвременната реакционна идеалистическа естетика“ (1959).

Много сили и време, още от 30-те години насам, Павлов отделя, за да определи предмета и задачите на теорията за изкуството, на естетиката. За тая цел той непрестанно я съпоставя с другите клонове на научното познание, като психологията, философията, социологията и т. н., за да дойде до категоричното заключение, че нито тези, нито други науки могат да погълнат естетиката, защото се различават от нея по своята същност, метод и задачи. Без да отрича наличието и на известни общи моменти и черти между тези науки и естетиката, Павлов обосновава нашироко качественото отличие, спецификата на науката за художествената дейност. Правото на естетиката като частна наука Павлов извежда от специфичния предмет на изкуството, от специфичните закономерности на неговото развитие. Като обща теория на изкуството естетиката изследва общите закони на развитието на изкуството през отделните обществено-икономически формации и епохи, като, разбира се, не се абстрахира нито за момент от онова единично и специфично, което е свойствено за отделните явления. Все в тая връзка Павлов обосновава изследователско-теоретичния и практико-приложния характер на естетиката, подчертавайки, че всяко противопоставяне едното на другото или пък тяхното отъждествяване влиза в противоречие със самата същност и предназначение на науката.

Две основни задачи поставя Павлов пред естетическата наука: „да ни дава повече или по-малко обективно вярно обяснение на света и същевременно да ни въоръжи с нужните теоретико-идеологически средства за конкретното

му по-нататъшно изменение в смисъл той да стане социално по-справедлив и етично по-нравствен, но същевременно и естетически по-съвършен, по-прекрасен, по-красив". При различните обществено-икономически формации и епохи тия две задачи са придобивали различен конкретен характер и значение.

Павлов не един път предупреждава, че не трябва да се смесва методът на естетиката като наука с метода на изкуството като художествено творчество. А оттук извежда и постановката да не се отъждествява спецификата на литературата със спецификата на литературознанието. Научният анализ има за цел не да замени художествения образ с някакъв логически еквивалент, а да го представи в други измерения, с други средства, да го характеризира и обясни както във вътрешните му структурни компоненти, така и във връзка с взаимоотношението му с обективната действителност. Характеризирайки изкуството като обществено-историческо явление, Павлов реагира на всички опити да се търси неговият генезис в особените прояви на животните или да се определя като някаква игроподобна дейност, както и да се отъждествява с морала, с процесите на труда. Нашироко обяснява по какво изкуството се отличава от останалите идеологически прояви — морала, религията, науката, публицистиката — и кое е онова, което представлява най-дълбока негова проява.

За вярното познаване на особената природа на художественото познание Павлов нашироко разглежда и въпроса за отношението между наука и изкуство — един въпрос, дискутиран от древността до наши дни. Характеризирайки отделните възгледи, той изхожда от ленинската постановка, че и научните, и художествените идеи са преди всичко „субективни образи на обективните неща", че и едните , и другите по особен, своеобразен начин отразяват света. И задачата на естетиката е да разкрие именно в какво се състои тая особеност и своеобразност на художественото произведение като „субективен образ на обективните неща".

Спецификата на изкуството може да бъде разбрана само като се тръгне от естетическия характер на неговия метод, различен от метода на науката. Макар предметът и на науката, и на изкуството да е реалната действителност, съдържанието и формата са различни. Само когато предметът не се отъждествява със съдържанието, може да се види и различието между науката и изкуството. Докато предметът е нещо обективно, съдържанието носи субективно отношение на художника, обусловено от неговите философски, политически, народностни, естетически идеали. Ето защо много произведения, пресъздаващи едни и същи явления, събития, факти, т.е. които отразяват един и същи предмет, имат различно съдържание, обусловено очевидно от неедноквите изходни позиции на авторите им.

Като се спира на писаното от Енгелс и Ленин, Павлов прави опит да отиде по-нататък в характеристиката на основните черти на изкуството. Като първа характерна черта на художественото мислене, на художествения образ се сочи неговата жива, сетивно-конкретна предаваемост и възприемаемост, втората — да бъде наситен с определена идейност и емоционалност, третата — да бъде дадено в красива форма, т. е. жизнено правдивото и прогресивно-идейното да бъде дадено по „законите на красотата". Тук именно се проявява с особена сила творческата индивидуалност на писателя. Чрез тези три основни черти изкуството придобива характер на своеобразен род идеологическа надстройка, която по значимост и действена сила заема такова

централно място и играе такава роля в човешкото общество, на които не могат да се равняват нито политиката, нито моралът, нито другите обществено-надстроечни явления — пише Павлов.

Въпросът за отношението между форма и съдържание в изкуството е един от централните, които занимават Павлов в продължение на десетилетия наред. И винаги утвърждава мисълта за диалектическото единство на форма и съдържание. Отделянето на едното унищожава другото и обратно. Но това единство се изявява понякога в твърде своеобразни, противоречиви съотношения. Научният анализ изисква да се разкрие не само как, но и какво е било обект на художествено претворяване. Пристъпвайки към произведението като единство от обективни и субективни отношения, критикът следва да види и социалния му генезис, и функционалната му роля, и художествената му структура. А това предполага да се осветли всестранно отношението между форма и съдържание, между обекта и субекта на изкуството, между логика и психология в художествената дейност, между индивидуалност и класовост, народност и общочовечност, съотношението между различните художествени направления, стилове, жанрове, както и основните естетически категории — трагично, комично, възвишено, мелодично, стил, почерк и т. н.

Но особено голямо значение отдава естетикът-марксист на въпроса за отношението между мироглед и метод в художествено-творческата дейност. Имайки пред очи една мисъл на Енгелс относно характера на Ибсеновите герои, изучавайки, от друга страна, творчеството на наши и световни класици, като Шекспир, Ибсен, Гогол, Толстой, Балзак, Вазов и др., Павлов разбира своеобразното отношение между мироглед и художествен метод, търси да осветлява тяхната роля и значение в изкуството. Тези въпроси Павлов подхваща във време, когато в Съветския съюз са се водили оживени спорове в усилията да бъдат преодолени плехановските възгледи, раповските постановки, вулгаризаторските схеми. Техните защитници всячко искали да обясняват с политическите възгледи на писателите, отричали спецификата на литературата и по такъв начин стигали до явни абсурди при разглеждане и оценка на големите писатели от миналото.

Разбиранията на Павлов по този кардинален въпрос търпят значителна еволюция, за да дойде в последна сметка до извода, че мирогледът има важно решаващо значение по отношение на метода, но не и определящо, защото определящо е обективно-реалното битие. А колко много мастило се бе изписало, докато отношенията между мироглед и метод се видят във вярна светлина, колко много присъди са се произнасяли, колко видни творци са били недооценявани само заради това, че се е абсолютизирала ролята на мирогледа в художествено-творческата дейност.

А щом се абсолютизира ролята на мирогледа, логически се стига до извода, че само онзи писател може да създаде значително произведение, който стои на научни идейно-философски позиции. Една постановка, която противоречи на толкова много явления в многовековното литературно развитие. Очевидно, само когато мирогледът на писателя не се изчерпва с неговите политически и общофилософски възгледи, а се държи сметка за цялостното му светоотношение, за непредубеденото му отношение към логиката на фактите, за верните наблюдения, анализи и представи за нещата, за обществените и природните явления, само тогава ще може вярно да се обясни и разбере творчеството на големите писатели от миналото, които се оказаха „загадка" за различните вулгаризатори на изкуството.

За да се осъзнае, от друга страна, ролята на художествения метод, необходимо е да се види неговото своеобразие, общото и специфичното в сравнение с научния метод и с метода изобщо, въпроси, широко третирани от Павлов. Художествения метод той определя не просто като съвкупност от принципи за художествено отразяване на действителността, както обикновено смятат мнозина, а като „субективно отражение на обективните закони или закономерности на движението, изменението на обществените и природните неща и явления, което отражение също е подчинено на специфични закони или закономерности, но които не представляват от себе си нищо друго освен субективни образи на обективните закони и закономерности". Само върху тази основа може да се даде отговор на въпроса, защо автори с марксически мироглед създават нееднакво пълноценни творби, защо от перото на един и същ писател излизат и силни, и слаби произведения. Само върху тая основа ще може да се изясни въпросът, защо и доколко политическите и другите идеалистически възгледи оказват определено влияние върху творчеството на автори като Гогол, Толстой, Вазов, които в мирогледа си могат да имат редица правилни, прогресивни страни и черти. Отъждествяване на научния с художествения метод неизбежно е довеждало и до отъждествяване на мирогледа с метода в литературата — причина за толкова много парадокси при оценка на наследството.

Разбиранията, до които се домогва Павлов за взаимоотношенията между мироглед и художествен метод, се оказаха решаващи в конкретната му литературоведческа дейност, за да се оценят вярно цяла редица писатели и поети от националната и чуждата литература, а и да посочи корените на грешките, допускани от немалко теоретици и критици на изкуството.

Като обосновава една от основните се концепции, че материалната действителност играе определяща роля и по отношение на мирогледа, и по отношение на метода, Павлов настойчиво подчертава необходимостта да не бъдат подценявани и някои други предпоставки, които оказват несъмнено въздействие върху тях, като например душевния строй, таланта, житейския и културен опит на писателя, както и други фактори от подобно естество, които безспорно участвуват в творческия процес в изграждане на художествения образ, в претворяване на обществените и нравствените конфликти и т. н. Но във връзка с това теоретикът-марксист не пропуща да посочи и другата опасност — пълното противопоставяне мирогледа на метода, отричането на всякакви взаимоотношения между тях води до грешки от естетско-формалистично естество, до неразбиране същността на художествената дейност. Това важи с особена сила за социалистическо-реалистическата литература. Без марксически мироглед не е възможно да бъдат създадени творби, които да разкриват вярно закономерностите на социалистическата действителност, нито да бъде пресъздаден животът на преходни епохи с оглед съвременните идейно-художествени потребности, да се видят сложните взаимовръзки между минало, настояще и бъдеще.

Интересни са мислите на Павлов и по въпроса за типичното в действителността и художественото му отражение в изкуството, на които въпроси през 1955 г. посвещава и специална обстойна студия. Изходната му мисъл е, че типичното съществува в самата действителност и е било художествено отразявано в народното творчество, преди още да са се били появили каквито и да е теоретически обосновки. Онзи, който е успял да види и претвори типичното в живота на своето време, на определена историческа действителност,

той е могъл да се извиси и до големи идейно-художествени висоти. Постановката на Енгелс, че в художествените си творби писателят-реалист ни дава „типични герои, взети в съответните типични обстоятелства и заедно с това индивидуализирани" служи като ръководно методологическо начало в съжденията на Павлов за типичното. Възлов момент в тези му разсъждения е, че типичното в изкуството е субективен образ на обективно типичното, на типичното в действителността. Затова типичното се явява органически присъщо на художествения образ. То следва логически от основните черти на изкуството, от неговата познавателна, идейна, емоционална същност. Затова — по думите на Павлов — грешат онези, които смятат, че типичното в образа съвпада само с отразеното в него общо и съществено, а индивидуалното разглеждат като нещо допълнително, привнесено от автора и прибавено към общото. От друга страна, типичният образ съвсем не е механически сбор на всичко, което намираме в живота, а диалектически синтез и на онова, което кълни, което назрява и тепърва предстои да се изяви. И задачата на писателя е да види тези кълнове, да очертае и насоката, по която те ще се развиват.

Отдавайки най-голямо значение на типизацията, заедно с това той смята за неправилно всичко да се свежда до нея, каквито увлечения не са били чужди на отделни автори в ония години. Така те я превръщали „едва ли не в единствен и основен закон на изкуството, омаловажавайки неговите други черти и закони". По този начин се изопачава житейската правда и се утвърждава теорията за безконфликтността и други подобни схематични постулати (Избрани произведения Т. 5, с. 244).

Подхващайки въпроса за безконфликтността, Павлов предупреждава за различните видове конфликтност в различните общества. И в социалистическото общество конфликтността продължава да важи, но вече се изпълва с друго съдържание, придобива друг характер и значение. А това предполага и нов подход за нейното изобразяване и художествено типизиране.

Във връзка с типичното и теорията за безконфликтността Павлов засяга и твърде нашумелия въпрос през 50-те години — за идеалния герой и неговото място в литературата. Основното за социалистическо-реалистическата литература е да бъде жизнено правдива, да ни дава обективната истина за живота и хората, и то не правдата изобщо, а „правдата-красота". Да се отрича правото на литературата да ни дава „и идеални герои противоречи на самото фактическо развитие на литературата и изкуството от всички епохи и народи, които никога не са живели без съответните конкретно-исторически определени идеали и следователно с право са изисквали от литературата и изкуството да им рисуват художествени типични образи не само на отрицателни характери и прояви и не само положителни, но и обикновени характери и прояви, а и на положителни идеални герои и прояви" — пише Павлов.[1] Изобщо студията му „За типичното в действителността и художественото му отражение в изкуството" е особено богата с теоретически и методологически съждения, изводи и постановки по едни от най-животрептящите въпроси на съвременното литературознание и естетика. Макар някои от тях да будят възражения, вече самото им поставяне създава почва за по-нататъшното им осветление от марксистко-ленинската естетическа мисъл.

[1] Тодор Павлов. Избрани произведения. Т. 6, с. 315.

Един друг въпрос, който Павлов разработва е особена настойчивост и углъбеност, е за партийността в литературата, в изкуството изобщо. Осъзнал дълбокия историзъм и последователната диалектичност на ленинското учение за партийността, Павлов развива мисълта, че през различните обществено-икономически формации тя е имала различен характер и значение. Дълъг път извървява понятието партийност, докато се стигне до днешната социалистическа партийност, основна предпоставка на съвременното революционно-социалистическо изкуство и изобщо на идеологическите явления. Именно като осъществява принципа на комунистическата партийност, литературата става част от общото дело на партията, на народа, включва се в ония фактори, които са насочени да преобразуват света в името на по-високи социални и нравствени идеали. А с изчезването на класите— продължава Павлов — и изкуството не може повече да има партиен характер, тогава партийността ще премине в народност. За разлика от другите идеологически форми партийността в литературата е художествена партийност — нещо, което мнозина не са съзнавали и в миналото, и в наше време и затова не са могли да разберат същността на художественото творчество. Колкото по-непримиримо е атакуван, изкористван, ненавиждан от буржоазните идеолози, толкова с по-голяма настойчивост Павлов се стреми да обоснове своеобразната проява на принципа на партийността и художественото творчество. Това негово своеобразие се извежда от специфичния характер, роля и значение на художествената дейност, партийността се проявява и в сферата на типичното, и в сферата на идейната наситеност, както и в сферата на естетическата емоционалност. Или по-скоро в диалектическото единство на тези три страни, в единството между изкуство и практика, между изкуство и живот. Бидейки не само идеологическа, но и естетическа категория, партийността в литературата се обуславя от от таланта, както и във всички онези предпоставки, участвуващи в претворяването на жизнените явления в художествени. Особеностите на днешната комунистическа партийност разкриват най-широки възможности за изява на социално-историческите, националните, общочовешките тенденции и стремежи, както и богата неповторима творческа индивидуалност на писателя. Затова и съвременната социалистическо-реалистическа литература има неограничени възможности да пресъздава цялото богатство на живота, на което не са способни различните школи и течения на съвременния модернизъм.

Върху конкретни художествени произведения Павлов се стреми да изясни как и доколко големите писатели от миналото са прокарвали принципа на партийността в съответствие с техните обществени и идейни позиции и възгледи, в зависимост от цялото им светоотношение, нравствен и емоционален мир. При анализа на тяхната дейност той изхожда от мисълта на Ленин: „Ако пред нас е действително велик художник, то той по необходимост е изразил, макар и някои съществени страни на революцията в своите произведения.“ Във връзка с партийността Павлов обосновава и въпроса за творческата свобода на писателя, с която на Запад толкова много спекулират, пренебрегвайки факта, че само в социалистическото общество е възможна истинска свобода на творците на художествени ценности.

Наред с фундаменталните проблеми, свързани с теорията на художественото творчество, Павлов не оставя без внимание и по-частни, но също така с безспорно значение — за стила на писателя, за вдъхновението, на интуицията и измислицата в творческия процес, за особената духовна нагласа, при която

се ражда една творба, за общото и своеобразното на отделните литературни течения, за структурните особености на отделните литературни жанрове и т. н.

Многобройните теоретико-естетически студии и статии на Т. Павлов, конкретните му анализи и екскурзии из света на изкуството от древността до наши дни са насочени преди всичко да обяснят неговата природа и функционална значимост, да разкрият обективните и субективните предпоставки на творческия процес, да се докаже, че само марксистко-ленинската естетика като обща теория на изкуството е в състояние да посочи най-дълбоката същност и роля на художествените произведения, създавани през различните исторически периоди. Само върху материалистическите принципи за развитието на света с неговите материални и духовни страни, върху ленинската теория на отражението могат да бъдат обяснени закономерностите и развитието на литературата, както и исторически обусловената проява на социалистическореалистическата литература, нейната роля за формиране на новото социалистическо общество.[1]

*

Особено големи са заслугите на Павлов за утвърждаване на правилно научно отношение към литературното наследство — един непрестанно дискутиран проблем в литературознанието и в миналото, и в наше време. Сложен и противоречив път е трябвало да премине марксическата критика — и в национален, и в световен мащаб, докато се домогне до верен подход към създаденото в миналото. Осъзнаването на ленинските постановки при оценка на създаденото от предходните поколения творци се извършва неравномерно, при една твърде усложнена обществена и общоидеологическа обстановка.

Разбиранията на Т. Павлов по отношение на литературното наследство се формират успоредно с цялостното му съзряване като философ-марксист от ленински тип. Възприел и доразвил кардиналната марксическа постановка за изкуството като отражение на историческата действителност по „законите на красотата", той неминуемо стига до едно по-пълно разбиране на характера и значимостта на художествените произведения в разните обществено-икономически формации и епохи, до научна трактовка на въпросите за приемствеността и новаторството, за взаимовръзката между минало и настояще, между национално и общочовешко, между конкретно-историческо и непреходно в литературния развой и т. н.

Главната причина за антинаучното, нихилистично отношение към наследството Павлов вижда в неразбирането на сложните взаимоотношения между метода и мирогледа на писателя, в тяхното механично отъждествяване. Тук именно отвеждали корените на основните методологически и историколитературни грешки на Плеханов, на вулгарните социолози, на раповци и пролеткултовци. И Павлов влиза в остри спорове с наши и чужди автори, които робували на тези теории. Неговата ръководна мисъл е, че съдържанието на литературата не се изчерпва с отражението на едни или други идеи или на домогванията на отделните класи, съсловия и т. н. Тя е отражение преди всичко на всеобхватната историческа действителност. Като анализира творчеството на много наши и чужди писатели, той доказва, че те са се домогвали до верни характеристики на социалния и духовния живот на човека и обществото, разкривали са във вярна светлина жизнените конфликти,

[1] Тодор Павлов. Избрани произведения. Т. 6, с. 536.

културно-нравствените процеси на времето, при все че са робували на едни или други неправилни политически и научни възгледи. Във връзка с това обосновава ролята на таланта в творческия процес, на душевния и емоционалния строй на писателя, на житейския му опит и т. н. Със съжденията си, напълно в духа на ленинските указания, Павлов бие в две насоки: срещу вулгарните социолози и раповци, от една страна, а, от друга — срещу буржоазните теоретици, които твърдели, че марксизмът не държал сметка за ролята на творческата личност, обезличавал писателската оригиналност. Борбата за конкретно-историческа оценка на духовното наследство — вулгаризирано и отхвърляно, недооценявано или апологетично, безкритично превъзнасяно отляво и отдясно — става пробен камък, доколко са усвоени ленинските литературно-естетически принципи.

В тази си дейност Павлов следва неотклонно, доразвива и конкретизира указанията на Ленин за двете линии във всяка национална литература, за конкретно-историческата трактовка на художествените явления, за диференциран подход към всеки творец, като не се абсолютизира нито значението на класовата му принадлежност, нито на мирогледа му, като, от друга страна, и дарованието му не се навлича в мистични одеяния. Непрестанно обосновава мисълта за взаимообусловеността между съвременност и минало. Завоеванията на предходниците могат да бъдат използувани за решаване на съвременни задачи, за гражданското и естетическото формиране на човека. Тези завоевания предлагат благодатен материал за разбиране на обществените и духовните процеси в тяхната диалектическа взаимообусловеност и развитие.

Първите конкретни и сравнително по-цялостни работи на Павлов, в които обосновава нови изходни позиции при оценката на писатели от миналото, се явяват през втората половина на 30-те години. По повод поставянето на сцената на Народния театър пиесите „Народен враг“ от Ибсен и „Отело“ от Шекспир критикът-марксист сочи несъстоятелността на плехановското социологично класово интерпретиране на наследството, а, от друга страна — обосновава отгде идва непреходната обществена и естетическа стойност на произведенията на двамата големи драматурзи. Тези две малки статии свидетелствуват за проникновени разбирания относно литературното наследство, и то изказани в момент, когато споровете все още са бушували с нестихваща сила за намиране на верен критерий при оценката на писателите от миналото и тяхната съвременна интерпретация. По думите на Павлов естетическата жизненост и хуманистичната сила на Шекспир и Ибсен са обусловени от умението им да обгърнат живота не само на тогавашното общество, но и да изобразят характери, конфликти, проблеми, които надхвърлят рамките на онова време и придобиват вечно, общочовешко значение. Но за да могат да бъдат разбрани техните драми, необходимо е да не се ограничаваме само с една „чисто историческа интерпретация“, нито пък те да се „очистват от своя историзъм“ и по този начин писателите да се превръщат в някакви извънвременни художници-рисувачи на „отвлечени страсти и проблеми“.[1]

В онова време тези малки статии изиграват историческа роля, очертават насоката за едно истинско историко-диалектическо трактуване на художественото наследство. Подобна роля изиграват и работите на Павлов, писани все по същото време, за Пушкин, Толстой, Горки, Маяковски.Във връзка с тяхното творчество той поставя и някои по-специфични въпроси, по които

[1] Тодор Павлов. За марксическа естетика, литературна наука и критика. Статии, доклади, изказвания, рецензии. Т. I—II. 1954—1955. Т. I, 296—308; 325—334.

тогава доста се е спекулирало от буржоазната и от социалистическата теоретико-критическа мисъл.

В напрегнатите предвоенни години Павлов влиза в остра полемика с редакторите на сп. „Златорог" — едни от най-ярките проводници на буржоазно-идеалистическите концепции в литературата, изопачаващи художествени творби, създавани в миналото, игнорирайки напълно новата прогресивна литература. Тези техни позиции Павлов обяснява със социално-историческата определеност на художествения вкус, на историко-литературните и естетически възрения. Поради това златорожци се оказват неспособни да разберат същността и значението на критико-реалистичната ни литература, нито писатели като Горки, Толстой, Ромен Ролан, а още по-малко творци като Смирненски и хората, създаващи революционна социалистическа литература.

Във връзка с подхвърлянията и инсинуациите на Вл. Василев, че хората от „отсрещния лагер", т. е. марксистите, под „социална идейност" разбирали „само пролетарската социална идейност", Павлов заявява: „Смешно е да се търси и вижда например у Шекспир, Сервантес, Есхил или Омир пролетарска социална идейност, но това не им е попречило на своето време, в своите условия, при тогавашните социални условия и задачи да бъдат велики изразители именно на най-дълбоките социални идеи и да направят изкуството си велико оръдие за решаване на първокласни социално-идейни задачи на своето общество и време." Обосновавайки къде и как трябва да търсим обществено-естетическата значимост на един писател, Павлов воюва едновременно и и срещу естетския формализъм, философския индивидуализъм, и срещу вулгарния социологизъм.

Във връзка именно с оценката на наследството Павлов неднократно и в различни аспекти разглежда ролята на творческата личност в художествената дейност. Следвайки указанията на Маркс, че богатството на личността зависи от това, доколко тя е свързана по видими и невидими пътища с народа, Павлов търси да обясни художествените изяви на твореца, като държи сметка за тая неотменна обусловеност, отхвърля мистичните естетически теории, гледащи на твореца като на нещо извънземно. Творчеството и на най-оригиналния писател не стои извън закономерностите на общото художествено развитие. За таланта му трябва да съдим доколко е успял да разбере и изобрази същност и черти от битието на човека, на народа, на обществото.

В полемиката си със „Златорог" Павлов за пръв път изтъква онова, което прави от Вазов голям народен творец — нещо, което не са съзнавали нито хората около „Мисъл", нито златорожци — негови последователи. С неопровержима логика Павлов оборва обвиненията и доводите на Вл. Василев, отправени към марксистите. И заедно с това обосновава линията на марксическата литературно-критическа мисъл, която независимо от допуснатите грешки в миналото все по-успешно се освобождава от едностранчивостта при трактовката на художествените явления. „Като сме изхождали именно от тия основни положения, според силите и според обективните възможности (знае се доколко и как може да се пише у нас например за поезията на Хр. Смирненски), правили сме опити да осветлим правилно както откъм социално-идейната страна, така и откъм естетико-формалната страна творчеството на Пушкин, Лев Толстой, Шекспир, Ибсен, Вазов, Яворов, Елин Пелин и почти всички наши съвременни поети от „отсрещния лагер" — пише Павлов още през 1940 г. И в това се състои една от главните черти и насоки на Павловата литературно-критическа дейност в ония години, опро-

вергавайки твърденията на привържениците на формализма, че уж критиците-марксисти не били в състояние да обяснят една такава сложна дейност като изкуството — както подчертава Здравко Петров.[1]

Осъзнал дълбоко и цялостно основната мисъл на Ленин, че духовните ценности от миналото трябва да бъдат широко използувани за по-нататъшното развитие на културата, Павлов предупреждава за грешките, които могат да бъдат допуснати при конкретното осъществяване на това ръководно начало. Когато се разглежда и оценява наследството, необходимо е да не се „изпада нито в левичарско, нито пък в апологетично отношение, като се забравят или омаловажат известни литературни, политически и общоидеологически грешки и недостатъци". А това предполага да бъдат преодолени както естетско-формалистичните концепции, така и вулгаризаторските схващания на онези, които преувеличават значението на класовата принадлежност, недооценяват обективното съдържание на художествените творби, не държат сметка за особеностите на реалната действителност, която те отразяват със специфичните средства на художественото изобразяване. В това отношение особено интересна и показателна е обстойната студия на Павлов, посветена на литературно-критическата дейност на Г. Бакалов, издадена през 1940 г. Подхвърляйки на цялостна преоценка литературно-критическото дело на Бакалов откъм неговите методологически начала, Павлов развива широко някои от марксистко-ленинските концепции при разглеждане и преосмисляне на националната ни класика, тъй като тук именно Бакаловата дейност е била най-уязвима. Макар на места да е нарушен историческият критерий при оценката на Бакаловите позиции и характеристиката им да не е винаги съобразена с общото равнище на тогавашното критическо мислене и да не се отчитат в необходимата мяра специфичните условия, при които е работил този неуморен и всеотдаен пропагандатор на марксизма, Павлов очертава сигурни критерии, от които следва да се прилагат принципите на марксизма-ленинизма в областта на литературната история, теория и критика. Тая студия е интересна и с непреходна стойност в две насоки: като преоценка на методологическите и естетически позиции на Бакалов с оглед на ленинския етап в развитието на марксическото литературознание, а, от друга страна — като сериозна крачка напред във вярното интерпретиране на националното литературно наследство.

Подчертавайки заслугите на Бакалов, които му определят едно от „първите места в нашата прогресивна литературна критика", припомняйки, че дори и тогава, когато е грешал в оценките си за Вазов, Алеко Константинов, Яворов и др., винаги е излизал от безусловно правилната постановка, че „социално-идейната страна в изкуството е определящата в единството от съдържание и художествена норма и че изкуството, което не е в социално-идейно отношение издържано и не отговаря на най-дълбоките социално-идейни нужди и тенденции на своето общество и време, не е истинско голямо, значително, с трайно значение изкуство", Павлов сочи какви грешки е допускал критикът-марксист при конкретното прилагане на тия правилни методологически постановки. Основната беда — по думите на Павлов — идва оттам, че войнствуващият критик е търсил във всяка творба да открие т. нар. „социален еквивалент", твърде едностранчиво е разбирал принципа за социално-идейната роля на литературата, подценявал е другите компоненти

[1] Н. Попов, Здр. Петров. Тодор Павлов, критически очерк. С., 1958, с. 139.

на художественото произведение. Той не е успял да осъзнае напълно, че художественият образ не е само „образно мислене“, че художествената форма е нещо извънредно сложно и специфично, което не се определя само от социално-идейното съдържание. Не съзнавайки своеобразното отношение между мироглед и метод, Бакалов остава чужд и на Енгелсовата мисъл, че поради идейния момент не трябва да забравяме реалистичния. Придържайки се към Плехановите концепции, той не е осъзнал в пълнота теорията на отражението — пише Павлов. Към последните години на живота си талантливият критик започва все по-успешно да се приближава към правилните научни позиции и само преждевременната му смърт попречва идейното му превъоръжаване да дойде до своя логически край.

Много от въпросите, поставени или подхванати в брошурата за Бакалов, намират една или друга трактовка в книгата „Ботев поет, критик, философ“ (1940). Както художествената, така и теоретико-критическата дейност на великия поет Павлов характеризира не само въз основа на конкретните му изказвания и преценки, но като изхожда от цялостната му материалистическа идеология като революционен демократ и социалист-утопист. При Ботев Павлов съглежда потвърдени и осъществени изконните си разбирания, че и критиката подобно на художествената литература трябва да дава не само верни познания за действителността, но и да способствува за нейното изменение. За да посочи грешките и на формализма, и на вулгарния социологизъм чрез делото на великия поет и критик, Павлов пише: „Ботев не беше и не можеше да бъде естет-формалист, но същевременно той не отричаше и не подценяваше ролята и значението на художествената форма и на правилната литературна реч, не ги смяташе, както за нещастие някои и до ден днешен ги смятат за нещо несъществено, второстепенно, несъществено в литературното произведение.“[1] Така чрез наследството на Ботев Павлов решава най-актуални съвременни задачи, сочи изхода от дълголетните спорове. След 1944 г. той ще продължава да се спира неведнъж върху наследството на Ботев, като доразвива някои свои формулировки, сочейки извращенията както на буржоазната наука, така и заслугите на Благоев и Бакалов за неговото правилно разбиране. От друга страна, указва и на приемствеността между идеите на поета-революционер и онова, което сега се ражда в нашата социалистическа епоха.

В усилията си да осветли и преоцени наследството в областта на естетиката, литературната теория, история и критика както в национални, така и в по-широки рамки, вниманието му е насочено преди всичко върху някои от по-видните представители на материалистическата литературна мисъл. Целта му е, от една страна, да обоснове ръководните принципи на марксистко-ленинското учение в тия области, а, от друга — да разкрие грешките,отклоненията и най-вече превъпълщенията на догматично-формалистичната критика, извращенията ѝ по отношение на идейно-естетическите богатства на писателите от различни епохи. Една неизменна полемична страстност пронизва и тези му работи. Такъв характер имат и няколкото му работи, посветени на основателя на марксистката литературна теория и критика у нас Д. Благоев. Очертавайки големите му заслуги, Павлов за пръв път обосновава нашироко и онова, което го сближава с Ленин, както и онова, което го отличава, доколко тесняшкият социализъм у нас се е доближавал до болшевизма,

[1] Тодор Павлов. Избрани произведения. Т. 4, 1961, с. 357.

кои са били причините, обусловили значителните различия между тях. Все тук разкрива и теоретическите корени, довели Благоев до неправилни оценки на редица писатели-реалисти от миналото, както и по отношение задачите на литературната критика — схващания, дошли по линията на Плеханов, безспорен авторитет по въпросите на литературата в ония години за българската социалистическа интелигенция.

Борбата, която години наред води Павлов за изясняване и утвърждаване на марксистко-ленинското разбиране относно литературното наследство, в непрекъснат спор с теоретици и критици, стоящи настрана от подобни възгледи, е органически свързана с усилията му да намери верен подход за оценка на Иван Вазов кто писател-реалист, демократ и хуманист, като проникновен летописец на живота на българския народ. Защото по отношение именно на народния поет са се проявявали най-ярко погрешните схващания, рецидивите както на естетско-формалистичната, така и на социалистическата критика. Затова, когато разглежда критическото дело на Благоев и най-вече на Бакалов, погледът му е привлечен преди всичко от ония техни неправилни теоретически постановки и критически съждения, които не са позволявали да бъде разбрано и оценено Вазовото дело.

Вазовото наследство — пише Павлов — не може да бъде видено в истинските му измерения, ако не се разбира своеобразието на духовно-творческата дейност, ако не се съзнават неизмеримата сила и специфичните особености на художествения метод, ако не се съобразяваме с факта, че мнозина писатели, имащи различни политически схващания, могат да постигат художествени успехи благодарение на правдивите си жизнени наблюдения, на богатия си житейски опит. Още по-малко могат да бъдат разбрани писатели като Вазов, когато към тях се подхожда от позициите на вулгарносоциологически схеми, които търсят обяснение на всичко в социалния произход на твореца, когато се робува на плехановската йероглифна теория и не се прилагат принципите на ленинската теория на отражението.

Още в студията си за Бакалов Павлов дава най-висока оценка на „Под игото", роман, който бе така неоснователно отричан от тогавашната социалистическа, а в още по-голяма степен от буржоазно-естетската критика. За пръв път в марксическата критика тук Вазов е наречен класик на българската литература. Имайки пред вид очевидно думите на Ленин за Толстой, Павлов характеризира Вазов като „огледало на нашата действителност, който с малки изключения я отразява така широко и всестранно, както никой от другите наши писатели, изключвайки Ботев, не може да стори това"[1]. С непознатата дотогава широта Павлов определя истинското място на поета в развитието на националната литература, дава ни ключа за разбиране на всички ония писатели от миналото, които са станали изразители на определени страни от националните, социалните, нравствено-емоционалните проблеми на своето време. Наличието на някои консервативни възрения и политически недостатъци, исторически обусловената ограниченост на мировъзрението на поета съвсем не ни дават право да недооценяваме това неизмеримо национално богатство.

В многобройните си студии за Вазов, писани през различно време, Т. Павлов се проявява с най-добрите си качества като литературен теоретик, историк и критик-методолог, чертае насоките на по-нататъшното развитие на

[1] Тодор Павлов. Избрани произведения. Т. 4, с. 397.

марксическото вазововедение, бележи нов етап в отношението към писателя. Формулираните задачи и дадените оценки по случай стогодишнината от рождението на Вазов идват като логически завършек на десетилетните усилия за вярно разбиране и възприемане създаденото от народния поет.

Все с такава методологическа широта Павлов очертава и значението на Захари Стоянов като автор на неповторимите „Записки по българските въстания", разглежда различните критерии, от които се подхожда към Алеко Константинов, за да утвърди казаното от Д. Благоев като най-перспективно за по-нататъшното изследване на автора на „Бай Ганю", чертае ръководните принципи, от които може да се разбере в пълнота творчеството на такива писатели като Яворов, Пенчо Славейков, Елин Пелин, Цанко Церковски, Д. Полянов, Смирненски, Гео Милев, Вапцаров и др., за да получат онова признание, на което днес ние сме свидетели. И в тези си усилия Павлов спори и доказва, отхвърля и обосновава ония критерии, които позволяват да се погледне на тия творци като на художествени феномени, с всичко специфично като творчески индивидуалности и с онова закономерно, на което се подчинява творчеството им, за да се очертаят параметрите на националното ни литературно и общокултурно развитие.

Покрай всичко друго работите на Т. Павлов, посветени на българската и световната класика, доказват, че марксическата критика се занимава не само с най-общите идейно-обществени и гносеологически въпроси, както уверяваха буржоазните литературоведи, но и със специфичните проблеми на литературното произведение, с психологията на творческия процес, с характера на художествената образност, с ролята на интуицията, на художествената измислица, със стилно-езиковите средства и т. н. Но за разлика от буржоазната критика при разглеждане на тия по-специфични въпроси, свързани с творческия акт, всякога се търси да бъде открита взаимообусловеността на писателската индивидуалност — с всичко своеобразно и общо в нея — от епохата, от конкретните задачи на времето, от идейно-естетическите движения и процеси. И с тези си страни студиите на Павлов бележат решително придвижване напред към една по-цялостна и всестранна трактовка на литературните явления, представляват несъмнен принос в дългогодишната борба за цялостно и всеобхватно марксистко-ленинско разглеждане на сложните проблеми на художествената литература в нейното историческо развитие и съвременно състояние.

Когато Т. Павлов характеризира писателите от по-далечното или по-близкото минало, винаги ги поставя на фона на съответната епоха с присъщите ѝ социални, политически и културни процеси. И във връзка с тях обяснява идейно-обществения патос на творчеството им, особеностите на пресъздаваната тематика, социално-естетическото звучене на отделни творби. Той търси ония приемствени връзки, които играят ролята на мост между минало и настояще, акцентува на онова, което продължава да вълнува новите поколения. Без да отъждествява механически дейността им като творци и обществени дейци, държи сметка за тия две страни, които най-често взаимно се допълват и взаимно се обуславят.

При разглеждане и оценка на писателите-реалисти и демократи от миналото Павлов винаги тръгва от аксиоматичното за него положение, че тяхното наследство се явява предпоставка за развитието и на съвременната социалистическа литература. Осъзнал дълбоко същността на марксистко-ленинското учение по въпросите на духовната дейност, Павлов разглежда

проблема за приемствеността между преходното, сегашното и бъдещето като кардинален проблем на литературното развитие на всяка епоха, като изходно начало за правилно разбиране на многообразните предпоставки, обуславящи възмогването на художественото и научното мислене. Само когато съвременната литература се осветлява и с оглед на диалектическата ѝ обусловеност от наследството, ще може да се видят и нейните новаторски черти, и особеностите ѝ от идейно-обществено, формално-структурно, функционално естество — неведнократно говори Павлов. Все в тая връзка той подчертава, че историзмът е „абсолютен закон за нашата литературна история, теория и критика", за да може да се навлезе в обществения, идейния, естетическия свят на писателите от различни епохи.

И когато се стреми да очертае изходните методологически принципи при разглеждане на художественото наследство от различни епохи, и когато сам анализира и оценява това наследство, Павлов използува похватите и възможностите и на литературния историк, и на литературния теоретик и критик. При него е трудно да се разграничи къде свършва теоретикът-методолог и къде започва изследвачът-историк или критикът-ценител. Съжденията му са характерни с един естествен синтез на различни подходи, които в края на краищата довеждат до по-пълното осъзнаване и възприемане не само на отделното или цялото творчество на един писател, но и на цялата онази атмосфера — социологическа, философска, политическа, нравствено-емоционална, — сред която е било възможно раждането на разглеждания феномен.

Чрез многобройните си трудове, писани и в периода на буржоазното господство, и в условията на социалистическа България, Павлов извежда борбата за утвърждаване на марксистко-ленинско отношение към художественото наследство до пълна победа. С широтата, с която подхожда към историко-литературната проблематика, с актуално обществено-философско и културно-идеологическо звучене, което умее да вложи в студиите си, посветени на литературното наследство, с теоретико-методологическата им дълбоност Т. Павлов предлага надеждни опорни точки и за редица други хуманитарни дисциплини.

*

В дългогодишната си литературоведческа дейност Павлов отделя най-голямо внимание на разнообразните теоретически и художествено-практически въпроси на социалистическия реализъм. Новаторската същност и роля на литературата, създавана върху основата на марксическите разбирания за обществото, за човека с неговата материална и духовна култура, предпоставките, обусловили генезиса на социалистическия реализъм, завоеванията и възможностите му за разкриване на социално-историческите, нравствено-психологическите процеси, всевъзможните атаки и отричания, отправяни към него от буржоазни теоретици и от ревизионисти, неговите черти като творчески метод, позволяващ да се изяви най-пълно талантът, идейният и емоционалният свят на твореца и т. н. — ето някои от въпросите, които определят съдържанието и патоса на много и много трудове и литературоведи-марксисти. И тези въпроси го занимават не само в най-общите им теоретико-методологически аспекти, но и в конкретните им прояви, в творчеството на наши и съветски писатели, на творци от други страни, както и в дейността на критици и литературоведи. В тази многогодишна дейност може сравнително

най-добре да се проследи как се е развивала теорията на социалистическо-реалистическата литература, през какви перипетии се е минало, докато се осъзнаят в пълнота нейните методологически принципи и залегнат в основата на съвременната литература.

На революционно-пролетарската, на социалистическата литература Павлов гледа като на закономерно исторически обусловено явление. Подготвяна от цялостното обществено и културно-естетическо развитие на човечеството, върху нейните идейно-художествени принципи израстват едни от най-големите дарования след Великата октомврийска революция. И като теория, и като практика тя непрестанно се развива — от една страна, в борба с различните декадентски буржоазно-естетски направления, от друга — като сама изяснява онези задачи и принципи, които извеждат към творби, способни да съдействуват в максимална степен за опознаване и изменение на света чрез специфичните за нея средства.

Свързвайки появата на социалистическата литература с процесите на общественото развитие, по-нататъшното нейно възмогване Павлов вижда в диалектическата ѝ взаимообусловеност от формирането на новото социалистическо общество, от завоеванията на идейно-естетическото мислене. „Моят петдесетгодишен опит ме убеждава, че победата е била и ще бъде на страната на социалистическия реализъм. Защото обектът на новото изкуство (обществената и природната действителност) е социалистически; субектът на новото изкуство е социалистически мислещият, чувствуващ, действуващ и стремящ се към по-нататъшното свое развитие човек; социалистически нови са темповете, средствата, стиловете, формите на изкуството; нов е и неговият висш социалистическо-комунистически идеал."[1]

И сега Павлов остава верен на натюрела си като литературовед-марксист: теоретическите му занимания са в пълна синхронизация с една активна критико-оценъчна дейност. По същото време, когато пише своята бележита „Обща теория на изкуството" — втората половина на 30-те години, — по същото време той следи най-отблизо текущия литературен живот. И не само следи, но и излиза с множество статии, особено за младите революционно-пролетарски писатели на времето, мнозина от които са правили и първите си стъпки на литературното поприще. Макар оперативната критика да не е истинското му амплоа, той не е могъл и с една подобна дейност да не се вмесва в раждането на новата литература. Критико-оценъчната дейност за него представлява „естетика в действие" — по сполучливото определение на Белински. Чрез нея той стига по-непосредно и до самите творци, и до читателите, като сочи ония своеобразни компоненти, които обуславят раждането и възприемането на художествените произведения. В критико-художествените си занимания Павлов е бил щастливо подпомаган от оня непосреден усет, от онова вътрешно влечение, които той има към литературата, към нейните тайни, към онова, което се извършва в творческата лаборатория на писателя. По справедливите думи на П. Зарев Павлов се домогва до едно непосредно разбиране на живата материя на литературата. Но онова, което е най-вече характерно за критическия му натюрел, това е неизменната партийна страст, с която пристъпва към художествените произведения. Широките теоретико-естетически и методологически постановки, социално-политическите

[1] Тодор Павлов. Някои основни проблеми на социалистическо-реалистическото изкуство. — Проблеми на изкуството, 1968, кн. 1.

анализи, съпроводени с изискване за партийно-класова оценка, са характерни за критическите му работи още от 30-те години.

На страниците на партийния литературен седмичник „РЛФ“ Павлов излиза с няколко статии, насочени срещу сектантските позиции на отделни писатели и критици, обосновава необходимостта от свързване на теоретическите въпроси с конкретните задачи на пролетарския идеологически фронт.

Годините, прекарани в Съветския съюз, работата на Първия конгрес на съветските писатели, постановките на Георги Димитров, дадени на Седмия конгрес на Коминтерна — всичко това е спомогнало да осъзнае в пълнота колко многостранни следва да бъдат усилията, за да се очертаят от различни страни и аспекти пътищата за подем на новата социалистическа литература и култура.

И наистина свидетели сме как той се стреми да види всеки зародиш, който вещае нещо ново, сочи сполуките и несполуките на редица млади автори. Оценявайки първите им опити, той непрестанно насърчава и съветва, разяснява нашироко някои принципни въпроси на развиващата се пролетарска, антифашистка, социалистическа литература.

В редица рецензии за творби на Пантелей Матеев, Крум Пенев, Лозан Стрелков, Николай Стайков, Арманд Барух, Кр. Кюлявков, Гьончо Белев, Г. Караславов, Л. Стоянов и др. Павлов успоредно с конкретните оценки осветлява и важни черти и страни на художествено-творческата дейност, специфичните изисквания на различните литературни жанрове, необходимостта от органическо единство между идейност и художественост, между форма и съдържание, ролята на отделните компоненти в творческия акт, въпросите на приемствеността и новаторството, как да се използува опитът на съветската литература и т. н.

Все по това време (1937—1940) Павлов обосновава и задачите на критиката. „Литературната критика е особен род обществено-исторически обусловена и значима (класова в класовото и безкласова в безкласовото общество) идеологическа дейност. Тази нейна особеност се състои преди всичко в това, че литературната критика се преплита както с изкуството, така и с теоретико-научната и социално-практическа човешка дейност, но не се покрива с тях, не се изчерпва с тях, а си има свои особени задачи, същина, роля и форми.“ Оттук той извежда и задачите на литературния критик, очертава качествата, които следва да притежава, за да може да борави компетентно с такава сложна и деликатна материя. От критика Павлов изисква да бъде с широка научна и общокултурна ерудиция, да притежава изострен художествен усет, верен естетически критерий, правилни мироглед-ни позиции, да подхожда научно към разнообразните проблеми на духовния живот. Само тогава той ще може да дава верни преценки за нещата, да предвижда бъдещото развитие на литературата. Защото критиката трябва да дава не само вярно обяснение на явленията, но и да съдействува за тяхното по-нататъшно изменение. Или, с други думи, „само когато строгата обективност е органически съчетана с творческа и прогресивна субективност, литературната критика е конкретна, убедителна и действена. . .“

Ролята на марксическата критика е особено отговорна в условията, когато се формира социалистическата литература, когато се осъзнава нейната същност и чертаят пътищата ѝ. Тя става фактор от първостепенно значение в текущия литературен живот. И сега пък и по-късно Т. Павлов неведнъж ще припомня, че обективните възможности на новия социалистическо-реа-

листически художествен метод още не означава, че те са намерили вече своето конкретно реализиране. Превъзходството на историческия етап в развитието на литературата не трябва да ни пречи да видим реалното ниво, достигнатото при практическото художествено осъществяване на този нов етап на художествено-творческата мисъл. Това именно не трябва да забравят онези, които са се заели да оценяват явленията на съвременната литература — подчертава литературоведът-марксист.

Върху своеобразието на литературно-критическата дейност, върху задачите на марксистко-ленинската критика Павлов ще се връща неведнъж и в годините на социалистическото строителство. Особено внимание заслужава казаното за литературната критика и за свързаните с нея литературна теория и литературна политика във връзка с дискусията за романа „Тютюн" на Д. Димов.

Една от основните причини за неблагополучието на тогавашния литературен фронт Павлов съглежда в очерталата се тенденция индивидуалнотворческият характер на литературата да се разглежда откъснато от социално-историческите закономерности, характерни за обществения и културното развитие. А тази откъснатост се дължи на липсата на исторически подход по въпросите на литературната теория и критика. Не само историята на даден предмет, но и неговата научна теория „трябва да бъдат по самото си същество дълбоко исторични, макар, разбира се, да правим основателна разлика между история и теория на литературата". От друга страна, щом за основно изходно начало при литературно-критическия анализ и преценка се вземе единствено авторовата личност, неминуемо се напуска почвата на историзма и съзнателно или несъзнателно се преминава „върху позициите на абстрактното теоретизиране и на идеализма в областта на литературната наука и критика". Подобна дан са плащали и някои прогресивни критици от 20-те и 30-те години, пък и хората около сп. „Златорог". А и някои съвременни критици превръщат авторовата „творческа специфика в крайъгълен камък" и поради това стигат до парадокси — говори Павлов в обстойната си студия „Изкуство и живот. Литературна история, теория, критика и политика" (1953).

Без да подценява нито за момент огромното значение на творческата личност с всичко специфично и неповторимо в нея, което определя и специфичния характер на художественото творчество като човешка дейност, той указва и на необходимостта да се търсят причините и предпоставките, обусловили появата на оригиналния творец. Защото иначе излиза, че той се проявява априори, „преди и независимо от самото обществено-историческо развитие на дадената среда. . .". Така самата личност се оказва антиисторична, а следователно и самото й творчество. За да може съвременният критик успешно да насочва писателите към углъбено художествено изобразяване, той трябва да познава външния и духовния свят, да има изострен усет за красотата на новия човек, да чувствува пулса на процесите, характеризиращи нашата съвременност, да превърне великите идеали за социализъм, мир и прогрес в свое гражданско и естетическо верую. Не на последно място критикът трябва да владее и тънкостите на родния език, формите и похватите на литературния анализ и преценка, да чувствува действително художественото, социално и емоционално действено изкуство.

На българската революционно-пролетарска и социалистическо-реалистична литература в нейното развитие и съвременно състояние Павлов гледа

като на голямо национално богатство, завоювано благодарение далновидността на Д. Благоев и на неговите последователи, на усилията на онези писатели и литературоведи, които са изграждали своите разбирания за социални и естетически ценности върху принципите на марксизма-ленинизма. С основание той говори, че малко са страните в света, които могат да посочат такива писатели като Хр. Смирненски, Гео Милев, Н. Вапцаров, Хр. Радевски, Мл. Исаев, Г. Караславов, Л. Стоянов и др., които още преди да се извърши у нас социалистическа революция, се изявиха като първостепенни социалистическо-реалистически творци. Причините за подобно рядко явление Павлов търси в различни насоки. От една страна, в условията на нашето национално обществено и духовно развитие, в националните ни революционно-демократически традиции, както и в дейността на социалистическото движение, чийто организатор у нас Д. Благоев се изяви и като проникновен литературен теоретик и критик-марксист, в делото и на първите пионери на социалистическата ни литература от края на миналия век. От друга страна, в непосредното влияние на Горки и на съветската литература.

Една от основните мисли на Павлов по въпросите на социалистическата литература е, че тя, явявайки се резултат на предходното художествено развитие, същевременно носи и новаторски черти, че преминава през отделни етапи на съзряване и развитие. Тя е продължение не само на критическия реализъм, но и на цялата реалистическа, прогресивно-романтическа демократическа литература. Явява се като синтез на всичко ценно, завоювано от човечеството, но преосмислено с оглед на новите потребности на обществено-историческото развитие. Отразявайки правдиво обективната действителност с нейните конкретни черти и закономерности, социалистическо-реалистическата литература играе ролята на мощно оръжие за обяснение и изменение на света по „законите на красотата“. Но при нейното разглеждане обикновено се открояват две тенденции, довеждащи до еднакво пагубни последици: или се подчертава предимно нейната социалистическо-идейна страна, или пък художествената ѝ специфика се взема като нещо външно на идейното съдържание. Само когато тези две страни се вземат в тяхното диалектическо единство, може да се разбере и спецификата на социалистическо-реалистическата литература с всичко онова, което тя наследява и което създава — предупреждава Павлов.

С еднаква непримиримост той воюва както срещу пролеткултовските теории, които искаха да отхвърлят нейната приемственост с художественото наследство, така и срещу опитите на всевъзможните ревизионисти да отрекат всякакво новаторство на социалистическия реализъм в сравнение с критическия реализъм. Спори и с онези псевдомарксисти, които подценяват или отричат значението на личността в творческия процес. Винаги се стреми да обяснява литературните явления на нашата съвременност върху основата на диалектическите взаимоотношения между обективните и субективните страни и компоненти, участвуващи в раждането на един художествен феномен.

Такива и подобни на тях въпроси Павлов поставя и когато разглежда творчеството на големите представители на националната ни социалистическо-реалистическа литература от Смирненски до Д. Димов и Г. Караславов. Посочил големия талант на автора на „Да бъде ден!“ още преди Девети септември в спора си с Вл. Василев, който сякаш не забелязвал появата на такова оригинално дарование, сега в условията на социализма Павлов неедно-

кратно се спира на Смирненски не само за да осветли безсмъртната му поезия, но и да реши редица по-общи методологически въпроси на социалистическо-реалистическата литература. Още през 1945 г. по случай 22-годишнината от смъртта на така рано погиналия творец Павлов обосновава защо именно най-яркият пролетарски поет прераства и в истински народен поет, кое е онова, което обуславя пълното единство на националното и интернационалното във възгледите и стиховете на Смирненски, какво наследява и какво ново внася чрез безсмъртната си поезия. Павлов категорично отхвърля опитите да се отрича социалистическо-реалистическият характер на поезията на Смирненски, да се откриват в нея „само елементи" на социалистически реализъм. Подобни несъстоятелни възгледи могат да поят корените си само от едно формалнологическо, а не от диалектическо разбиране на учението за социално-икономическата база и обществените идеологически надстройки. Защото, преди още да бъдат създадени социалистически производствени отношения, в утробата на буржоазното общество бе се зародила исторически закономерна социалистическа икономическа база. Социалистическата революция бе вече в утробата на тогавашното общество. Потребността от разрушаване на буржоазната държава назрява все по-бързо, осъзнава се и от по-широки кръгове. На тия исторически обусловени потребности отговаря Горки с романа „Майка" в Русия, а Смирненски със своята поезия — у нас.[1] В някои други статии за Смирненски Павлов обаче не винаги съумява да очертае сложността на творческия му метод, не допускайки, че в метода на един социалистическо-реалистически автор може да има и черти от друг художествен метод, на романтизма. Очевидно хомогенността на метода у Смирненски най-малко може да се докаже с твърдението, че както идеализмът не е съвместим с материализма, така и романтизмът не би могъл да съжителствува с реализма — една аналогия, застъпвана от Павлов, която очевидно не може да доведе до вярно разбиране на художественя метод у редица писатели. Но ако подобни съждения у Павлов извикват едни или други възражения, то заключението му, че в лицето на Смирненски имаме „първия ярък, последователен и с огромно по-нататъшно влияние върху нашата поезия социалистическо-реалистически поет" е исторически ярно и научно-естетически обосновано.

Статиите на Павлов и по въпросите на социалистическата литература са продиктувани от най-актуалните проблеми на момента и обикновено носят полемичен характер. Когато например като реакция срещу вулгарния социологизъм в отделни социалистически страни започнаха изобщо да отбягват да говорят за социология на изкуството, Павлов ще иска върху творчеството на Гео Милев да обоснове как следва да се разбира проблемът социология — изкуство. Толкова повече, че на Запад редица буржоазни учени все по-настойчиво се занимават с този проблем, разглеждайки го, разбира се, от свои позиции. Критикът-марксист за разлика от други дава най-висока оценка на поемата „Септември", която „ще остане в нашата литературна история образец на диалектическо единство на социално-идейно съдържание и художествена форма". Особеностите на тая бележита творба — нейната напрегнатост и лиричност, нейната оптимистична трагичност, реалистичност с моменти на ярка експресия и романтика не могат да бъдат обяснени, ако не се познават обществено-историческите факти и условия, при които тя се

[1] Тодор Павлов. Избрани произведения. Т. 7, с. 129.

появява, ако не се познава историческото събитие, което тя пресъздава — Септемврийското въстание, — със саможертвата на народните маси, с техния подвиг и погром, с апокалиптичните страдания, както и своеобразното развитие на самия автор, неговият идеен и художествен свят. И вече на тая основа Павлов анализира поемата откъм съдържание и форма, граждански и емоционален патос, изразни средства и стилистични похвати, композиция и структура, за да отхвърли твърденията на някои за нейния експресионистично-романтичен характер и обосноваване социалистическо-реалистическата ѝ същност. Поемата „Септември" още един път потвърждава, че социалистическо-реалистическото изкуство е „много по-сложно, много по-богато, много по-динамично и особено много по-способно да отразява и изразява всичко ново и прогресивно, отколкото това се е удавало на досегашните типове изкуство, на досегашните методи на художествено творчество" — заявява Павлов в отговор на онези, които заради наличието на известни експресионистични и символистични моменти искали да отрекат социалистическо-реалистическия ѝ характер.

Както при наследството, така и в съвременната литература колкото по-значителна е творческата индивидуалност, толкова по-много и по-разнообразни теоретически въпроси тя предлага за осветляване. В тая именно насока Т. Павлов ще използува и творчеството на Никола Вапцаров. В редица статии и доклади той се стреми да обоснове единството на революционна поезия и революционно дело у поета-комунист, единството на националното и интернационалното, единството на мироглед и художествен метод, на социалистически реализъм и социалистическа романтика и т. н. — така характерни за Вапцаровата поезия. Тя представлява „неизчерпаем рудник за правилно поставяне и решаване на всички почти основни въпроси на нашата марксическа, социалистическо-реалистическа литературна теория, история и критика" — категорично заявява Павлов. И по този начин сякаш иска да подскаже в каква насока следва да бъдат по-нататъшните усилия на българските литературоведи. А и сам той, макар и в по-общ план, поставя някои от тези въпроси, набелязва опорни точки за пълното им изясняване.

Големите художествени завоевания на поета Павлов обяснява и с углъбеното разбиране на основните принципи на новата социалистическо-реалистическа поезия, с умението му да вплете в едно политически, патриотически, интернационални дерзания, чувства и стремежи със съкровени, интимнолични преживявания, скърби и радости. Подчертавайки близостта му с Ботев и Смирненски, същевременно Павлов изтъква и онова, което отличава Вапцаров от тях, отличия, обусловени от новите условия, при които живее и твори авторът на „Моторни песни".

Много от работите на Павлов за големите ни писатели са писани по повод годишнини, честувания и юбилеи. Оттук и особеният характер не само на изложението, на неговия патос, но и на оценките за едно или друго произведение, за творческия път на писателя. Така статиите му за Л. Стоянов, Хр. Радевски, Мл. Исаев, Г. Караславов, Венко Марковски и др., макар да се отличават по характера на подхванатите въпроси, в общи линии целят да посочат приноса им в развитието на социалистическо-реалистическата литература, пътя, който изминават като писатели-комунисти, ролята им за художественото съзряване на българската интелигенция, за разгаряне на антифашистката борба, за утвърждаване на социалистическата революция. Заедно с това обаче винаги се поставят и по-специфични въпроси на социалистическо-

реалистическата поетика, отношението ѝ към другите форми на художествено изображение, влогът, който прави всеки за нейното обогатяване. Сочат се и ония изходни методологически начала, върху които само може да бъде създадена пълноценна социалистическа литература. Непрестанно се предупреждава за гибелните последици от догматично-сектантските или ревизионистичните тенденции, съпътствуващи неотклонно литературния процес. На основата на творчеството на тези и други писатели Павлов обосновава необозримите възможности на социалистическия реализъм, позволяващ да се изяви всяка творческа индивидуалност с нейните съкровени разбирания, специфично виждане и възприемане на външния свят, на психическите движения, да ги опоетизира съобразно с темперамента си и целия си нравствено-емоционален строй.

Сродил се с толкова много творци, Павлов има основание да коригира предишни свои съждения и формулировки, да разшири схващанията си, да укаже на нови черти на непрестанно развиващата се социалистическо-реалистична литература. Все с нови аргументи обосновава диалектическата взаимообусловеност на съдържанието на социалистическата литература от обществено-историческите и културно-естетическите процеси, характерни за всяка епоха, за всеки период. Подобна зависимост се откроява и по отношение на националния и интернационалния ѝ патос, по отношение на чертите, които придобиват и такива по-общи категории като партийност, народност, положителен герой, естетически идеал и т. н. И затова, когато оценява делото на писатели, работили през различно време, при нееднакви условия, Павлов изхожда не от някакви догматични постулати, не го поставя на „прокрустовото ложе", а у всекиго търси да види онова, което е специфично негово, обусловено от обективните предпоставки и лични предразположения, разкрива онези индивидуални черти, които внасят нова тоналност в националната или световната литература, подсказват за ново осмисляне на човешко-интимни и обществени тревоги.

Разбира се, силата на Павлов се изявява не толкова при художествената оценка на едно или друго произведение, колкото в умението по повод на творбата да постави важни теоретически, естетически, историко-литературни и критико-оценъчни въпроси. А ако някога е давал положителни оценки на сравнително по-слаби произведения, често това го е правил заради идейно-революционното звучене, заради социалистическо-борческата идейност, към които е така чувствителен като гражданин-комунист. Или пък защото подобни творби подсказали за насоката на историческите и естетическите процеси.

Когато оценяваме работите на Павлов, посветени на отделни писатели, не трябва да се абстрахираме и от темперамента на критика, от неговата своеобразна вътрешна нагласа. Колкото е логичен и обективен в теоретическите си съждения и постановки, толкова с по-голяма сила се проявява неговото емоционално отношение към произведенията на изкуството, особено ако те допадат на съкровените му разбирания за социално-борческия, революционно-действен смисъл на литературата, щом са успели да докоснат някои струни на чувствителната му поетическа душа. В такива случаи строгият философ-методолог понякога сякаш отминава високите художествени критерии за оценка, вътрешната развълнуваност или политическите му размисли като че ли прерастват в изходни начала за идейно-обществената характеристика на творбата. Затова не трябва да ни изненадват някои оценки за писатели и явления от наследството или от съвременната ни литература,

оценки, правени при различни обществено-политически обстоятелства и вътрешно разположение на духа, на комунистическото му световъзприемане.

За да се разберат, от друга страна, патосът и значимостта на отделните му историко-литературни и критико-оценъчни статии, не трябва никога да се забравя, че те са породени да отговарят на конкретни актуални нужди и задачи, че носят неотразимия печат на момента, на борбата за социализъм, за социалистическа литература, борба, изпълнена с много изпитания, сложна и многообразна, изискваща тактическо и стратегическо умение, обществена, политическа и естетическа далновидност. И тогава, когато е грешал било в надценяването, било в подценяването на отделни творци, на отделни писатели, на литературни периоди и направления, той е бил винаги убеден, че защищава марксистко-ленинските принципи, че ги брани от съзнателни или несъзнателни извращения, че се бори за литература, която да бъде дълбоко и невъзвратимо свързана с житието и битието на народа, в усилията му за национална и социална независимост и справедливост, за духовен прогрес, за нравствено-естетическо възмогване. Без да напуска тази своя принципност, нему не са липсвали сили и смелост да коригира свои оценки и съждения, щом се убеди в тяхната нецелесъобразност, готов е да протегне ръка и на онези, които страстно е критикувал в името на по-нататъшното развитие на националната ни литература и култура.

В статията си „С още по-голям устрем и патос", писана в навечерието на Осмия конгрес на БКП (1962), вземайки повод от някои конкретни прояви, Павлов особено акцентува върху насоката на по-нататъшното ни литературно развитие, върху задачите, които стоят пред младите поколения писатели, върху онова, което трябва да определя патоса на всяка художествена и теоретико-критическа дейност. С вълнение и искреност ветеранът-литературовед говори да се дава простор на младите дарования, да им се помага „да избягват всякакви шаблони и схеми, вулгарносоциологическа декларативност, сектантски поглед върху нашата действителност и перспективното й развитие".

Обосновавайки индивидуалната страна на художественото творчество, заедно с това припомня, че това творчество „не отрича, а предполага и изисква да се познават и признават класово-партийният характер, роля и значение на изкуството". А това налага новаторските търсения да са свързани преди всичко с новите моменти, черти и задачи на непрестанно развиващата се наша действителност, а не „само с формално-естетическите, индивидуални нужди, стремежи, вкусове на самоизключилите се в своето „аз" автори". Щом се забравя примерът на големите писатели-реалисти и социалистически реалисти, не се дооценява онова, което е движело литературното развитие, неизбежно се стига до това, че „всеки политически, общоидеологически нравствено-граждански комунистически устрем и патос се таксуват открито или прикрито, частично или цялостно като „поръчана", „казионна", „шаблонна", „схематична" поезия — предупреждава критикът-комунист. Оттук той извежда и задачите на съвременната литературна критика, която трябва да подхвърля на всестранен анализ и преценка творби на съвременни млади поети, за да им „помогне да разберат неправилността и опасността от тези теоретизирания и художествена практика". Да разберат решаващия факт на нашето велико време и се включат в решаващата битка, която трябва да доведе до победата на „социализма над капитализма, на марксическата идеология над капиталистическата идеология, на комунистическата култура над буржоазната съвременна култура". Тогава те ще могат да създадат голямо изкуство, да

тръгнат по пътя на Ботев, Смирненски, Вапцаров, които създадоха „най-великите си, безсмъртни художествени творби тъкмо като субективно отражение на великите социални борби, устреми, поражения и победи на революционните сили на своето общество и време."[1]

Ако трудовете на Павлов за наследството от миналото очертават върховете, по които се е движела националната ни литература, то многобройните му студии и статии, изказвания, посветени на писатели и явления от по-ново време, от непосредната ни съвременност, характеризират етапите в развитието на социалистическо-реалистическата литература, разкриват нейните идейно-естетически богатства, своеобразието ѝ като художествено творчество, сочат условията, предпоставките за нейното по-нататъшно възмогване.

*

Когато след Двадесетия конгрес на КПСС в социалистическите страни започнаха оживени дискусии по редица методологически въпроси, Т. Павлов своевременно видя и положителното в тях, и опасните тенденции, застъпвани от някои, желаещи да подровят самите основи на марксистко-ленинската идеология и естетика, на социалистическия реализъм. При една твърде неспокойна и усложнена обстановка на идеологическия фронт, когато мнозина критици-марксисти започнаха да предпочитат да говорят за социалистическа, но не и за социалистическо-реалистическа литература, когато се умножаваха опитите същността ѝ да се сведе само до идейно-мирогледната ѝ страна, когато все по-настойчиво се отричаше ръководната роля на партията в областта на художествено-творческата дейност, Павлов пише едни от най-бойките си статии: „Относно партийността в литературата", „Още веднъж за социалистическия реализъм и за някои други неща", „С още по-голям устрем и патос", „За партийността на литературата и на изкуството изобщо", „За нашите дискусии" и др. В тях отново се поставят едни от най-актуалните въпроси от теорията и практиката на социалистическия реализъм, на идеологическия фронт изобщо. В разгърналата се дискусия с някои чешки и български литератори Т. Павлов предупреждава докъде могат да стигнат онези, които отричат социалистическия реализъм като основен метод на съвременната литература. В статията „За нашите дискусии. По всички ли въпроси и при всички ли обстоятелства ще дискутираме" Павлов категорично заявява, че по кардиналните въпроси на марксистко-ленинската естетика не може да се водят дискусии. Може да се спори върху конкретното приложение на нейните принципи, как да се използуват възможностите на социалистическия реализъм за разкриване социалните, психологическите, нравствените процеси, съпътствуващи човешкия живот — и в миналото, и в наше време. Защото като човекознание литературата има отношение към всичко, което засяга човека с неговия трудов, интелектуално-духовен, социален, емоционален живот. Опитите на чешките литератори, участвуващи в дискусията, да обвинят в догматизъм и сектантство онези, които са се застъпвали за класово-партийния характер на литературата, карат Павлов отново да обоснове марксистко-ленинското разбиране на въпроса за отношението между индивидуалното и колективното начало в литературния процес, по който въпрос тогава твърде

[1] Тодор Павлов. Избрани произведения. Т. 6, с. 675.

много се е спекулирало, тълкувайки превратно статията на Ленин „Партийна организация и партийна литература“.[1]

При социалистическо-реалистическата литература взаимоотношенията на метода с другите страни, участвуващи в творческия акт, се откриват в по-други аспекти — говори Павлов. Въздействената сила на произведенията на съвременните писатели се обуславя както от степента, в която те са овладели марксическия мироглед, така и от пълноценността на художествения им метод, оказващ благотворно въздействие върху цялостното световъзприемане и отразяване на живота. На основата на редица примери от съвременната ни литература Павлов извежда заключението, че марксическият мироглед оказва изключително голямо влияние върху осъзнаването и прилагането на социалистическо-реалистическия метод. Самата социална действителност, през която се пречупват миналата, а своеобразно се проецира и бъдещата, е обаче оня фактор, който определя познавателната стойност и художествената сила, възпитателната значимост на съвременните художествени творби. Неблагополучията на мнозина съвременни писатели идват от обстоятелството, че не познават същността на новия живот във всичката му сложност и противоречивост, в неизменната му настъпателност, затова и не могат да изобразят съвременния трудов човек в цялото му величие и размах, със стълкновенията и извисяванията, с изпитанията, които съпътствуват ежедневното му битие.[2] И във връзка с това Павлов отново ще обосновава принципа за партийността като художествена партийност, която може да се изяви, когато се опоетизират най-различните страни на човешкото и общественото битие, всичко, което дава съдържание на живота. Идейно-естетическата платформа на социалистическия реализъм е най-всеобхватна, включва цялото жизнено многообразие, нещо, което не искат да признаят само буржоазните идеолози, заслепени от ненавистта си към всичко, което носи печата на социалистическата идейност.

Изобщо усилията на Павлов са насочени към изграждането на една цялостна естетическа система, която ни помага да разберем по-дълбоко същността, ролята и съдбата на литературата и изобщо на изкуството в епохата на социализма. Тая система се явява синтез на всичко ценно, завоювано от предходната художествена мисъл, включваща, но вече преосмислени, и онези формално-изразни, композиционно-стилови форми и средства, присъщи на методи, утвърдени преди реализма или стоящи извън него. Павлов е еднакво непримирим както срещу опитите да бъдат стеснени изобразителните възможности на социалистическия реализъм, така и срещу прекомерното разширяване на неговите граници и по такъв начин да се стига до прословутата теория на „безборбения реализъм“. Непримирим е той и срещу тенденциите да бъде изравняван социалистическият реализъм в съвременната литература с други учения и методи, да бъдат поставени те на еднаква плоскост, да бъдат разглеждани като равноправни. Независимо от отделни стеснени разбирания на Павлов по отношение ролята на някои принципи, свойствени на други направления, най-вече на романтизма в поетиката на социалистическия реализъм, изводът му, че в наше време именно чрез него може да се изобразят най-пълно и всестранно процесите на социалистическото общество, миналата и бъдеща действителност, важи с пълна сила. Държейки сметка за опита на

[1] Тодор Павлов. Избрани произведения. Т. 6, с. 115.
[2] Пак там, с. 386.

историческото развитие на литературата, той не пропуща да припомни, че наред с основния, най-характерен метод са съществували и други методи, било останали от миналото, било като новоформиращи се. Винаги обаче един метод се оказва исторически необходим и неизбежен. Очевидно, за да се види взаимодействието на социалистическия реализъм с другите методи, най-вече на романтизма, необходимо е отделните художествени направления да се разглеждат като динамични явления, които се изменят съобразно с епохата и характера на обществено-историческите процеси. От друга страна, при всеки голям художник наред с основните си черти литературното направление носи и нещо специфично, неповторимо, присъщо само на този писател. За Павлов остава неотменна истината, че социалистическият реализъм може да използува всякакви форми, в това число и някои присъщи на модернистичните течения, стига само по този начин по-пълно и по-действено да бъде изразена правдата за действителността, за човека. С това, разбира се, той съвсем не амнистира модернизма, срещу чиято философия и естетика води неотстъпна борба, но борба, съчетана с внимателен и доброжелателен подход към честно заблуждаващите се дарования, за да бъдат привлечени на позициите на социализма и реализма.[1]

Когато оценява явленията от съвременния литературен живот, Павлов се ръководи от принципа, доколко те съдействуват за революционното изменение на света, доколко се явяват поддръжници или строители на буржоазното общество с неговите социални, философски, нравствено-етични институции, доколко разкриват същността и перспективите на социалистическото общество, на човека от нашата съвременност. Разбира се, формите, чрез които литературата осъществява тези задачи, художествените средства, чрез които тя изпълнява своето предназначение като идейно-естетически, социално-революционен, културно-нравствен фактор, могат да бъдат най-различни, някои дори да излизат извън обичайното или познатото. Както в миналото, така и в наше време някои дарования търсят все по-своеобразни средства, художествени похвати, стилно-езикови прийоми за изява на идейния си замисъл. Не са редки случаите и на афронтиране на традиционното. Очевидно всички тези опити на търсене и експериментиране, характерни особено за неколцина млади творци у нас и в чужбина, не би следвало да бъдат таксувани непременно като отклонение от поетиката на социалистическия реализъм, щом в главните си черти създаденото от тях е изградено върху основата на социалистическата идейност и не звучи в дисхармония с идеалите на комунистическото общество, на хуманизма и общочовешкия прогрес.

В многолетния процес на утвърждаване на социалистическата литература, на търсене и завоевания, на преодоляване на стеснени опростителски концепции или формалистични тенденции, на осъзнаване на истинските марксистко-ленински постановки и принципи дейността на Т. Павлов се оказа извънредно плодотворна. Успял да осъзнае и разбере философско-естетическата, обществено-историческата, нравствено-емоционалната същност на многообразните литературни явления, той логически идва до извода, че историята на българската литература от началото на нашия век, особено след Първата световна война, е преди всичко история „на появата, растежа, борбата за укрепването и победата на социалистическо-реалистическата литература". И в този настъпателен процес са се откроявали нейните необозрими идейно-художествени

[1] Тодор Павлов. Избрани произведения. Т. 10, с. 230.

възможности. Използувайки и преосмисляйки всичко положително, завоювано от предходните епохи, преодолявайки увлечения от различен характер, тя се е възмогвала до големи висоти, играла е все по-благотворна и все по-положителна роля в общия идеологически фронт.[1]

За да разберем и оценим по достойнство приноса на Т. Павлов в осветляване на социалистическия реализъм като теория и практика на съвременната литература, като основно направление, което определя координатите на литературния процес, трябва да се пренесем в оная обществено-политическа обстановка и културно-идеологическа атмосфера, когато ученият-марксист развива своите теоретико-естетически, историко-литературни и критико-оценъчни концепции. А това бяха извънредно напрегнати десетилетия. Трябвало е да бъдат преодолявани най-противоречиви тенденции и домогвания, да се влиза често в единоборство с рутината и течението, с всевъзможните буржоазни идеолози, с техните съзнателни или несъзнателни поддръжници, както и срещу левосектантството и догматиката, срещу ревизионизма отляво и отдясно. Възправен на най-предните подстъпи на тази дълголетна епична борба, Т. Павлов е воювал неотстъпно, отблъсквайки всевъзможните атаки, идващи от различни страни. Колкото и да са били безцеремонни и жестоки атаките те никога не са го стряскали. С още по-голяма всеотдайност той е продължавал да промишлява над разнообразните проблеми на раждащата се нова литература, да разработва тактиката и стратегията на марксистко-ленинското учение в областта на художествената дейност, на общокултурния фронт. В тези дълголетни усилия може би най-ярко се откроява диалектическата взаимообусловеност между съзряването на Т. Павлов като литературовед и възмогването на научното знание по въпросите на литературата, на изкуството изобщо. И името му ще остане завинаги свързано с процесите, съпътствуващи утвърждаването на марксистко-ленинските принципи в духовно-интелектуалния живот на нашата съвременност.

Когато човек чете трудовете на Павлов, особено силно се налага умението му да придаде актуален характер на научните изследвания, дори и тогава, когато третира твърде отвлечени теоретични въпроси. Свидетели сме на едно непрестанно все по-пълно съзвучие на научните му занимания със задачите на историческия момент, с нуждите на борбата в национален и световен мащаб за извоюване на политическа и социална свобода, за културен напредък, за тържество на социализма. Ето защо трудовете му, разрешавайки чисто научни задачи, свидетелствуват и за пулса на времето, пропити са с един неотменен обществен и революционен патос.

[1] Тодор Павлов. Избрани произведения. Т. 10, с. 233.

# ПОСЛЕСЛОВ

Том 4 на История на българската литература обхваща времето от края на Първата световна война до Девети септември 1944 г. Макар и кратък, само около две десетилетия и половина, този период е наситен с политически събития, които имат решаващо значение за нашия народ. В промеждутъка на две световни войни в България избухва първото в света антифашистко въстание — Септември 1923 г.; заражда се мощно съпротивително антифашистко движение след започване на Втората световна война. Усилията на прогресивните и демократични сили в страната се увенчаха с една историческа победа на Девети септември, когато у нас възтържествува социалистическата революция.

Всичко това определи до голяма степен и идейната проблематика, естетическите и художествени търсения на писателите през този период, съдбата на отделните литературни школи и направления, физиономията на литературния процес. И това беше неизбежно, защото българската художествена литература по традиция е неразривно свързана с живота на народа, била е неизменно с него в часове на изпитания и победи, на революции и войни.

И сега българските писатели се оказаха на висотата на историческите и художествените изисквания, които времето предяви към тях. Те създадоха произведения, заели почетно място не само в съкровищницата на националната ни литература, но и в световната революционна и антифашистка литература — достатъчно е тук да се споменат имената на поети като Христо Смирненски, Гео Милев, Никола Вапцаров или писатели като Йордан Йовков, Димитър Талев, Димитър Димов, наредили се сред най-изтъкнатите представители на хуманизма и реализма през нашия век. Пълна характеристика на живота и творческото дело не само на посочените писатели, а и на останалите е дадена в отделните глави за тях.

С настоящия том завършва първата академична история на българската литература, замислена и осъществена от Института за литература към Българската академия на науките. Дело на един колектив от литературоведи, историци и критици, четиритомната История на българската литература въпреки някои недостатъци научно и цялостно изследва сложните и противоречиви процеси, които са съпровождали многовековното съществуване на най-старата славянска литература — българската, като се започне от средата на IX в. и се стигне до средата на настоящото столетие. Нарисувана е панорама, която обхваща 12 столетия литературен живот. Със завършването на историята несъмнено се откриват много по-богати перспективи пред нашата историография.

Естествено продължение на тази четиритомна история ще бъде колективният труд, който Институтът за литература при БАН подготвя, посветен на българската литература след Девети септември 1944 г. В този труд под формата на отделни монографии творческият процес се изследва по жанрове. Той включва разработки върху основни моменти в развитието на теорията на социалистическия реализъм, на българската поезия след Девети септември, за развитието на романа, на повестта и разказа, на драмата.

По този начин изследването на националната специфика и историческата съдба на българската художествена литература на този етап ще бъде доведено до наши дни.

# КРАТКИ ЖИВОТОПИСНИ БЕЛЕЖКИ

## ХРИСТО СМИРНЕНСКИ

Роден е на 30 септември 1898 г. в Кукуш, където завършва четвърто отделение. През 1908 г. е изпратен в София при дядо си да продължи образованието си. След Междусъюзническата война цялото семейство на Димитър Измирлиев се преселва в София. Постъпва в Техническото училище, а през 1917 г. се записва във Военното училище. Започва да печата от 1915 г. в хумористичния вестник „К'во да е", а от следващата година е редовен сътрудник на „Българан", участвува в редактирането на „Смях и сълзи". Двадесетгодишен издава с псевдонима Ведбал първата си книга „Разнокалибрени въздишки" (1918). От 1920 г. започва да сътрудничи на всички периодични издания на комунистическата партия — „Червен смях", „Работнически вестник", „Младеж", „Народна армия", „Артист" и др. През 1922 г. издава стихосбирката „Да бъде ден!".

Починал на 18 юни 1923 г. в Горна баня — София.

## ГЕО МИЛЕВ

Роден е в с. Радлево (днес град), Старозагорско, на 15 януари 1895 г. в учителско семейство. Завършва гимназия в Стара Загора, а след това записва романска филология в Софийския университет „Кл. Охридски". През 1912 г. следва литература в Лайпциг. Взема участие във войните. При Дойран е ранен и загубва дясното си око. След Първата световна война издава сп. „Везни" (1919—1921) и сп. „Пламък" от януари 1925. В „Пламък" отпечатва поемата си „Септември".

Убит от фашистите след 15 май 1925 г.

## АСЕН РАЗЦВЕТНИКОВ

Роден е на 2 ноември 1897 г. в с. Драганово, Горнооряховско. Завършва гимназия в Търново, а през 1925 г. — право в Софийския университет. Учи във Виена и Франкфурт на Майн. След завръщането си в България учителствува в София и Габрово.

Починал на 30 юли 1951 г. в Москва, където е изпратен на лечение.

## НИКОЛА ФУРНАДЖИЕВ

Роден е на 27 май 1903 г. в Пазарджик. Учил е в Елена, Сливен и Чирпан. Учи известно време медицина, а после завършва във Филологическия факултет на Софийския университет философия и педагогика през 1930 г. Учителствува в Цариград през 1933—1937 г. След това е чиновник в Министерството на народната просвета. След Девети септември е редактор във в. „Литературен фронт", секретар на СБП, главен редактор на изд. „Български писател", зам.-главен редактор на сп. „Септември".

Починал в София на 26 януари 1968 г.

## АНГЕЛ КАРАЛИЙЧЕВ

Роден е в с. Стражица (сега град) на 21 август 1902 г. Основното си образование завършва в родното си село, а гимназия във Велико Търново. Завършил е дипломатическия отдел на Свободния университет в София. След Девети септември работи като редактор в изд. „Народна младеж", в. „Литературен фронт" и изд. „Български писател".

Починал на 14 декември 1972 г. в София.

## ЙОРДАН ЙОВКОВ

Роден е през 1880 г. в с. Жеравна, Сливенски окръг. Част от детските си години прекарал в Добруджа, с. Чифуткьой. Бил е студент по право в Софийския университет, а след това е учителствувал в добруджанските села Чифлик Мосубей (сега Долен извор), Сараджа (сега Росица), Каралий (сега Красен). След това е бил служещ в София и Букурещ, Румъния.

Починал на 15 октомври 1937 г. в Пловдив.

## ЕЛИСАВЕТА БАГРЯНА

Родена е на 29 април 1893 г. в София. Тук завършва и гимназиалното си образование. Известно време учителствува. Следва славянска филология в Софийския университет. След Девети септември взема дейно участие в обществения и културния живот.

## АТАНАС ДАЛЧЕВ

Роден е на 12 юни 1904 г. в Солун. Гимназиалното си образование завършва в София. Баща му е юрист и преподавател в Солунската гимназия по турски език, депутат в Турския парламент. През 1914 г. семейството на поета се премества в София. В Софийския университет Далчев завършва философия. През двадесетте години посещава Рим, Париж и Лондон. Учител е в Горна Оряховица и Цариград. След Девети септември е началник на отделение за обществено възпитание при Министерството на информацията и редактор в сп. „Пламъче".

## СТОЯН ЗАГОРЧИНОВ

Роден е в Пловдив на 3 декември 1889 г. Завършил Историко-филологическия факултет на Софийския университет. Учил романска филология в Швейцария и после постъпил като преподавател по френски език във Военното училище в София. След Девети септември участвува в редактирането на в. „Литературен фронт" и сп. „Септември".

Починал в София на 31 януари 1969 г.

## СВЕТОСЛАВ МИНКОВ

Роден е в Радомир на 12 февруари 1902 година. Расте в прогресивно и будно семейство Основно образование получава в Радомир, а гимназиално — в София. В Софийския университет „Кл. Охридски" следва славянска филология, но прекъсва и заминава за Мюнхен където учи в Търговско-стопанска академия (1922—1923). След това продължава образованието си в Свободния университет, без да го завърши. Заемал е различни чиновнически длъжности. През 1936 г. посещава Бразилия и Аржентина. През 1942—1943 г. е преводач в Българската легация в Токио. След Девети септември работи във в. „Отечествен фронт", „Българска кинематография" и като главен редактор на изд. „Български писател".

Починал на 22 ноември 1966 г. в София.

## РАЧО СТОЯНОВ

Роден е в Дряново на 6 октомври 1883 г. Средно образование получава в Габрово. Бил е актьор, чиновник, библиотекар в Народното събрание и Академията на науките. Сътрудничи в сп. „Просвета", „Демократически преглед" и „Съвременник".

Починал на 12 януари 1951 г. в София.

## СТЕФАН Л. КОСТОВ

Роден е на 30 март 1879 г. в София. Тук завършва начално, гимназиално и висше филологическо образование. Известно време е учителствувал. През 1907 г. специализира филология и етнография в Австрия (Виена) и Германия. От 1909 г. е уредник в Етнографския музей в София, а от 1923 г. е негов директор.

Починал на 27 септември 1939 г. в София.

### ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ

Роден е на 12 януари 1904 г. в с. Дебър, Първомайско. Завършва основното си образование в родното село, а гимназиално — в Първомай. Учил в Телеграфо-пощенското училище в София, в Харманли и в Педагогическото училище в Казанлък. Следва агрономия в Софийския университет и в Прага. Сътрудничи в „Червен смях", „Полярна звезда", в. „Единство". През 1932—1934 г. редактира хумористичния в. „Жупел", а през 1931 г. — илюстрования в. „Поглед". Участвувал е в редактирането на в. „РЛФ" и „Кормило". След Деветосептемврийското въстание участвува активно в обществения и културния живот. Бил е директор на Народния театър, главен редактор на сп. „Септември", главен секретар на СБП и др.

### ХРИСТО РАДЕВСКИ

Роден е на 10 октомври 1903 г. в с. Белиш, Троянско. Завършва гимназиалното си образование в Ловеч, следва романска филология в Софийския университет. Участвува в редактирането на сп. „Наковалня" (1925—1934), редактира с други свои другари в. „РЛФ". Сътрудничи във в. „Щит", „Фронт", „Кормило", сп. „Изкуство и критика", „Съдба", „Българска мисъл" и в почти всички детски списания. През 1946 г. е аташе по печата в Москва, а от 1949—1958 е главен секретар на СБП. Бил е главен редактор на сп. „Септември".

### ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ

Роден е на 6 февруари 1888 г. в с. Ковачевица, Благоевградски окръг. Учил е в Асеновград, Сливен и Пловдив. През 1905 г. се записва слушател по философия и педагогика в Софийския университет. След Първата световна война и Септемврийското въстание от 1923 г. участвува и редактира много прогресивни издания. Представлява българските интелектуалци и писатели на двата международни конгреса в защита на културата — в Париж (1935) и Мадрид (1937). След Деветосептемврийското въстание е бил председател на СБП, директор на Института за литература при БАН.

Починал в София на 11 април 1973 г.

### КРУМ ВЕЛКОВ

Роден е на 16 декември 1902 г. в Перник. Основното си образование получава в Белово, а гимназията завършва в Шумен. Бил е работник — шлосер, машинист. Участвувал е в подготовката на Септемврийското въстание. Печата в сп. „Нов път" през 1925 г. с псевдоним Кешиш Първан. През 1941 г. е интерниран в лагера Еникьой. След Деветосептемврийското въстание е на служба в книжната фабрика в Белово и кмет на селото.

Починал в Белово на 18 април 1960 г.

### ОРЛИН ВАСИЛЕВ

Роден е през 1904 г. в с. Враняк, Белослатинско. Завършил е гимназия във Враца и следвал дипломация в София. Редактирал е в. „Свят" (1933—1934). Участвувал е като член на редакцията на нелегалния вестник „Патриот" (1944).

### НИКОЛАЙ ХРЕЛКОВ

Роден е през 1894 г. в Бяла Слатина. По време на погромите от 1923 г. емигрира в Югославия, а после заминава за Париж, където престоява до 1928 г. Сътрудничил е на революционния печат през 20-те и 30-те години: „Везни", „Хиперион", „Нов път", „Пламък", „Наковалня", „Звезда", „РЛФ", „Щит", „Кормило" и др.

Починал на 20 август 1950 г. в София.

### ЛАМАР

Роден е на 1 януари 1898 г. в с. Калейца, Троянско. Основно образование завършва в село, прогимназия — в Троян, а в Свищов — търговска гимназия. Участвува в Първата световна война. Сътрудничи на сп. „Везни" и „Пламък". Уволнен от държавна служба, става печатар. Издава и редактира сп. „Новис" и „Пробив". Участвува в Отечествената война. Работил е като редактор в сп. „Български воин".

Починал в София на 21 февруари 1974 г.

## [МЛАДЕН ИСАЕВ

Роден е на 7 юни в с. Балювица, Берковско. Гимназия завършва във Враца. Като участник в Септемврийското въстание бил принуден да емигрира през 1926 г. в Югославия. Оттам се завръща през 1929 г. Редактирал е в. „Ехо" (1930—1931) и сп. „Наша мисъл" (1932). През 1941—1944 г. е бил интерниран в лагера Еникьой. След Девети септември участвува като доброволец в Отечествената война. Бил е секретар на СБП, редактор на сп. „Изкуство" и „Лъч", член на редколегията на в. „Литературен фронт" и сп. „Български воин".

## ЕОРГИ БАКАЛОВ

Роден е на 27 ноември 1873 г. в Стара Загора. Гимназиално образование завършва в Сливен. След това заминава за Женева и завършва естествени науки. През 1895 г. е уволнен като учител заради социалистическите си убеждения. Премества се в София, където редактира сп. „Работнишко дело", „Съвременник", „Борба", а след потушаване на Септемврийското въстание — сп. „Нов път". През 1925 г. емигрира в Париж, а оттам в Съветския съюз. В България се завръща през 1932 г. Редактира сп. „Звезда", „Нова литература" и „Мисъл".

Починал в София на 14 юли 1939 г.

## НИКОЛА ВАПЦАРОВ

Роден е на 24 ноември 1909 г. в Банско. Първоначално е учил в родния си град, а след това в Морското машинно училище във Варна, което завършва през 1932 г. Бил е работник във фабриката на Българска горска индустрия в с. Кочериново — огняр и машинен техник. Известно време работи като техник в мелницата на братя Бугарчеви в София и като огняр в БДЖ и Общинския екарисаж. Стихосбирката си „Моторни песни" (1940) подписва Никола Йонков.

На 23 юли 1942 г. е осъден на смърт и още същия ден вечерта е разстрелян на стрелбището на школата за запасни офицери в София.

## ВЕНКО МАРКОВСКИ

Роден е на 5 март 1915 г. в Скопие в прогресивно семейство. По време на кралската диктатура в Югославия емигрира в България през 1931 г. В София, където се установява, завършва гимназиалното си и висше филологическо образование — славянска филология. Тук активно се включва в антифашисткото съпротивително движение. Първата си поетическа книга „Народни бигори" издава през 1938 г. Като концлагерист пише поемата си „Орлицата" (1944). Автор е и на „Кормилото на историята", поема (1967), „Диалог" (1967), „Епопея на незабравимите" (1967), „Истината е жестока" (1968) и др.

## КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

Роден е на 20 август 1890 г. в Сливен. Завършва гимназия в родния си град и право — в Софийския университет. Известно време престоява в Париж. Заедно с Димчо Дебелянов и Димитър Подвързачов издава сп. „Звено" (1914). Печатал в „Българан", „Българска сбирка" и „Наблюдател". Дълги години служи в съдебното ведомство. След Девети септември е директор на Радио София, а след това на служба в Камарата на народната култура. От 1947 г. се отдава само на писателска и преводаческа дейност.

Починал в София на 3 януари 1970 г.

## ЧУДОМИР

Роден е на 20 март 1890 г. в с. Турия, Казанлъшко. Учи в родното си село, а прогимназия завършва в Казанлък. Средно и висше образование получава в Рисувалното училище в София. Бил е гимназиален учител и читалищен деец. Завежда библиотеката и музея при читалище „Искра" в Казанлък.

Починал в София на 26 декември 1967 г.

## ДОРА ГАБЕ

Родена е на 28 август 1888 г. в с. Дъбовик, Толбухински окръг. Основно образование получава в родното си село и Балчик, а гимназиално — в Шумен и Варна. През 1904 г. се записва в СУ „Кл. Охридски" за студентка по литература. На следващата година е в Женева и Гренобъл. Завършва в Литературния факултет на университета в Гренобъл специалност френски език през 1907 г. Известно време учителствува. Един от инициаторите за основаване на ПЕН-клуба в България и многократно негов председател.

## ДИМИТЪР ТАЛЕВ

Роден е на 14 септември 1898 г. в Прилеп. Основното си образование завършва в родния си град, а гимназия — в Солун, Скопие, Стара Загора, Битоля. В Загреб и Виена следва по един семестър медицина и философия. През 1921 г. идва в София и се записва студент по славянска филология. Бил е редактор на в. „Македония". След Девети септември се преустройва идейно и създава най-значителните си творби.

Починал в София на 20 октомври 1966 г.

## ЕМИЛИЯН СТАНЕВ

Роден е на 28 февруари 1907 г. във Велико Търново. Тук завършва прогимназиалното си образование, а до VI гимназиален клас учи в Елена. През 1927 г. записва живопис в Художествената академия, а по-късно — финанси и търговия в Свободния университет в София. Работил е като чиновник в Столичната община. След Девети септември управлява Ловното стопанство в Буковец, Еленския Балкан (1945). От 1950 до 1955 г. завежда отдел „Белетристика" на в. „Литературен фронт", след което се отдава изцяло на литературен труд.

## ДИМИТЪР ДИМОВ

Роден е на 25 юни 1909 г. в Ловеч. Завършил гимназия в София и Ветеринарномедицинския факултет на Софийския университет. До 1939 г. е участъков ветеринарен лекар в провинцията. От 1939 г. е асистент по анатомия във Ветеринарномедицинския факултет, а след това — професор в Агрономическия факултет. Специализирал една година в Мадрид.

Починал в Букурещ на 1 април 1966 г.

## ТОДОР ПАВЛОВ

Роден е на 14 февруари 1890 г. в Щип. Основно образование получава в Скопие, а гимназиално — в София. Завършил философия и педагогика в Софийския университет през 1914 г. Учителствувал дълги години. През 1922 г. е редактор на в. „Младеж", а по-късно — „Знаме на труда". Прекарал няколко години в Софийския централен затвор след атентата от 1925 г. През 1932 г. по решение на ЦК на БКП заминава на научна командировка в Съветския съюз. През 1936 г. излиза неговата основна книга „Теория на отражението" на руски език. През 1937 г. се завръща в България, а през 1941 г. е в концлагер. На Девети септември 1944 г. влиза в състава на регентството. Избран е за председател на БАН, главен редактор е на сп. „Философска мисъл".

# БИБЛИОГРАФИЯ

## ОБЩИ ВЪПРОСИ


Цанев, Г. Писател и творчество. 1932.
Константинов, Г. Българската литература след войната. Т. I. 1933.
Мешеков, Ив. Трудово-спътническа литература. Есета и статии върху съвременни литературни насоки. 1933.
Писатели и книги. Кн. I 1934; кн. II 1936.
Радославов, Ив. Българска литература. 1933 (2 попр. изд. 1948).
Бакалов, Г. Днешната българска литература. Критически очерци. 1938.
Цанев, Г. Литературни студии. 1938.
Митов, Д. Б. Белетристи. 1939.
Цанев, Г. Проблеми на днешната българска литература. 1939.
Цанев, Г. Идеи и образи. 1944.
Иванов, В. Портрети от близо и далеч. 1946.
Павлов, Т. На литературни и философски теми. 1946.
Българска литература. Основни въпроси. Ч. III. 1947.
Константинов, Г. Български писатели. Биографични и библиографски данни. 1947.
Николов, М. История на българската литература от Петко Славейков до Втората световна война. 1947.
Минков, Цв. Очерки по българска литература. 1948.
Антология на българската поезия. Ч. I. 1949.
Зарев, П. Проблеми на развитието на българската литература. 1949.
Зарев, П. Българска литература. Проблеми на развитието ѝ. 1950.
Цанев, Г. Страници от историята на българската литература. 1953. (2 попр. и разш. изд. 1965, 3 изд. 1958).
Василев, Ст. п. Строители на родната реч. Очерци върху езика и стила на наши писатели. 1954. Кн. II 1959; кн. III 1966.
Павлов, Т. За марксическа естетика, литературна наука и критика. Т. I—II. 1954—1955.
Динеков, П. Литературни образи. 1956 (2 изд. 1957, 3 изд. 1958).
Константинов, Г. Писатели реалисти. 1956. Кн. II 1960; кн. III. Социалистически реалисти. 1962.
Русев, П. История на българската литература от Смирненски до наши дни. Лекции. 1957.
Въпроси на българската литература. 1958.
Зарев, П. Въпроси на българската литература. 1958.
Зарев, П. Стил и художественост. 1958.
Веселинов, Г. Литературни очерци и портрети. 1959.
Колевски, В. За социалистическия реализъм. 1959.
Константинов, Г. Нашите учители. Русия и българите. Руската литература и българската. 1959.
Очерки истории болгарской литературы XIX—XX веков. 1959.
Стрелков, Л. Знатният запас. Литературни статии. 1959.
Л. Стоянов за литературата, изкуството и културата. 1959.
Цанев, Г. По пътя на реализма. 1960.
Зарев, Г. Класика и съвременност. Избрани студии и статии. 1961.
Константинов, Г. Цв. Минков и Ст. Великов. Български писатели. Биографии. Библиографии. 1961.

Пондев, П. Съвременност и минало. 1961.
Цанев, Г. Критика. Избрани литературно-критически статии. 1961.
Ликова, Р. За някои особености на българската поезия. 1923—1944. 1962.
Делчев, Б. Родени между две войни. 1963.
Динеков, П. Литературни въпроси. 1963.
Злиднев, В. И. Русско-болгарские литературные связи XX века. 1964.
Марков, Д. Ф. За социалистическия реализъм. История и съвременност. 1964.
Павлов, Т. Избрани произведения. Т. VII. Философия и естетика. Литературни очерци, доклади, критика, рецензии и др. 1964.
Пондев, П. Литература и народ. Избрани произведения. 1964.
Проблеми, автори, книги. Из съвременната българска литература. 1964.
Тодоров, А. Български писатели. 1964.
Цветков, Ив. Максим Горки и българската литература. 1964.
Данчев, П. Естетика. Литературна критика. Избрани произведения. 1965.
Каранфилов, Е. Български поети. Литературно-критически статии. 1965.
Каранфилов, Е. Литературно-критически статии. Избрано. 1965.
Константинов, Г. Писатели реалисти от Друмев до наши дни. Избрани очерци. 1965.
Ликова, Р. Белетристиката между двете войни. 1965.
Мешеков, Ив. Очерци, статии, рецензии. 1965.
Цанев, Г. Писатели и проблеми. Избрани литературно-критически и историко-литературни статии. 1965.
Цанев, Г. Традиция и новаторство. 1965.
Куюмджиев, Кр. Профили в черно и бяло. 1966.
Наимович, М. Едно поколение. 1966.
Националното своеобразие в литературата. 1966.
Каранфилов, Е. Герои и характери. Кн. I. Мечтатели. Кн. III. Творци. 1967.
Константинов, Г. Моето поколение в литературата. 1917—1967. 1967.
Октомври и развитието на българската литература. 1967.
Георгиев, Л. Наши писатели. 1968.
Константинов, Г. Л. Н. Толстой и влиянието му в България. 1968.
Ничев, Б. Национална съдба и литература. 1968.
Цанева, М. Профили и етюди. 1968.
Динеков, П. Между свои и чужди. 1969.
Зарев, П. Панорама на българската литература в 4 т. Т. III. Т. IV (2 изд. 1969). 1973.
Зарев, П. Преобразена литература. 1969.
Каранфилов, Е. Съвременност и белетристика. 1969.
Партийност, народност, хуманизъм. 1969.
Данчев, П. Критика и естетика. 1970 (2 изд. 1972).
Делчев, Б. Избрани статии. 1970.
Зарев, П. Психология и литература. 1970.
Нонев, Б. Критически страници. 1940—1970. 1970.
Жечев, Т. Критически погледи. 1971. (2 изд. 1975).
Каролев, Ст. Идеи, изображение, стил. 1971.
Марков, Г. Методологически въпроси на литературната история. 1971.
Ленинската концепция за литературата и изкуството. 1971.
Формиране и развитие на социалистическата култура в България. 1971.
Динеков, П. Историческа съдба и съвременност. 1972.
Зарев, П. Избрани произведения. Т. II. 1972.
Бакалов, Г. Литературни статии и изследвания. 1973.
Зидаров, К. Звезди от голямата плеяда. Кн. I. 1973.
Петров, Здр. Профили на съвременници. 1973.
Проблеми на съвременната българска проза. 1973.
Септември 1923 г. и българската литература. 1973.
Цанев, Г. Страници от историята на българската литература в 4 т. Т. 3. По нови пътища. 1973. Т. 4. Художествени образи и критически идеи. 1975.
Андреев В. Не мога без вас. 1974.
Делчев, Б. Познавах тези хора. Мемоарни очерци. Кн. 2. 1974.
Цанева, М. Петима поети. 1974.

Събрани съчинения в четири тома. Под общата ред. на П. Зарев (и др.). 1958—1960.
Съчинения. Под ред. на Т. Боров и Т. Измирлиев. Т. I—III. 1932—1940.
Избрани произведения. Под ред. на Т. Боров, Ж. Дюстабанова (и др.) 1948.
Избрани произведения в 2 тома. Под ред. на Т. Боров и Хр. Радевски. 1951—1952.
Избрани творби. Под ред. на Б. Божилов. 1955.
Избрани творби в 2 т. 1968.
Бакалов, Г. Червените ескадрони. — Нар. армия, бр. 14, 11 март 1932.
Бакалов, Г. Да бъде ден! — Младеж, бр. 20, 20 окт. 1922.
Цанев, Г. Да бъде ден! — Младеж, бр. 41, 12 март 1922.
Цанев, Г. Буржоазната критика за поезията на Хр. Смирненски.— Раб. в-к, бр. 22, 25 ноем. 1922.
Бакалов, Г. Мястото на Смирненски в нашата литература — Нов път, 1924, кн. 15.
Бакалов, Г. Христо Смирненски. Критически очерк. 1925.
Полянов, Д. Примерът на Смирненски. — Наковалня, бр. 80, 1927.
Караславов, Г. Разказите на Хр. Смирненски. — РЛФ, бр. 85, 1932.
Ланков, Н. Партийността в поезията на Хр. Смирненски — РЛФ, бр. 85, 1932.
Караславов, Г. Смирненски като фейлетонист. — Щит, бр. 38, 13 юни 1934.
Зидаров, К. В: Социална поезия, Д. И. Полянов, Хр. Смирненски, Гео Милев. 1946.
Аврамов, Йорд. и П. Кънчева. Христо Смирненски. Библиография. 1898—1923—1948. 1948.
Караславов, Г. Христо Смирненски. Биографичен очерк, 1949.
Зарев, П. Поет-новатор. В: Българската литература. 1950.
Кюлявков, Кр. Спомени за Хр. Смирненски. 1952 (2 изд. 1954).
Зарев, П. Творчеството на Смирненски начало на нов етап в литературата ни. —В: Развитие на българската литература. 1952.
Николов, М. Крупен сатирик на българската буржоазна действителност. — Септември, 1953, кн. 6.
Димитрова, Е. Редакционни промени в лириката на Хр. Смирненски. — Изв. И-та за бълг. литература, 1954, кн. 2.
Божков, Ст. Към въпроса за художественото майсторство на Хр. Смирненски. — Изв. И-та за бълг. литература, 1956, кн. 4.
Николов, М. Христо Смирненски. Литературно-критически очерк. 1958.
Аврамова, Д. Христо Смирненски. 60 г. от рождението му. 1898—1958. Библиографски указател. 1958.
Зарев, П. Стилното разнообразие в творчеството на Смирненски. — Лит. мисъл, 1958 кн. 5.
Каролев, Ст. Творчеството на Смирненски и някои проблеми на съвременната литература. — Пламък, 1958, кн. 11.
Цанев. Г. Художественият метод на Хр. Смирненски. — Лит. мисъл, 1958, кн. 5.
Измирлиева, Н. Хр. Смирненски. Летопис за живота и творчеството му. 1961.
Георгиев, Л. Христо Смирненски. Студии. 1962.
Димитрова, Е. Хр. Смирненски. Живот и творчество. Студии. 1963.
Зарев, П. Проза на Смирненски. — Пламък, 1962, кн. 9.
Колевски, В. Литературната критика за Хр. Смирненски. 1964.
Хр. Смирненски в литературната критика. 1964.
Николов, М. Смехът на Смирненски. — Лит. мисъл, 1965, кн. 2.
Хр. Смирненски и Никола Вапцаров в спомените на съвременниците. 1966.
Габровски, Р а д. Човекът и поетът Хр. Смирненски. Спомени. 1968.
Божков, Ст. Творчеството на Хр. Смирненски и естетиката на модернизма.— Лит. мисъл, 1968, кн. 6.
Зарев, П. В: Панорама на българската литература. Т. III. 1969.
Караславов, Г. Книга за Смирненски и Вапцаров. 1971.
Правчанов, Сим. Едно последно лято. Хр. Смирненски — етюди за неговия живот и творчество. 1972.
Еленков, К. Живопис и звукопис в поезията на Хр. Смирненски — Лит. мисъл, 1973, кн. 6.
Цанев, Г. В: По нови пътища. 1973.
Димитрова, Е. Интимната лирика на Смирненски. — Лит. мисъл, 1974, кн. 2.

Пълно събрани съчинения. Под ред. на Мила Г. Милева, Т. I. 1939.
Избрани произведения. Под ред. на Мила Г. Милева. Т. I—III. 1940.
Избрани произведения в 2 т. Под ред. на Г. Марков и Леда Милева. 1965.
Гълъбов, К. Жестокият пръстен. — Златорог, 1920, кн. VII.
Иванов, В. Гео Милев. — Епоха, бр. 487, 13 март 1924.
Стоянов, Л. Септември. — Нов път, 1925, кн. 6.
Тодоров, А. Гео Милев, Хр. Ясенов и Сергей Румянцев. — РЛФ, бр. 85, 1932.
Милева, М. Споменът ми за Гео. — Мисъл, бр. 34, 1932.
Марчевски, М. Девет години от смъртта на Гео Милев. — Ново време, бр. 897, 28 май 1934.
Бакалов, Г. Неизвестно стихотворение на Гео Милев. — Звезда, 1934, кн. 1.
Бакалов, Г. Литературата върху събитията. — Звезда, 1934, кн. 1.
Александров, В. Предтечи на новото време: Гео Милев. — РЛФ, бр. 174, 1934.
Марчевски, М. Експресионизъм и реализъм в творчеството на Гео Милев. — Кормило, 1935—1936, бр. 34.
Исаев, Мл. Гео Милев, поет и гражданин. — Лит. час, бр. 33, 1936.
Възпоменателен сборник Гео Милев, 1936.
Бакалов, Г. Гео Милев. В началото на пътя —В: На литературни и философски теми. 1938.
Пенев, П. Гео Милев като литературен критик. — Завети, 1940, кн. 1.
Шаренков, Б. Гео Милев, Литературен очерк. 1944.
Пенев, П. Гео Милев. Живот и творчество. 1945.
Цанев, Г. Гео Милев и поемата му „Септември". — Изкуство, 1945, кн. 8—9.
Зидаров, К. Социална поезия. Д. И. Полянов, Хр. Смирненски, Гео Милев. 1946.
Мирчев, Ив. Срещи с Гео. 1956.
Петров, Здр. В: сб. Писатели-герои. 1961.
Ликова, Р. За някои особености на българската поезия. 1923—1944. 1962.
Дудевски, Хр. Влиянието на съветската литература върху две български поеми. — Изв. И-та за литература, кн. XIV и XV, 1963.
Марков, Г. Гео Милев през периода „Везни". — Лит. мисъл, 1963, кн. 5.
Литературен архив. Т. II. 1964.
Тихова, Н. Материали около театралната дейност на Гео Милев в Народния театър. — Лит. мисъл, 1964, кн. 5.
Марков, Г. Гео Милев. 1964.
Даскалова, Ек. Гео Милев и Ал. Блок. — Год. Соф. унив., LIX, 2, 1965.
Гео Милев, Хр. Ясенов, Сергей Румянцев в спомените на съвременниците. 1965.
Николова, В. Гео Милев. — Лит. мисъл, 1968, кн. 2.
Марков, Г. В: Литературни етюди. 1969.
Зарев, П. В: Панорама на българската литература. Т. III. 1969.
Зарев, П. Преображенията на Гео Милев. — Септември, 1970, кн. 6—7.
Българската критика за Гео Милев, 1971.
Бурин, Ив. Идейно-художествен анализ на „Септември", — Септември 1971, кн. 5.
Георгиев, Л. Гео Милев и поемата му „Септември". В: сб. Септември 1923 и българската литература. 1973.
Зидаров, К. В: Звезди от голямата плеяда. Спомени и размисли. Кн. 1. 1973.
Цанев, Г. В: По нови пътища. 1973.
Андонова, Н. Гео Милев. Личност и творчество. 1974.

## АСЕН РАЗЦВЕТНИКОВ

Избрани стихотворения. Под ред. на Камен Зидаров и А. Каралийчев. 1952.
Избрани произведения в 3 т. Под. ред. на Г. Цанев (и др.). 1963—1964.
Избрани произведения за деца. Под ред. на Т. Арабаджиева и Ник. Янков. Кн. I—III. 1970.
Бакалов, Г. Жертвени клади. — Нов път, 1924, кн. 11.
Цанев, Г. (Мл. Иванов). Асен Разцветников. — Нов път, 1932, кн. 15.
Митов, Д. Б. Жертвени клади. — Развигор, бр. 144, 24 май 1924.
Фурнаджиев, Н. Жертвени клади. — Нов път, 1924, кн. 13.
Арнаудов, М. Планински вечери. — Бълг. мисъл, 1935, кн. 7 и 8.
Константинов, Г. Планински вечери. — Златорог, 1935, кн. II.
Зидаров, К. Подвигът. — Лит. фронт, бр. 8, 1945.
Николов, М. Асен Разцветников. — Балк. преглед, 1947, кн. 3.

Константинов, Г. Литературното наследство на Асен Разцветников. — Септември, 1952, кн. 6.
Ликова, Р. Асен Разцветников. — Септември, 1961, кн. 7.
Петров, Здр. Асен Разцветников. Литературно-критически очерк. 1963.
Константинов, Г. Спомени за Асен Разцветников. — Лит. мисъл, 1968, кн. 1.
Зарев, П. В: Панорама на българската литература. Т. III. 1969.
Желязков, Ж. Един от жертвените клади. — Език и литература, 1972, кн. 2.
Цанев, Г. В: По нови пътища. 1973.
Авджиев, Ж. Септемврийската литература в „Нов път". — Септември, 1973. кн. 9.
Зидаров, К. В: Звезди от голямата плеяда. Кн. 1. 1973.
Делчев, Б. В: Познавах тези хора. Кн. 2. 1974.

## НИКОЛА ФУРНАДЖИЕВ

Съчинения в 4 т. Под ред. на Г. Цанев и Хр. Радевски. 1970—1973.
Радостни дни. Избрани стихотворения за деца и юноши. 1950.
Избрани стихотворения. 1959.
Родино свидна. Избрани стихотворения за деца и юноши. 1964.
Избрани стихотворения. Под ред. на Хр. Радевски. 1968.
Цанев, Г. (Мл. Иванов). Пролетен вятър. — Наши дни, 1924, бр. 4.
Константинов, Г. Дъга. — Бълг. мисъл, 1929, кн. 2.
Минков, Цв. В: Очерки по българската литература. 1946.
Данчев, П. Новото раждане на поета. „Велики дни". — Лит. фронт, бр. 30, 1950/51.
Данчев, П. В: Съвременни български поети. 1951.
Зарев, П. Поезията на Никола Фурнаджиев. — Септември, 1951, кн. 1.
Ликова, Р. Творческият път на Н. Фурнаджиев. — Родна реч, 1961, кн. 7.
Цанев, Г. В: Критика. 1961.
Петров, Здр. Потокът е вече в равнината. В: Срещи с големи и малки. 1962.
Цанев, Г. Никола Фурнаджиев. Литературно-критически очерк. 1963.
Янков, Ник. Сърдечен приятел и другар. — Лит. фронт, бр. 22, 30 май 1963.
Петров, Здр. Никола Фурнаджиев. — Лит. мисъл, 1965, кн. 3.
Цанев, Г. В: Писатели и проблеми. 1965.
Зарев, П. Никола Фурнаджиев. —В: Панорама на българската литература. Т. III. 1969.
Зарев, П. Никола Фурнаджиев. —В: Преобразена литература. 1969.
Данчев, П. Никола Фурнаджиев. —В: Критика и естетика. 1970.
Жечев, Т. В: Критически погледи. 1971.
Зарев, П. Никола Фурнаджиев. — В: Избрани произведения. Т. II. 1972.
Петров, Здр. Никола Фурнаджиев —В: Профили на съвременници. 1973.
Авджиев, Ж. Септемврийската литература в „Нов път". — Септември, 1973, кн. 9.
Велева, Л. Никола Фурнаджиев. — Септември, 1973, кн. 6.
Попиванов, Ив. Никола Фурнаджиев и Септемврийското въстание. — Пламък, 1973, кн. 9.
Андреев, В. В: Не мога без вас. 1974.
Цанева, М. В: Петима поети. 1974.

## АНГЕЛ КАРАЛИЙЧЕВ

Избрани произведения. 1956.
Избрани произведения в 3 тома. Под ред. на Сим. Султанов. 1962—1963.
Избрани произведения в 2 тома. Ред. Дим. Гулев. 1972.
Цанев, Г. (Мл. Иванов). Ангел Каралийчев. — Нов път, 1924, кн. 16.
Иванов, В. Ангел Каралийчев. — Заря, бр. 2338, 1929.
Бакалов, Г. Разкази. — РЛФ, бр. 9, 1932.
Василев, Ст. п. Стилно-езиковите похвати на А. Каралийчев. —В: Българският писател и родната реч. 1933.
Константинов, Г. Ангел Каралийчев. —В: Българската литература след войната. 1933.
Нонев, Б. Соколова нива. — Лит. фронт, бр. 27, 1945.
Зарев, П. Соколова нива. — Изкуство, 1945, кн. 1.
Зарев, П. Противоречивото развитие на един съвременен писател. —В: Проблеми на развитието на българската литература. 1949.
Константинов, Г. Приказен свят. — Септември, 1955, кн. 10.
Пондев, П. За художествената разработка на народното творчество. —В: Догматизъм и правда. 1958.

Каранфилов, Е. За прехода от разказа към приказката в творчеството на А. Каралийчев.— В: Поезия в прозата. 1957.
Султанов, Сим. Ангел Каралийчев- Литературно-критически очерк. 1958.
Султанов, Сим. Четирима белетристи. Литературни очерци. 1960.
Константинов, Г. А. Каралийчев. —В: Писатели реалисти. Кн. III. 1962.
Каранфилов Е. Приказният свят на Ангел Каралийчев. — Септември, 1962. кн. 8.
Янков, Н. В: Достояния. 1967.
Зарев, П. Ангел Каралийчев —В: Панорама на българската литература. Т. III. 1969.
Каранфилов, Е. В: Съвременност и белетристика. 1969
Коларов, Ст. Септемврийски пориви на един съзряващ художник. — Лит. мисъл, 1973, кн. 5.
Константинова, Б. Ангел Каралийчев. —В: Въпроси на детската литература. 1973, кн. 10.
Петров, Здр. Ангел Каралийчев. —В: Профили на съвременници. 1973.

## ЙОРДАН ЙОВКОВ

Събрани съчинения в 7 тома. Ред. колегия Ангел Каралийчев (и др.) 1956.
Събрани съчинения в 6 тома. Под общата ред. на Сим. Султанов. 1970—1971. Избрани разкази. 1938.
Избрани разкази. Под ред. на П. Динеков. 1952.
Избрани разкази в 2 тома. 1954.
Избрани разкази в 2 тома. 1967.
Минев, Д. Йордан Йовков във Варна. б. г.
Арнаудов, М. В памет на Йордан Йовков. — Лит. глас, бр. 366, 1937.
Минков, Цв. Разказвачът Йовков. — Лит. глас, бр. 365, 1937.
Пенев, П. Първите стъпки на Йордан Йовков. — Лит. глас, бр. 366, 1937.
Николов, М. Творческият път на Йордан Йовков. 1938.
Минков, Цв. Йордан Йовков. Живот и творчество. 1939.
Митов, Д. Б. Белетристи: А. Страшимиров, Елин Пелин и Йордан Йовков. 1939.
Василев, Гр. Йордан Йовков. Спомени и писма. 1940.
Цанев, Г. Добруджа в творенията на Йордан Йовков. — Изкуство и критика, 1940, кн. 7.
Райнов, Ник. Вечното в нашата литература. Български класици. Свободни беседи. IX. 1941.
Цветаров, Л. Йордан Йовков — майстор на разказа. — Златорог, 1941, кн. X.
Цанев, Г. 1. Женско щастие. 2. Ако можеха да говорят. 3. Последното творение на Йовков. 4. Добруджа в творенията на Йовков. —В: Идеи и образи. 1944.
Иванов, В. Йордан Йовков. —В: Портрети от близо и далеч. 1946.
Мешеков, И. Йордан Йовков — романтик-реалист. Литературно-критически студии. 1947.
Каранфилов, Е. Земляците във военни шинели. —В: Войникът в строя и в литературата. 1956.
Каранфилов, Е. 1. Любовта към човека в Йовковите разкази. 2. Героите във военните разкази на Йовков. — В: Поезия в прозата. 1957.
Зарев, П. Йордан Йовков. — Септември, 1957, кн. 10.
Стоянов, Л. Йордан Йовков. —В: Людмил Стоянов за литературата, изкуството и културата. 1959.
Константинов, Г. Йордан Йовков. —В: Писатели реалисти. Кн. II. 1960.
Казанджиев, Сп. Срещи и разговори с Йордан Йовков. 1960.
Пондев, П. Майстори на разказа. Елин Пелин, Йордан Йовков, 1962.
Страшимиров А. Елин Пелин, Йордан Йовков в спомените на съвременниците си. 1962.
Андреев, В. Д. Йордан Йовков — новелист. — Език и литература, 1964, кн. 3.
Константинов, Г. Йордан Йовков. —В: Писатели реалисти от Друмев до наши дни. 1965.
Тодоров, А. Красивото и доброто у Албена и Боряна. — Септември, 1966, кн. 2.
Пенев, П. Драматургията на Йордан Йовков. — Театър, 1966, кн. 2.
Панова, И. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. 1967, 2. изд. 1975
Василев, Мих. Йордан Йовков — майстор на разказа. 1968.
Минев, Д. Йордан Йовков. Спомени и документи. 2 изд. 1969.
Зарев, П. Йордан Йовков. —В: Панорама на българската литература. Т. III. 1969.
Георгиев, Л. Йовков и неговото съвремие. — Лит. фронт. бр. 46, 12 ноем. 1970.

Елевтеров, Ст. Фолклорни елементи в „Старопланински легенди". — Лит. фронт, бр. 46, 12 ноем. 1970.
Зарев, П. Класик на българската литература. — Раб. дело, бр. 313, 9 ноем. 1970.
Зарев, П. Йордан Йовков — сърцевед и народопсихолог. — Нар. култура, бр. 46, 12 ноем. 1970.
Султанов, Сим. Йовков и неговият свят. Литературни етюди. 2 изд. 1971.
Динеков, П. Историческа съдба и съвременност. 1972.
Зидаров, К. В: Звезди от голямата плеяда. Спомени и размисли. кн. 1. 1973.

## ЕЛИСАВЕТА БАГРЯНА

Избрани стихотворения. 1955.
Избрани произведения. 1957.
Избрани стихотворения. 1964.
Избрани стихотворения. Под ред. на Бл. Димитрова. 1968.
Избрана лирика в 2 т. 1973.
Митов, Д. Б. Вечната и святата. — Лит. глас. бр. 24, 1927.
Каменова, А. Вечната и святата. — Свободна реч, бр. 1136, 1927.
Мешеков, Ив. Греховната и свята песен на Багряна. 1928.
Константинов, Г. Двама от младите — Е. Багряна и А. Каралийчев. — Бълг. мисъл, 1928, кн. 1.
Стоянов, Л. Вечната и святата. — Бълг. книга, 1930, кн. 2.
Константинов, Г. Сърце човешко. — Златорог, 1936, кн. 5.
Авджиев, Ж. Творческото развитие на Елисавета Багряна. — Септември, 1953, кн. 6.
Иванова, К. Наблюдения върху строежа на изречението в поезията на Багряна. — Бълг. език, 1958, кн. 1.
Динеков, П. Поезията на Елисавета Багряна. —В: Литературни образи. 1956.
Василев, Ст. п. Елисавета Багряна. —В: Строители на родната реч. 1959.
Петров, Е. Новата изповед на Багряна. — Септември, 1964, кн. 9.
Бояджиева, В. Вечната и свята Багряна. — Лит. мисъл, 1967, кн. 6.
Бояджиева, В. При Елисавета Багряна. — Лит. мисъл, 1967, кн. 3.
Зарев, П. Светът на Елисавета Багряна. — Лит. мисъл, 1968, кн. 4.
Цанева, М. Елисавета Багряна. —В: Профили и етюди. 1968.
Зарев, П. Елисавета Багряна. —В: Панорама на българската литература. Т. III. 1969.
Динеков, П. Елисавета Багряна. —В: Между свои и чужди. 1969.
Зарев, П. Елисавета Багряна. —В: Преобразена литература, 1969.
Георгиев, Л. Поезията на Елисавета Багряна. — Септември, 1971, кн. 10.
Зарев, П. Предговор към: Избрана лирика, в 2 т. Т. 1. 1973.
Динеков, П. Поетическият път на Багряна. — Пламък, 1973, кн. 8.
Петров, Здр. В: Профили на съвременници. 1973.
Чолаков, Здр. Наблюдения върху поетиката на Багряна. — Пламък, 1973, кн. 8.
Цанева, М. Елисавета Багряна. —В: Петима поети. 1974.
Димитрова, Бл. и Йорд. Василев. Младостта на Багряна и нейните спътници. 1975.

## АТАНАС ДАЛЧЕВ

Стихотворения. Кн. 1—2. 1928.
Стихотворения. 1965. 2 изд. 1966.
Фрагменти. 1967.
Стихотворения и фрагменти. 1974.
Цанев. Г. Атанас Далчев. Прозорец. —В: Критика. 1961.
Лазовски, Ат. Атанас Далчев. Литературно-критически очерк. 1966.
Данчев, П. Атанас Далчев. — Пламък, 1967, кн. 1.
Илиев, Ст. Атанас Далчев. — Септември, 1967, кн. 1.
Делчев, Б. За творческата съдба на Атанас Далчев. — Пламък, 1969, кн. 8.
Зарев, П. Атанас Далчев. —В: Преобразена литература. 1969.
Зарев, П. Атанас Далчев. —В: Панорама на българската литература. Т. III. 1969.
Бояджиева, В. Поезията на Атанас Далчев. — Лит. мисъл, 1970, кн. 1.
Данчев, П. Атанас Далчев. —В: Критика и естетика. 1970 (2 изд. 1972).
Петров, Здр. В: Профили на съвременници. 1973.
Цанева, М. Атанас Далчев. —В: Петима поети. 1974.

## СТОЯН ЗАГОРЧИНОВ

Избрани произведения в 4 т. Предг. Г. Цанев. 1968—1969.
Динеков, П. Ден последен. — Лит. глас, бр. 160, 1932.
Цанев, Г. Ден последен — ден господен. — ЛИК, бр. 7, 1934.
Цанев, Г. Легенда за Св. София. — Изкуство и критика, 1940, кн. 9.
Цанев, Г. Ден последен — ден господен. — Изкуство и критика, 1943, кн. 8—9.
Нонев, Б. Майстор на историческото повествование. — Лит. фронт, бр. 3—4, 26 ноем. 1959.
Василев, Ст. п. Език и стил на Загорчиновата историческа белетристика. — Септември, 1961, кн. 2.
Ничев, Б. В света на Стоян Загорчинов.— Септември, 1964, кн. 12.
Ликова, Р. Стоян Загорчинов. — Бълг. ез. и литература, 1964, кн. 6.
Каранфилов, Е. Боянският майстор в творчеството на Ст. Загорчинов. — Септември, 1966, кн. 12.
Цанев, Г. Творчеството на Ст. Загорчинов. Проблеми и герои. —В: Ст. Загорчинов. Избрани произведения в 4 т. (Предг.). 1968.
Зарев, П. Стоян Загорчинов. —В: Панорама на българската литература. Т. III. 1969.
Зарев, П. Стоян Загорчинов. —В: Преобразена литература. 1969.
Зарев, П. Историографията на Стоян Загорчинов — Септември, 1969, кн. 2.
Делчев, Б. Досег със съвременността —В: Избрани статии. 1970.
Нонев, Б. Стоян Загорчинов —В: Критически страници. 1940—1970. 1970.
Каранфилов, Е. Стоян Загорчинов. — Пламък, 1973, кн. 23.

## СВЕТОСЛАВ МИНКОВ

Съчинения в 2 т. 1972.
Избрани произведения. Предг. П. Зарев, 1947.
Избрани произведения. 1955.
Избрани произведения. Предг. Ем. Петров, 1958.
Избрани произведения в 2 т. Ред. Сим. Султанов, 1962.
Избрани разкази. Ред. Сим. Султанов. 1957.
Каралийчев, А. Нови разкази. — Съвременник, 1931, бр. 10.
Динеков, П. Другата Америка. — Златорог, 1931, кн. 2.
Константинов, Г. Къщата при последния фенер. — Златорог, 1931, кн. 8—9.
Тодоров, А. Автомати. — Звезда, 1933, кн. 12.
Караславов, Г. Автомати. Невероятни разкази. — РЛФ, бр. 113, 1933.
Цанев, Г. Дамата с рентгеновите очи — ЛИК, бр. 10, 1934.
Караславов, Г. Захарното момиче. — Кормило, 1935/36, бр. 22.
Зарев, П. Критическият реализъм в творчеството на Св. Минков. —В: Проблеми на развитието на българската литература. 1949.
Петров, Е. Майстор на сатирата. —В: Поезия и псевдопоезия. 1956.
Василев, Ст. п. Светослав Минков. —В: Строители на родната реч. 1959.
Цанева, М. Светослав Минков. Литературно-критически очерк. 1961.
Нонев, Б. Два свята на писателя. — Лит. фронт, бр. 7, 15 февр. 1962.
Султанов, С. Сатирици: Г. Стаматов, Св. Минков, 1964.
Абазов, Т. Няколко щрихи от портрета на Св. Минков. — Септември, 1966, кн. 5.
Цанева, М. Сатирикът и неговите приказки. — Лит. фронт, бр. 48, 23 ноем. 1967.
Делчев, Б. Светослав Минков. — Септември, 1967, кн. 1.
Цанева, М. Светослав Минков. —В: Профили и етюди. 1968.
Зарев, П. Светослав Минков. —В: Панорама на българската литература. Т. III. 1969.
Делчев, Б. Срещи и разговори със Светослав Минков. — Лит. мисъл, 1970, кн. 3.
Султанов, С. Насаме със Светослав Минков. 1972.
Талев, Дим., Св. Минков. Дим. Димов в спомените на съвременниците си. 1973.
Делчев, Б. В: Познавах тези хора. Мемоарни очерци. Кн. 2, 1974.
Абазов, Т. В: Публицистика. Критика. 1974.
Атанасова, Цв. Светослав Минков и диаболизмът. — Лит. мисъл, 1975, кн. 3.

## РАЧО СТОЯНОВ

Избрани произведения. Ред. Над. Тихова. 1961.
Пундев, В. Майстори — драма в четири действия. — Македония, бр. 76, 12 септ. 1927.
Бабев, Дим. Рачо Стоянов. — Листопад, 1927, кн. 2.

Василев, Вл. Майстори — драма в четири действия. — Златорог, 1927, кн. 9.
Каратеодоров, В. Книги и хора. — Нова камбана, бр. 385, 20 авг. 1937.
Коралов Е. Майка Магдалина. — Златорог, 1937, кн. 4.
Пенев, П. Майка Магдалина. — Лит. глас, бр. 344, 3 март 1937.
Димков, Ник. Рачо Стоянов. — Септември, 1937, кн. 12.
Димков, Ник. Рачо Стоянов във Варна. — Алманах „Простори", 1975, кн. 1.
Димков, Ник. Страници из живота и творчеството на Рачо Стоянов — Год. ВПИ Шумен, т. I, 1975.

## СТЕФАН Л. КОСТОВ

Избрани творби. 1943.
Комедии. Ред. и състав. Гочо Гочев и Надежда Тихова. 1961.
Василев, Вл. Златната мина. — Златорог, 1926, кн. 9—10.
Полянов, Д. Комичната комедия „Големанов" на Ст. Л. Костов.— Наковалня, 1928, бр. 119.
Минков, Цв. Големанов. — Бълг. мисъл, 1928, кн. 2.
Калинов, Д. Новите пиеси на Костов. — РЛФ, бр. 12, 1929.
Динеков, П. Тя и двамата. — Лит. глас, бр. 22, 1930.
Василев, Ст. п. Комедиите на Ст. Л. Костов. — Родна реч, 1933, кн. 3—4.
Василев, Вл. Приятелят Костов. — Златорог, 1939, кн. 7.
Барух, А. Две български комедии. — Септември, 1953, кн. 10.
Пенев, П. Стефан Л. Костов. — Театър, 1954, кн. 4.
Зидаров, К. Затрупаната мина. — Септември, 1959, кн. 3.
Константинов, Г. Ст. Л. Костов. — В: Писатели реалисти. Кн. II, 1960.
Тодоров, Ас. Стефан Л. Костов. Литературно-критически очерк. 1961.
Василев, Ст. п. Сценичната реч на Ст. Л. Костов.—В: Строители на родната реч. Кн. 2. 1966.
Димитрова, Е. Ст. Л. Костов. — Лит. мисъл, 1969, кн. 1.
Зарев, П. Стефан Костов. —В: Панорама на българската литература. Т. IV. 1973.
Зидаров, К. В: Звезди от голямата плеяда. Спомени и размисли. Кн. 1. 1973.
Радев, Ив. Комедиографът. — Пламък, 1974, кн. 5.

## ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ

Избрани съчинения в 10 тома (ув. статия от Р. Ликова). 1956—1958.
Избрани съчинения в 3 т. 1974.
Янчев, Ж. Разказите на Георги Караславов. — Простори, 1928, бр. 1.
Бакалов, Г. Селкор. — Звезда, 1933, кн. 14.
Зарев, П. Селкор. — РЛФ, бр. 135, 1933.
Даскалов, Ст. Ц. Георги Караславов. — Светлоструй, 1936, бр. 1.
Митов, Д. Б. Татул. — Лит. глас. бр. 408, 1938.
Радевски, Хр. Татул. — Просвета, 1939, кн. 9.
Цанев, Г. Татул. — Изкуство и критика, 1939, кн. 5.
Цанев, Г. Снаха. — Изкуство и критика, 1942, кн. 7.
Русев, П. Социологично-философски анализ на един нов български роман („Снаха"). — Фил. преглед, 1942, бр. 5.
Стефанов, Е. Фейлетоните на Г. Караславов. — Лит. фронт, бр. 10, 1945.
Константинов, Г. Обикновени хора. — Септември, 1952, кн. 4.
Василев, Ст. п. Наблюдения върху Караславовия език и стил. — Септември, 1952, кн. 12.
Зарев, П. Към широко разгъната епичност. — Лит. фронт. бр. 14, 2 апр. 1953.
Зарев, П. Творчеството на Г. Караславов. — Лит. фронт, бр. 2, 14 ян. 1954.
Ликова, Р. Роман за живота на обикновените хора. — Ново време, 1957, кн. 3.
Ликова, Р. Георги Караславов. Литературно-критически очерк. 1958.
Константинов, Г. Георги Караславов. —В: Писатели реалисти. кн. III. 1962.
Василев, Ст. п. Георги Караславов. Очерци върху творчеството му. 1964.
Йосифов, В. Георги Караславов. — Септември, 1964, кн. 1.
Константинов, Г. Г. Караславов. —В: Писатели-реалисти от Друмев до наши дни. 1965.
Константинов, Г. Георги Караславов. Очерк. 1966.
Григоров, Г. М. „Обикновените хора" през тревожната 1923 г. — Лит. мисъл, 1967, кн. 3.
Георгиев, Л. Художествена панорама на борбата — Септември, 1967, кн. 2.
Каранфилов, Е. Георги Караславов. — В: Съвременност и белетристика. 1969.
Дишев, Ат. Епопея на борбите на партията.—В: сб. Партийност, народност, хуманизъм, 1969.

Зарев, П. Георги Караславов. —В: Преобразена литература. 1969.
Зарев, П. Георги Караславов и романът му „Обикновени хора". — Лит. мисъл, 1969, кн. 4.
Гемев, Г. Историческата съзнателност на човека и народа, отразена в „Обикновени хора". — Пламък, 1971, кн. 2.
Константинов, Г. и Елка Константинова. Книга за Георги Караславов. Критични оценки, спомени, разговори, 1971.
Константинова, Е. Белетристиката на Георги Караславов през тридесетте години. — Септември, 1971, кн. 4.
Зарев, П. Георги Караславов —В: Панорама на българската литература. Т. IV. 1973.
Зарев, П. Георги Караславов, 1973.
Зидаров, К. В: Звезди от голямата плеяда. Спомени и размисли. Кн. 1. 1973.
Желязков, Ж. Георги Караславов и утвърждаването на социалистическия реализъм в българската литература. — Ез. и лит., 1974, кн. 3.
Спиридонов, Ал. По страниците на „Обикновени хора". — Съвременник, 1975, кн. 2.

## ХРИСТО РАДЕВСКИ

Избрани стихотворения. 1949.
Избрани произведения в 3 книги. 1956—1957.
Избрани стихотворения. 1964.
Стихотворения. 1971.
Зарев, П. Партиец. — РЛФ, бр. 134, 1933.
Бакалов, Г. На по-висок етап. — Звезда, 1933, кн. 13.
Вапцаров, Н. Пулс. — Нова камбана, бр. 246, 1937.
Даскалов, Ст. Пулс. — Светлоструй, бр. 5—6, 1937.
Динеков, П. Пулс. — Лит. фронт, бр. 42, 1945.
Делчев, Б. Творческият път на Хр. Радевски. — Изкуство, 1945, кн. 10.
Зарев, П. За басните на Хр. Радевски. — Лит. фронт, бр. 59, 1951.
Данчев, П. Христо Радевски. — Септември, 1951, кн. 7.
Цанев, Г. Поезията на Хр. Радевски. — Лит. фронт, бр. 41, 8 окт. 1953.
Георгиев, Л. Христо Радевски. — Септември, 1963, кн. 10.
Кръстева, Ю. Христо Радевски. — Пламък, 1966, кн. 1.
Делчев, Б. Христо Радевски. — В: Избрани статии. 1970.
Жечев, Т. Хр. Радевски и неговата стихосбирка „Към партията". —В: Критически погледи. 1971.
Зарев, П. Христо Радевски. —В: Панорама на българската литература. Т. IV. 1973.
Зарев, П. Една класова муза. — Лит. мисъл, 1973, кн. 6.
Петров, Здр. В: Профили в черно и бяло. 1973.
Попиванов, Ив. Поезията на Христо Радевски. — Септември, 1973, кн. 4.
Александров, В. Христо Радевски. — Въпроси на детската литература, 1974, кн. 11.
Цанева М. Христо Радевски. —В: Петима поети. 1974.
Цанев, Г. В: Художествени образи и критически идеи. 1975.

## ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ

Избрани творби. Предг. от Д. Б. Митов, 1948.
Избрани съчинения. Ред. Ив. Бурин. Т. I—VI. 1953—1955.
Избрани творби. 1958.
Избрани творби. Предг. от П. Зарев. Т. I—IV. 1964—1973.
Радославов, Ив. Людмил Стоянов. — Хиперион, 1922, кн. 1.
Величков, Ат. Прамайка. — Златорог. 1925, кн. 7.
Бръзицов, Хр. Д. Един час при Людмил Стоянов. — Лит. глас, бр. 44, 1929.
Митов, Д. Б. Бенковски. — Лит. глас, бр. 90, 1930.
Калинов, Д. Мехмед Синап. — Кормило, 1935—1936, бр. 10.
Добрев, Д. Пред зазоряване. — Лит. фронт, бр. 35. 1945.
Руж, Ив. Людмил Стоянов. — В: Изкуство и критика. 1947.
Зидаров, К. Людмил Стоянов. Кратък биографичен и литературен очерк. 1948.
Динеков, П. Л. Стоянов. — Лит. фронт, бр. 8, 1948.
Людмил Стоянов. Юбилеен сборник. 1949.
Цанев, Г. От символизъм към реализъм и социална поезия. —В: Развитие на българската литература. Т. II. 1952.
Драганов, Н. Повестта „Холера" от Л. Стоянов. — Ез. и лит., 1953, кн. 2.
Бакалов, Г. Историческата повест. —В: Избрани произведения. 1953.

Василев · Ст. п. Людмил Стоянов. —В: Строители на родната реч. 1954.
Делчев, Б. Мечти, действителност и поезия. —В: Мъките на реалиста. 1954.
Зарев, П. Войнствуваща поезия. — Септември, 1954, кн. 1.
Каранфилов, Е. Как се раждаха войнишките бунтове.—В: Войникът в строя и в литературата. 1956.
Иванов, В. Людмил Стоянов —В: Хора на изкуството. 1957.
Митов, Д. Б. Людмил Стоянов.—В: Борци за мир и демокрация. 1947.
Зидаров, К. Людмил Стоянов. Критико-биографичен очерк. 1958.
Делчев, Б. Етапите на един живот. — Септември, 1958, кн. 3.
Людмил Стоянов. Изследвания и статии за творчеството му (Ред. П. Зарев и Г. Димов). 1961.
Гюрова, Св. Людмил Стоянов. — Септември, 1963, кн. 2.
Зарев, П. Людмил Стоянов. —В: Преобразена литература. 1969.
Делчев, Б. Етапите на един живот. —В: Избрани статии. 1970.
Добрев, Ч. Поезията на Людмил Стоянов. — Септември, 1972, кн. 6.
Динеков, П. Людмил Стоянов. — Пламък, 1973, кн. 3.
Зарев, П. Людмил Стоянов. —В: Панорама на българската литература. Т. IV. 1973.
Зидаров, К. В: Звезди от голямата плеяда. Спомени и размисли. Кн. 1. 1973.

### КРУМ ВЕЛКОВ

Село Борово. 1932.
Животът на Петър Дашев. 1946.
Водител. Ист. роман. 1945.
Село Борово. Предг. от Вес. Йосифов. 1961.
Панов, Д. Село Борово. — Мисъл и воля, 1932, бр. 7.
Минков, Цв. Крум Велков. —В: Очерки по българската литература. 1946.
Минков, Цв. Романът на Кр. Велков „Село Борово" — Ез. и лит., 1951, кн. 3.
Димов, Г. Романът „Село Борово" — художествена критика на Септемврийското въстание. — Септември, 1951, кн. 9.
Ликова, Р. Романът „Село Борово" в развитието на антифашистката литература.— Българ. ез. и лит., 1959, кн. 3.
Бакалов, Г. Значителна стъпка напред в пролетарската белетристика.— В: Избрани произведения. 1953.
Каранфилов, Е. През септемврийските революционни дни. —В: Войникът в строя и в литературата. 1956.
Ликова, Р. Крум Велков. — В: Белетристиката между двете войни. 1965.
Караславов, Г. Крум Велков — Кешиш Първан. — Раб. дело, бр. 243, 31 авг. 1970 и бр. 244, 1 септ. 1970.
Сестримски, Ив. Крум Велков. Литературно-критически очерк. 1972.
Зарев, П. Крум Велков. —В: Панорама на българската литература. Т. IV. 1973.

### ОРЛИН ВАСИЛЕВ

Съчинения в 5 тома. С ув. статия от Р. Ликова. 1956—1958.
Избрани произведения. Т. I—III. 1974.
Тодоров, А. Отвъд. — РЛФ, бр. 2, 1929.
Митов, Д. Б. Бялата пътека. — Лит. глас, бр. 73, 1930.
Стоянов, Л. Прости сърца. — Мисъл и воля, 1930, бр. 7.
Бакалов, Г. Две крачки назад. — Звезда, 1932—1933, кн. 4.
Динеков, П. Хайдутин майка не храни. — Златорог, 1938, кн.
Нонев, Б. За разказите на Орлин Василев и за разказа в съвременната ни литература. — Септември, 1954, кн. 5.
Данчев, П. Бележки за драматургията на Орлин Василев. — Лит. мисъл, 1957, кн. 1.
Бояджиева, В. Орлин Василев — разказвач. — Лит. мисъл, 1958, кн. 6.
Цанев, Г. Орлин Василев. 1. Бялата пътека. 2. Тор. 3. Хайдутин майка не храни. 4. Островът на прокажените.—В: Критика. 1961.
Бояджиева, В. За конфликта и композицията в пиесите на Камен Зидаров и Орлин Василев — Лит. мисъл, 1961, кн. 1.
Георгиева, Е. Творческото дело на Орлин Василев. — Лит. мисъл, 1965, кн. 1.
Попиванов, Ив. Орлин Василев. Литературно-критически очерк. 1965.
Зарев, П. Орлин Василев. —В: Панорама на българската литература. Т. IV. 1973.
Василев, Мих. В битката за човешко щастие. — Лит. фронт, бр. 33, 15 авг. 1974.
Манолова, Н. Респектиращо творческо присъствие. — Раб. дело, 4 дек. 1974.

## НИКОЛАЙ ХРЕЛКОВ


Избрани творби. Под ред. на Дим. Осинин. 1960.
Избрани стихотворения. Под ред. на Ив. Бурин, 1965.
Избрани произведения. Подбор и ред. Ана Хрелкова и Дим. Осинин. Предг. Н. Динеков. 1973.
Ланков, Н. Среднощен конгрес. — РЛФ, бр. 75, 1932.
Мешеков, Ив. Среднощен конгрес. — Мисъл и воля, 1932, бр. 20.
Стоянов, Л. Поет-предвестник.—В: Пътят на махалото. 1946.
Иванов, В. Николай Хрелков. —В: Портрети от близо и далеч. 1946.
Бурин, Ив. Забележителна поема за мира. — Септември, 1950, кн. 5.
Хрелкова, А., Дим. Осинин и Дим. Хаджилиев. Спомени за Николай Хрелков. 1960.
Бояджиев, Н. Т. Николай Хрелков. Литературно-критически очерк. 1964.
Анчев, А. Николай Хрелков и проникването на съветската литература у нас през 20-те години. — Лит. мисъл, 1967, кн. 5.
Делчев, Б. В: Познавах тези хора. Т. 1. 1968.
Янчев, Т. Николай Хрелков. Литературно-критически очерк. 1971.
Бурин, Ив. Хрелковият стил. — Пламък, 1973, кн. 6.
Динеков, П. Николай Хрелков — поет на борбата. —В: сб. Септември 1923 и българската литература. 1973.
Зарев, П. Николай Хрелков.—В: Панорама на българската литература. Т. IV. 1973.
Петров, Здр. В: Профили в черно и бяло. 1973.
Осинин, Дим. Певец на пролетарската борба. — Раб. дело, бр. 349, 15 дек. 1974.
Ценков, Б. Естетическите и литературно-критическите позиции на Ник. Хрелков. — Лит. фронт, бр. 51, 19 дек. 1974.
Бурин, Ив. Има една песен. Мисли за поета и човека Николай Хрелков. 1975.
Ликова, Р. Николай Хрелков. — Септември, 1975, кн. 9.


## ЛАМАР


Избрани произведения. 1920—1954. Предг. от Пенчо Данчев. Ред. Ив. Бурин, 1955.
Избрани произведения. 1957.
Избрани стихотворения в 2 т. 1967—1968.
Иванов, В. Мирни-размирни години. — Пряпорец, 1928, бр. 71.
Кръзнов, Г. Мирни-размирни години. — Бразди, 1929, кн. 1.
Зарев, П. Горан Горинов. — Отеч. фронт, бр. 530, 30 май 1946.
Цанев, Г. Ламар и неговата книга „Запад—изток", — Изкуство, 1945, кн. 4.
Каролев, Ст. Горан Горинов. — Ез. и лит., 1946. кн. 3—4.
Ничев, Ал. Горан Горинов. — Лит. фронт, бр. 10, 1946.
Пенев, П. Горан Горинов. — Лит. фронт, бр. 3, 1946.
Ликова, Р. Бойни песни. — Септември, 1950, кн. 5.
Каролев, Ст. Идейно-естетическото развитие на Ламар. — Лит. фронт, бр. 14. 1950.
Наимович, М. Новият творчески път на Ламар. — Септември, 1951, кн. 9.
Данчев, П. Ламар.—В: Съвременни български поети. 1951.
Знахар, Ив. Поема за героите на труда („Град се гради"). — Септември, 1956, кн. 5.
Дудевски, Хр. Ламар. — Лит. мисъл, 1958, кн. 1.
Северняк, С. Поетична капка („По планини и равнини"). — Лит. фронт, бр. 34, 21 авг. 1958.
Стоянов, Л. Ламар. „Изток—Запад".—В: Людмил Стоянов за литературата, изкуството и културата. 1959.
Йосифов, Вес. Проза та на поета. — Лит. фронт, бр. 31, 2 авг. 1962.
Стоянов, Л. Революционната поезия на тридесетте години. — Лит. мисъл, 1962, кн. 2.
Константинов, Г. Поколенията си отиват, устремът остава. — Септември, 1966, кн. 1.
Николов, М. Ламар. — Септември, 1966, кн. 9.
Исаев, Мл. Ламар. — Септември, 1968, кн. 2.
Зарев, П. Ламар. —В: Панорама на българската литература. Т. IV. 1973.
Андонов, М. Из биографията на Ламар. — Септември, 1974, кн. 4.


## МЛАДЕН ИСАЕВ


Избрани творби в 2 кн. 1967.
Бакалов, Г. Пожари. — Звезда, 1932/33, кн. 5.
Станчев, Л. Ведрина. — ЛИК, бр. 36, 1936.

Месечков, Н. Тревожна планета. — Лит. глас, 1938, бр. 398.
Цанев, Г. Тревожна планета. — Изкуство и критика, 1938, кн. 6.
Пенев, П. Поетичното творчество на Младен Исаев. — Изкуство, 1946, кн. 6.
Руж, Ив. Тревожни поеми. —В: Изкуство и критика. 1947.
Анакиев, М. Една нова поема: Поема за винтовката. — Ез. и лит., 1948, кн. 2.
Зарев, П. За поезията на Младен Исаев. — Лит. фронт, бр. 35, 1950/51.
Петров, Здр. Лириката на Мл. Исаев — Септември, 1957, кн. 7.
Ликова, Р. Поезия на радостта и вдъхновението. — Ез. и лит., 1959, кн. 4.
Ликова, Р. Младен Исаев. Литературно-критически очерк. 1960.
Бурин, Ив. Лиричната бодрост на ветераните. — Лит. фронт, бр. 35, 30 авг. 1973.
Зарев, П. Младен Исаев. —В: Панорама на българската литература. Т. IV. 1973.
Зидаров, К. В: Звезди от голямата плеяда. Спомени и размисли. Кн. 1. 1973.
Попиванов, Ив. За бунта, гнева и протеста. — Пламък, 1974, кн. 1.

## ГЕОРГИ БАКАЛОВ

Изорани произведения. Състав. и ред. акад. Мих. Димитров (и др.). 1953.
Избрани исторически произведения. Състав. Жак Натан и Ал. Бурмов. 1960.
Избрани произведения в 1 т. Под ред. на Лора Г. Бакалова (и др.). 1963—1964.
Черен, И. И. Българската литература и социализмът. — Наблюдател, бр. IX и X, 1911.
Милев, В. Георги Бакалов. Иван Вазов и социализмът. — Дем. преглед, 1921, кн. 6—7.
Минков, Цв. Беседи по изкуството. — Нов път, 1924, кн. 8.
Димитров, Мих. Нечаев и Богев. — Нов път, 1924, кн. 6.
Стоянов, Л. Делото на Георги Бакалов. — Дъга, бр. 311, 1939.
Лист Г. Бакалов, 1939, бр. ед.
Павлов, Т. Георги Бакалов литературен критик, 1940.
Зарев, П. Г. Бакалов — критик. — Лит. фронт, бр. 37, 1945.
Митов, Д. Б. Георги Бакалов.—В: Очерки и критики. 1946.
Димитров, Мих. Г. Бакалов борец срещу фашизма. — Раб. дело, бр. 156, 1946.
Зарев, П. Литературен критик — публицист и войн. — Лит. фронт, бр. 52, 24 дек. 1953.
Авджиев, Ж. Георги Бакалов. — Септември, 1954, кн. 2.
Зарев, П. Георги Бакалов. — Ез и лит., 1954, кн. 3.
Авджиев, Ж. Литературно-историческото дело на Г. Бакалов. — Изв. на И-та за бълг. литература, 1955.
Авджиев, Г. Георги Бакалов — литературно-критическа дейност. — Год. Соф. унив. Фил. фак., т. L, I, 1955.
Авджиев, Ж. За отношението на Г. Бакалов към българските писатели от 90-те г. на миналия век. — Лит. мисъл, 1957, кн. 3.
Авджиев, Ж. Христо Смирненски и Георги Бакалов. — Септември, 1958, кн. 11.
Авджиев, Ж. Максим Горки и Георги Бакалов. — Лит. мисъл, 1958, кн. 3.
Йосифов, В. Георги Бакалов.—В: Статии за български писатели. 1958.
Авджиев, Ж. Георги Бакалов. Литературно-критическа дейност. 1959.
Даскалова, Ек. Георги Бакалов и Некрасов. — Изв. И-та за бълг. литература, 1959, кн. 8.
Василев, Ст. п. Георги Бакалов. —В: Срещи и разговори. 1960.
Авджиев, Ж. Г. Бакалов — литературен историк и критик. —В: Г. Бакалов. Избрани произведения в 4 т. (Предг.). 1963.
Данчева, Йота. Георги Бакалов. 1963.
Петров, Здр. Георги Бакалов като литературен критик. — Септември, 1963, кн. 11.
Цветков, Ив. Георги Бакалов и Максим Горки. — Лит. мисъл, 1963, кн. 6.
Натан, Ж. Г. Бакалов в развитието на марксистко-ленинската историография. — Ист. преглед, 1964, кн. 6.
Дим. Благоев, Г. Кирков, Г. Бакалов, Дим. Полянов в спомените на съвременниците си. 1968.
Петров. Здр. Вдъхновен представител на публицистичната критика. — Лит. фронт, бр.47, 14 ноем. 1968.
Петров, Здр. В: Личности и съдби. 1970.
Василев, Д. Критическият патос на Г. Бакалов. — Бълг. ез. и л-ра, 1972, кн. 5.
Веков, А. Георги Бакалов — забележителен пропагандист на марксизма. — Ново време, 1973, кн. 4.

Бошнаков, Дим. Г. Бакалов и руската литература. — Ез. и лит., 1973, кн. 6
Авджиев, Ж. Пламенен критик и неуморим организатор на социалистическата литература. — Пламък, 1973, кн. 20.
Зидаров, К. В: Звезди от голямата плеяда. Спомени и размисли. Кн. 1. 1973.
Г. Цанев. С ритъма на времето. — В кн. Художествени образи и критически идеи. 1975.

НИКОЛА ВАПЦАРОВ

Съчинения. Под. ред. на Л. Кацкова и Б. Вапцарова. Предг. Хр. Радевски. 1969.
Избрани стихотворения. Предг. и ред. Хр. Радевски. 1946.
Избрани стихотворения. Под ред. на Б. Делчев и Н. Шмиргела. 1951.
Жаров, А. (Мих. Сматракалев). Моторни песни. — Зора, бр. 5610, 1940
Караславов, Г. Нови имена в литературата ни. — Дъга, бр. 340, 1940.
Маринов, П. Моторни песни. — Правда, бр. 941, 1940.
Караславов, Г. Поетът и борецът Вапцаров. — Лит. фронт, бр. 37, 1945.
Каролев, С т. Характерни черти от поезията на Вапцаров. — Изкуство, 1946, кн. 6.
Пондев, П. Поезията на Вапцаров — мощен съвременен духовен строител на живота. — Изкуство, 1948, кн. 3.
Янакиев, М. Стиховият ритъм на Вапцаров. — Ез. и лит., 1948, кн. 2.
Русакиев, С. Съветската литература — учителка и вдъхновителка на Вапцаров. — Год. на СУ, Фил. фак., 1950/51.
Димитрова, Е. Вапцаров и съветската поезия. — Септември, 1952, кн. 1.
Зарев, П. Литературно-естетическите позиции на Вапцаров. — Септември, 1952, кн. 10.
Павлов, Т. За пламенния патриотизъм и пролетарския интернационализъм на Вапцаров.— Раб. дело, бр. 207, 1952.
Вапцаров, Н. Спомени, писма, документи. 1953.
Русакиев, С. Отношението на Вапцаров към руската и съветската литература. — Ез. и лит., 1955, кн. 4.
Мутафчиев, Р. Народностният характер на Вапцаровата поетична реч. — Ез. и лит., 1957, кн. 4.
Вапцарова, Р. Бакьо. Случки из детските и юношеските години на Н. Вапцаров. 1958 (2 изд. 1965).
Цанев, Г. Поетичното майсторство на Вапцаров. — В: Страници от историята на българската литература. 1958.
Вълчев, В. Ранното поетично творчество на Вапцаров. — Ез. и лит., 1960, 4.
Вапцарова, Б. Когато милионите възкръснат. Спомени за Вапцаров. 1961.
Димитрова, Е. Певец на подвига и саможертвата. Очерк за живота и творчеството на Н. Вапцаров. 1963.
Мутафчиев, Р. Език и стил на Вапцаровата поезия, 1963.
Русев, П. Никола Вапцаров. Литературен очерк. 1963.
Пондев, П. Никола Вапцаров. Литературно-критически очерк. 1965.
Хр. Смирненски и Никола Вапцаров в спомените на съвременниците си. 1966.
Вапцарова, Б. Първи допири на Вапцаров със съветската литература. — Пламък, 1967, кн. 10.
Георгиев, Н. Драматичност на подвига, драматичност на художествената организация. — Пламък, 1968, кн. 6.
Вапцарова, Е. Спомени за моя син. 2 изд. 1969. 3 изд. 1975.
Българската критика за Никола Вапцаров. 1969.
Константинова, Т. и В. Петрова. Вапцаров по света. Статии, изказвания, писма, стихове, 1969.
Ничев, Б. Никола Вапцаров или нашият поетичен диалог със света. — Септември, 1969, кн. 12.
Белоусов, Н. Ненаписани страници за Н. Вапцаров. — Септември, 1969, кн. 12.
Йорданов, Хр. Себежертвата — висш хуманизъм. — Лит. мисъл, 1969, кн. 6.
Никола Вапцаров. Нови изследвания. 1970.
Караславов, Г. Книга за Смирненски и Вапцаров. 1971.
Вапцарова, Б. Спомени за Вапцаров, 3 доп. и прераб. изд. 1972.
Зарев, П. Никола Вапцаров. В: Панорама на българската литература. Т. IV. 1973.
Зидаров, К. В: Звезди от голямата плеяда. Спомени и размисли. Кн. 1. 1973.
Крумова, Л. Езиково-стилистична функция на субстантивираните прилагателни имена в поезията на Н. Вапцаров и П. Пенев. — Бълг. ез., 1973, кн. 6.
Данчев, П. Никола Вапцаров — естетически възгледи и поетика. — Септември, 1974, кн. 10.

## ВЕНКО МАРКОВСКИ

Орлицата. С предг. от Т. Павлов. 1944.
Епопея на незабравимите. Предг. Г. Караславов. 1967.
По твоя път. Предг. Т. Павлов. 1969.
Легенда за Гоце. Трагедия. 1970.
Помни. 1973.
Каракостов, Ст. Народни бигори. — Култура, I, бр. 5, 1938.
Струмски, А. Пътят на развитието на един поет. — Лит. критик. бр. 9, 1941.
Минков, Цв. Венко Марковски. — В: Очерки по българска литература. 1946.
Зарев, П. „Орлицата" и Венко Марковски. — Отеч. фронт, бр. 6935, 29 дек. 1966.
Тодоров, Н. Историческата правда в поезията на В. Марковски. — Нар. култура, бр. 18, 6 май 1967.
Караславов, Г. Епопея на незабравимите. — Славяни, 1967, кн. 8.
Русакиев, Сим. Песен за великото шествие на народния дух. — Отеч. фронт, бр. 7062, 28 май 1967.
Абазов, Т. Легенда за безсмъртието. — Нар. култура, бр. 9, 1 март 1969.
Кьосев, Д. На крилете на Орлицата — Раб. дело, бр. 182, 1 юли 1969.
Тодоров, А. Поет с висок граждански патос. — Лит. фронт, бр. 27, 3 юли 1969.
Павлов, Т. По стръмен, но верен път. — Лит. фронт, бр. 3, 15 ян. 1970.
Русакиев, Сим. За партията, за революцията, за бъдещето! — Нар., култура, бр. 4, 24 ян. 1970.

## КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

Избрани разкази. 1957.
Избрани разкази и пътеписи. 1968.
Митов, Д. Б. По земята. —В: Проблеми и книги. Т. II. 1936.
Динеков, П. Ден по ден. — Златорог, 1939, кн. III.
Богданов, Ив. К. Константинов като белетрист. — Бълг. мисъл, 1939, кн. 10.
Динеков, П. Новите разкази на К. Константинов. — Бълг. мисъл, 1941, кн. 5 и 6.
Минков, Цв. К. Константинов. —В: Очерки по българската литература. 1946.
Василев, Ст. п. Константин Константинов. —В: Строители на родната реч. 1959.
Свиленов, Ат. Разказите на К. Константинов. — Септември, 1960, кн. 8.
Ликова, Р. Конст. Константинов. — Лит. мисъл, 1964, кн. 6.
Волен, И. Константин Константинов. — Лит. мисъл, 1973, кн. 5.
Ганчева, Б. Л. За някои проблеми в творчеството на К. Константинов. — Пламък, 1973, кн. 23.
Делчев, Б. Срещи и разговори с писателя К. Константинов. — Лит. мисъл, 1973, кн. 4 и 5.
Зарев, П. Константин Константинов. —В: Панорама на българската литература. Т. IV. 1973.

## ЧУДОМИР

Съчинения в 3 т. Подбор и ред. П. Пондев и С. Северняк. 1969—1970.
Избрани произведения. Ред. Св. Минков и Е. Петров. 1949.
Избрани произведения. Предг. П. Пондев. Ред. Св. Минков. 1955.
Избрани произведения. Предг. П. Пондев. 1960.
Избрани произведения. 1966.
Избрани произведения. С предг. от С. Северняк. 1968.
Избрани произведения. 1971.
Стоянов, Л. С проницателен поглед. Не съм от тях. — Кормило, 1935/36, 27.
Коралов, Е. Не съм от тях. — ЛИК, 1936, бр. 20.
Станев, Ем. Чудомир като художник. — Лит. глас, бр. 354, 1937.
Динеков, П. „Аламинут". — Бълг. мисъл, 1939, кн. 3.
Динеков, П. Кой както я нареди. — Златорог, 1940, кн. IX.
Тодоров, А. В дебрите на еснафски бит. — Лит. фронт, бр. 9, 1948.
Русев, Н. Хумористичните разкази на Чудомир. — Септември, 1949, кн. 3.
Василев, Ст. п. Чудомировият хумористичен език. — Ез. и лит., 1955, кн. 5.
Пондев, П. Смехът на Чудомир —В: Догматизъм и правда. 1956.

Богданов, Ив. Чудомир. — Септември, 1960, кн. 3.
Богданов, Ив. Чудомир. Литературно-критически очерк. 1960.
Тодоров А. Чудомир. —В: Български писатели. 1964.
Михайлов, А. Чудомир — художникът. — Лит. фронт, бр. 14, 1965.
Караславов, Г. За Чудомир. — Лит. фронт, бр. 7, 1968.
Зарев, П. Чудомир — В: Панорама на българската литература. Т. IV. 1973.
Андреев, Вес. В: Не мога без вас. 1974.
Месечков, Н. Спомени за Чудомир. — Хоризонт, 1974, кн. 2.

## ДОРА ГАБЕ

Избрани творби. 1958.
Лирика. Избрани стихотворения. 1966.
Василев, Вл. Някога. — Златорог, 1925, кн. IV.
Георгиев, В. Партизанска поема. — Лит. фронт, бр. 12, 1946.
Минков, Цв. Партизанска поема. — Изкуство, 1946, кн. 11—12.
Руж, Ив. Вела. Партизанска поема. — Ново време, 1947, кн. 2.
Райнов, Ник. Вела. Партизанска поема. — Отеч. фронт, бр. 747, 1946/47.
Тодоров, А. Дора Габе. — Лит. фронт, бр. 35, 28 юли 1958.
Йосифов, В. На твърда земя. — Лит. фронт, бр. 47, 1963.
Каралийчев, А. Лична писателка. — Лит. фронт, бр. 34, 1963.
Ангелов, Цв. В минути на размисъл. 1964.
Димитрова, Бл. Младостта на поетесата. — Отеч. фронт, бр. 5950, 1964.
Янков, Н. В: Достояния. 1967.
Велева, Л. Дора Габе. — Нар. култура, бр. 33, 31 авг. 1968.
Коларов, Ст. Слънцето, което не залязва. — Септември, 1968, кн. 6.
Милева, Л. От първите теменуги до слънцето. — Пламък, 1968, кн. 23.
Наимович, М. В света на Дора Габе. — Лит. фронт, бр. 28, 4 юли 1968.
Огнев, В. Слово за Дора Габе. — Лит. фронт, бр. 47, 1968.
Сарандев, Ив. Дора Габе. — Септември, 1968, кн. 9.
Узунова, Р. Дора Габе. — Пламък, 1968, кн. 17.
Бакърджиева, С. Преводаческото майсторство на Дора Габе. — Лит. мисъл, 1969, кн. 6.
Динеков, П. Дора Габе и полската литература. —В: Между свои и чужди. 1969.
Попиванов, Ив. В: Творчески пътища. 1969.
Витанова, К. Второто раждане на една книга. — Пламък, 1971, кн. 6.
Наимович, М. В: Срещи с поезията. 1971.
Сарандев, Ив. Продължение на постиженията. — Септември, 1971, кн. 7.
Зарев, П. Поетичният свят на Дора Габе. — Пламък, 1973, кн. 3.
Зарев, П. Дора Габе. —В: Панорама на българската литература. Т. IV. 1973.
Янков, Н. Дора Габе в началото. — Пламък, 1973, кн. 21.
Прохаскова, Ем. Трудното изкуство на миниатюрата. — Септември, 1974, кн. 8.
Сарандев, Ив. Книга за Дора Габе. 1974.

## ДИМИТЪР ТАЛЕВ

Съчинения. Под общата ред. на Ст. Каролев. 1972—1975. Т. I—X.
Милетич, М. Усилни години. — Македон. преглед, 1928, кн. 2.
Атанасов, Н. Душата на бунтовника. — Бълг. мисъл, 1929, кн. 5.
Динеков, П. Усилни години. — Лит. глас, бр. 89, 1930.
Константинов, К. Усилни години. — Бълг. книга, 1930, кн. 2.
Минков, Цв. Македонската трилогия на Д. Талев. — Мисъл и воля, 1931, бр. 35.
Константинов, Г. Усилни години. — Златорог, 1931, кн. V—VI.
Константинов, Г. Златният ключ. — Златорог. 1936, кн. III.
Пешев, Ал. Въстанието в Чипровец. — Септември, 1953. кн. 9.
Пешев, Ал. Илинден. — Септември, 1953, кн. 11.
Каролев, Ст. Епопея на народния живот. — Лит. фронт, бр. 38, 19 септ. 1957 и сл.
Радев, Тр. Исторически елементи в някои от образите на „Преспанските камбани". — Ез. и лит., 1958, кн. 1.
Давидов, Н. Историята върху страниците на един роман — „Самуил". — Септември, 1959, кн. 6.
Ничев, Б. Димитър Талев. 1961.
Константинов, Г. Димитър Талев. —В: Писатели реалисти, Кн. III. 1962.
Константинов, Г. Димитър Талев. — Септември, 1966, кн. 12.

Шишкова, М. Идеи и образи в ранните разкази на Д. Талев. — Лит. мисъл, 1967, кн. 6.
Жечев, Т. В: Критически погледи. 1971.
Бумбалов, Л. Художествена функция и особености на вътрешния монолог в тетралогията на Д. Талев. — Лит. мисъл, 1972, кн. 4.
Зарев, П. Димитър Талев — В: Панорама на българската литература. Т. IV. 1973.
Недялков, Хр. Дим. Талев сред народа. — Лит. мисъл, 1973, кн. 5.
Д. Талев, Св. Минков и Дим. Димов в спомените на съвременниците си. 1973.
Зарев, П. Духовните преображения на Д. Талев. — Септември, 1973, кн. 11.
Андреев, В. В: Не мога без вас. 1971.
Анчев, А. Д. Талев и традиция русской литературы. — Болг. русист, 1974, 2.

## ЕМИЛИЯН СТАНЕВ

Избрани разкази. 1957.
Избрани разкази и повести. 1959.
Избрани разкази и повести. 1965.
Цанев, Г. Примамливи блясъци. — Изкуство и критика, 1939, кн. 10.
Богданов, Ив. Сама. — Бълг. мисъл, 1941, кн. 9.
Добрев, Д. Вълчи нощи. — Лит. новини, бр. 16, 1943.
Наимович, М. Делници и празници. — Лит. фронт, бр. 15, 1954.
Пенев, П. Дива патица. — Лит. фронт, бр. 15. 1946.
Наимович, М. В тиха вечер. — Балк. преглед, 1948, кн. 5—6.
Данчев, П. Поуки от една малка новела („В тиха вечер"). — Лит. фронт, бр. 31, 1948.
Каролев, Ст. Крадецът на праскови. — Септември, 1948, кн. 1.
Петров, Е. Жизнена красота и псевдоромантика. — Лит. фронт, бр. 29, 1951.
Ликова, Р. Когато скрежът се топи. — Септември, 1951, кн. 1.
Николов, М. Януарско гнездо. — Септември, 1954, кн. 4.
Каранфилов, Е. Емилиян Станев — художник на природата. — Септември, 1957, кн. 10.
Зарев, П. Роман летопис. — Пламък, 1959, кн. 1.
Акьов, В. Роман за историята и борбите на партията. — Ново време, 1959, кн. 7.
Николов, М. Проблеми и характери в „Иван Кондарев". — Септември, 1960, кн. 1.
Ликова, Р. Емилиян Станев. — Ез. и лит., 1960, кн. 3.
Найденова, Г. В творческата лаборатория на писателя Емилиян Станев. — Език и л-ра, 1961, кн. 3.
Ничев, Б. Емилиян Станев. — Лит. мисъл, 1962, кн. 4.
Жечев, Т. Емилиян Станев. — Лит. мисъл, 1964, кн. 1.
Дишев, Ат. Позицията на твореца. — Пламък, 1964, кн. 12.
Жечев, Т. Поетиката на Е. Станев. — В: Съвременни образи и идеи. 1964.
Колевски, В. „Иван Кондарев" и проблемите на социалистическия реализъм. — Септември, 1965, кн. 5.
Каролев, С т. Изображение-изследване. — Пламък, 1966, кн. 3.
Каролев, С т. Изображението на човека у Иво Андрич и Емилиян Станев. — Септември, 1966, кн. 11.
Каролев, С т. Емилиян Станев. — Лит. мисъл, 1966, кн. 1.
Сарандев, И в. Лирик в прозата — В: Герои и конфликти. 1967.
Илиев, С т. Разказите на Емилиян Станев. — Септември, 1968, кн. 5.
Сарандев, Ив. Легендата на Е. Станев. — Пламък, 1968, кн. 18.
Зарев, П. Художническата мъдрост на епика. — Септември, 1969, кн. 2.
Ничев, Б. Проблеми и търсения в съвременната ни проза. — Септември, 1969, кн. 9.
Зарев, П. Житието на грешника и смешника Теофил. — Лит. фронт, бр. 16, 15 апр. 1971.
Ничев, Б. Превъплъщенията на Емилиян Станев. — Септември, 1971, кн. 7.
Василев, М. Основни етапи в творческия път на Емилиян Станев. — Септември, 1972, кн. 11.
Генев, К. Изстрадването на хуманизма в романа „Иван Кондарев". — Пламък, 1973, кн. 22.
Зарев, П. Емилиян Станев. — В: Панорама на българската литература. Т. IV. 973.
Зарев, П. Емилиян Станев. Очерк. 1973.
Попова, М. Философска тематика в „Легенда за Сибин" и „Антихрист". — Лит. мисъл, 1973, кн. 3.

## ДИМИТЪР ДИМОВ

Събрани съчинения в 6 т. Под ред. на Ем. Станев (и др.) 1966—1967.
Съчинения в 5 т. Ред. Кр. Куюмджиев (и др.) 1974—1975.
Коларов, Е. Поручик Бенц. — Златорог, 1939, кн. V.
Динеков, П. Нов български роман за войната. — Бълг. мисъл, 1939, кн. 5—6.
Ликов, А л. Поручик Бенц. — Изкуство и критика, 1941, кн. 4—5.
Николов, М. Осъдени души. — Лит. фронт, бр. 14, 1945.
Динеков, П. Осъдени души. — Изкуство, 1946, кн. 6.
Каролев, С т. Идейност и образност в романа на Д. Димов. — Изкуство, 1947, кн. 1.
Молхов, Я. Гордост за нашата литература. — Септември, 1952, кн. 3.
Стоянов, Л. Литературната критика на по-високо идейно равнище. — Изв. И-та за бълг. литература, 1952.
Манов, Е . За някои недостатъци на романа „Тютюн". — Лит. фронт, бр. 47, 25 ноем. 1954.
Пешев, Ал. „Тютюн". — Септември. 1955, кн. 6.
Димов, Д. И в. За стилно-езиковите поправки в третото издание на „Тютюн". — Бълг. ез., 1957, кн. 1.
Вучков, Ю. Жени с минало. — Септември, 1959, кн. 6.
Попов, И в. За някои етични проблеми в пиесата „Виновният". — Фил. мисъл, 1962, кн. 3.
Консулова, В. Привлекателното в една пиеса („Почивка в Арко Ирис"). — Септември, 1964, кн. 6.
Молхов, Я. Димитър Димов. — Лит. мисъл, 1964, кн. 4.
Дишев, А т. Пред последното сражение („Почивка в Арко Ирис"). — Пламък, 1964, кн. 2.
Бояджиева, В. Душите се спасяват („Почивка в Арко Ирис"). — Лит. мисъл. 1964, кн. 2.
Куюмджиев, К р. Героите на Д. Димов. — Пламък, 1965, кн. 5.
Куюмджиев, К р. Комунистите в творчеството на Д. Димов. — Лит. мисъл, 1965, кн. 6.
Доспевска, Н. Познатият и непознатият Д. Димов. — Пламък, 1968, кн. 7.
Каролев, С т. Димитър Димов. — Лит. мисъл, 1968, кн. 1.
Георгиев, Л. Димитър Димов за себе си. — Септември, 1969, кн. 4.
Зарев, П. Димитър Димов. Литературно-критическа студия, 1972.
Георгиев, Л. Стихията на анализатора. Поглед върху ранното творчество на Д. Димов. — Лит. мисъл, 1972, кн. 2.
Зарев, П. Димитър Димов. — В: Панорама на българската литература. Т. IV. 1973.
Куюмджиев, Кр. Димитър Димов в Испания. — Лит. фронт, бр. 49 и 50, 6 и 13 дек. 1973.
Д и м. Талев, Св. Минков и Дим. Димов в спомените на съвременниците си. 1973.
Иванова, Е к. Димитър Димов в своята семейна среда. — Септември, 1973, кн. 12.
Куюмджиев, К р. Из предисторията на романа „Тютюн". — Септември, 1973, кн. 12.
Куюмджиев, К р. По следите на героите на „Тютюн". — Отеч. фронт, бр. 8960—8965, 7—12 авг. 1973.

## ТОДОР ПАВЛОВ

Избрани произведения. Т. I—X. 1957—1970.
Радевски, Х р. Художествените творби на др. Тодор Павлов. — РЛФ, бр. 54, 1931.
Михалчев, Д. На литературни и философски теми. — Фил. преглед, 1938, кн. 3.
Хаджийски, И в. Обща теория на изкуството. — Изкуство и критика. 1939, кн. 1.
Янков, Н. Т. Павлов — двигател на литературната и философската мисъл у нас. — Народ. бр. 567, 1936.
Зарев, П. Лъчи в преизподнята. — Лит. фронт, бр. 15, 1947.
Зарев, П. Тодор Павлов — историк и критик на българската литература. — Лит. фронт, бр. 18, 1950/51.
Ошавков, Ж. Акад. Т. Павлов — войнствуващ марксист. — Септември, 1951, кн. 1.
Петров, З д р., Н. Попов. Т. Павлов — философ и литературовед. — Септември, 1956, кн. 12.
Киселинчев, А. Творческият път на бележития философ-марксист Тодор Павлов. — Фил. мисъл, 1956, кн. 5.
Зарев, П. Вдъхновен философ-естет. — Фил. мисъл, 1956, кн. 6.
Бънков, А. Философското развитие на Т. Павлов. — Фил. мисъл, 1956, кн. 6.
Димов, Г. За литературно-естетическата и критическа дейност на Тодор Павлов — Ез. и лит., 1956, кн. 3.
Заимов, Й о р д. и Л. Велинова. Т. Д. Павлов. Библиография. 1957.

Петров, Здр. и Н. Попов. Тодор Павлов. Кратък очерк. 1958.
Василев, Ст. Т. Павлов и развитието на нашата естетическа мисъл. — Фил. мисъл, 1960, кн. 1.
Гошкин, Г. Д. Тодор Павлов. — Лит. фронт, бр. 6, 1960.
Въпроси на диалектическия материализъм и на частните науки. Сб. статии, посветени на акад. Т. Павлов, 1961.
Павлова, Гана. Ръка за ръка. Спомени. 1962.
Станчева-Арнаудова, Ек. Тодор Павлов за някои проблеми на съветската литература. — Ез. и лит., 1967, кн. 4.
Зарев, П. Бележит литературен критик. — Раб. дело, бр. 17, 17 ян. 1970.
Ценков, Б. Т. Павлов — теоретик на изкуството и литературен критик, 1973.
Димов, Г. Т. Павлов и проблемите на литературната теория, история и критика. 1974.

## ПОКАЗАЛЕЦ

## НА ЛИЧНИТЕ ИМЕНА, ЗАГЛАВИЯТА НА ПРОИЗВЕДЕНИЯТА И ПЕРИОДИЧНИТЕ ИЗДАНИЯ


### А

Авербах, Л. — 89, 90
Аврамов, Р. — 14
„Автобиография“, стих. от Н. Фурнаджиев — 167
„Автомати“, книга от Св. Минков — 79, 99, 338, 342, 344, 345, 355
„Ад“, поема от Г. Милев — 111, 124, 130, 132, 133, 134
„Адмирал Балтоглу“, разказ от А. Каралийчев — 209
„Аз“, статия от Хр. Радевски (Вл. Ведов) — 85
„Аз не извиках от вълнение“, стих. от Н. Лилиев — 6
„Айдушко либе“, стих. от В. Марковски — 667
„Ако можеха да говорят“, цикъл разкази от Й. Йовков — 242, 245, 247, 250, 257, 258, 259, 260, 265, 695, 799
Акселрод, П. — 574
„Аламинут“, книга от Чудомир — 407, 696
„Албена“, драма от Й. Йовков — 24, 241, 267, 268, 270, 369
„Алеко Константинов и Бай Ганьо“, книга от Г. Бакалов — 598
„Александрия“, виз. повест — 201
Александър, крал — 101
„Алтана“, стих. от В. Марковски — 667
„Алхимия на любовта“, разказ от Св. Минков — 79, 345, 346
„Американското яйце“, разказ от Св. Минков — 338
Ангелов, М. — 616, 619
„Ангелът на Шартър“, стихосбирка от Ат. Далчев — 305, 306, 307, 308, 309
„Андерсенови приказки“ — 200
Андонов, М. — 96, 105, 393
Андреев, В. — 619, 620
Андреев, П. — 14
Андрейчин, Ив. Ст. — 360, 362, 574, 576, 599
„Андрешко“, разказ от Елин Пелин — 452
Андрич, И. — 240, 266, 727
„Аннабел-Ли“, стих. от Е. По — 10
„Антигона“, драма от Л. Стоянов — 517
„Антихрист“, роман от Е. Станев — 754, 788, 789, 791, 793, 794, 795, 799
„Антология на българската поезия“ (Г. Милев) — 143
„Антология на жълтата роза“ (Г. Милев) — 126
„Антология на съвременната руска поезия“ (Хр. Радевски) — 399
„Аполон и Мидас“, драма от Л. Стоянов — 517
„Април“, стих. от Е. Багряна — 286
„Априлското въстание и Бенковски“, студия от Г. Бакалов — 587
„Априлското въстание и поезията на Ив. Вазов“, студия от Г. Бакалов — 598
Арагон, Л. — 393, 496, 521
„Арена“, книга от Ламар — 554
„Аркашка“, разказ от Елин Пелин — 449
Арон, брат на цар Самуил — 750
„Артист“, сп. — 18, 36, 879
„Артист Лойд Джордж“, стих. от Хр. Смирненски — 66
Арцибашев, М. — 679
„Асие“, разказ от Й. Йовков — 241
Аспарух, хан — 486
„Асфалт“, разказ от Св. Минков — 80, 350, 353
„Афишите“, импресия от К. Константинов — 672
Ахматова, А. — 274, 712

### Б

„Бавно дните ти минават“, стих. от Хр. Радевски — 465
Багряна, Е. — 16, 25, 102, 161, 181, 207, 272, 296, 298, 300, 303, 304, 311, 402, 403, 404, 408, 559, 653, 716, 717, **880, 890**
Бадев, Й. — 401, 408, 410, 579
„Бай Ганьо“, книга от А. Константинов — 598
„Байрактарят“, едноактна пиеса от Ст. Загорчинов — 314
Байрон, Дж. — 33, 577, 654
Бакалов, Г. — 14, 15, 16, 22, 36, 69, 85, 89, 90, 91, 92, 95, 105, 112, 113, 146, 169, 200, 395, 396, 397, 398, 405, 469, 472, 473, 480, 526, 573, 641, **882, 896**
Балабанов, Ал. — 11, 74, 407, 408, 409

Балабанов, Н. — 377, 379
„Балада", стих. от Г. Милев — 549
„Балада за бездомните", стих. от А. Разцветников — 160
„Балада за очите на огняра", стих.от И. Волкер — 639
„Балада за три сестри", стих. от Н. Хрелков — 549
Балзак, О. — 321, 577, 654
Балмонт, К. Д. — 76, 111, 119, 671
„Балкан", разказ от Й. Йовков — 229
„Балканска трибуна", в. — 360
„Балкон", стихосбирка от А. Далчев — 300
Балтаджиев, Ст. — 34
„Банско", пътепис от К. Константинов
„Барабан", в. — 41, 407, 690
„Бараж от литературни формули", серия статии от Вл. Василев—412
Барбюс, А — 126, 155, 393, 494, 521
Баров, Б. — 26
Барух, А. — 396, 397, 399, 613, 866
„Бахчисарайски фонтан", поема от Пушкин — 200, 390
„Бачо Киро", студия от Г. Бакалов — 587
Бедни, Д. — 23, 399
„Бежанци", стих. от Н. Фурнаджиев — 176
„Без гроб", разказ от Г. Караславов — 420
„Без път", роман от А. Страшимиров—12
Божинов, Ал. — 378
„Божия стрела", разказ от А. Каралийчев — 208
„Божият ратай", книга от А. Каралийчев — 211
Бокачио, Дж. — 320
Бойчинов, Н. — 356
„Бойчиновският последен бой", стих. от Н. Хрелков — 546
„Болница", стих. от А. Далчев — 299, 311
Болонски псалтир — 789
Болш, А. — 106
„Борба", в. — 882
„Борба", сп. — 112, 113, 577
„Борба", стих. от Хр. Ботев — 595
„Борба", стих. от В. Марковски — 665
„Борбата е безмилостно жестока", стих. от Н. Вапцаров — 616
„Борбата за художествено качество на нашия литературен фронт", статия от Хр. Радевски — 478
Борил, цар — 783, 785
Борис, цар — 390
Борис III, цар — 341, 660, 780
Боров, Т. 591
„Борозди и межи", книга от Вяч. Иванов — 119
„Борческа поезия", статия от Г. Бакалов — 603
„Боряна", драма от Й. Йовков — 267, 269
„Босоногите деца", импресия от Хр. Смирненски — 37, 54, 68
Ботев, Хр. — 19, 33, 39, 48, 58, 61, 64, 65, 68, 69, 77, 128, 143, 174, 185, 187, 257, 338, 343, 400, 414, 486, 511, 569, 574, 577, 578, 581, 586, 587, 589, 595, 597, 604, 610, 620, 625, 652, 654, 666, 687, 749, 774, 847, 870, 873
„Ботев", стих, от Н. Вапцаров — 659
„Ботев — критик", студия от Г. Бакалов— 587
„Безсмъртни", стих. от А. Разцветников — 149, 150
Белев, Г. — 104, 395, 866
Белев, Кр. — 95, 405, 410, 605
„Бележки за Блок" от Н. Фурнаджиев — 168
„Бележник от с. Сушица — 1944", цикъл стих. от А. Разцветников — 161, 162
Бели, А. — 121, 168, 169, 399, 671
Белински, В. Г. — 593, 607, 865
„Белите рози", разказ от Й. Йовков — 224, 225, 247
„Белият ескадрон", разказ от Й. Йовков — 227
„Белодрешковци в Северозападна България", студия от Ст. Л. Костов — 374
Белчева, М. — 717
„Беседи по изкуството", книга от Г. Бакалов — 579, 581, 584
Бехер, Й. — 116, 124
Бешков, И. — 36, 206, 393, 409, 411
„Бие дванадесет", поема от В. Марковски — 670
Благоев, Дим. — 6, 129, 216, 413, 578, 582, 610, 611, 669, 840, 847, 868
Блок, Ал. — 7, 23, 24, 120, 124, 168, 169, 170, 399
Блок, Ж. — 393
„Блуден син", цикъл стих. от Н. Фурнаджиев — 184
„Блуждение", роман от Б. Баров — 26
Бобевски, Л. — 50
Бобчев, С. С. — 671
Богданов, П. — 660
Богданович, М. — 189
Богомил, поп — 486
„Богомилски легенди", книга от Н. Райнов — 49, 116
„Богородична сълза", книга от А. Каралийчев — 211
„Богородинският пазар", повест от Ив. Мартинов — 397
Бодлер, Ш. — 10,33, 113, 119
„Божествена комедия" от Бр. Нушич — 389
„Бохемски нощи", стих. от Д. Дебелянов — 17
Бояджиев, Дим. — 165, 167, 682
Бояджиев, Ив. — 119
„Бразилски цикъл", стих. от Е. Багряна — 293
Брайкова, Н. Д. — 124
„Бракоразводно сражение", книга от Св. Минков — 351
„Бранд", драма от Х. Ибсен — 656
Бранков, С. — 356
„Братчетата на Гаврош", стих. от Хр. Смирненски — 44, 53, 54, 651

„Братя Карамазови“, роман от Ф. Достоевски — 441
„Братята от Струга“, повест от Д. Талев — 751
„Брегалница“, книга от М. Кремен — 12, 25, 26
„Бретан“, цикъл стих. от Е. Багряна — 286
„Брод“, в. — 265, 399, 481, 510
„Брод“, сб. — 394, 479, 480
„Бронепоезд № 14—69“, драма от Вс. Иванов — 202
„Бронзово братче и живо сестриче“, книга от Д. Габе — 705
Бруно, Дж. — 517
Бръзицов, Хр. — 34, 377
Брюсов, В. — 7, 111, 112, 118 169, 496, 509, 671
„Бунт“, стих. от Е. Верхарн — 114, 121
„Бунт против Левски“, студия от Г. Бакалов — 587
„Бунтът на Везувий“, стих. от Хр. Смирненски — 63
„Буря“, разказ от К. Константинов — 674
„Буря“, пиеса от Н. Островски — 269
Бухарин, Н. И. — 22
Буюклиев, П. — 83, 91
„Българан“, сп. — 31, 34, 36, 41, 50, 333, 879, 882
„Българи от старо време“, повест от Л. Каравелов — 675
„Българка“ разказ от Й. Йовков — 229
„България“, стих. от Хр. Смирненски — 81
„Българска мисъл“, сп. — 378, 400, 413, 881, 882
„Българска сбирка“, сп. — 671, 882
„Българската литература и социализмът“, книга от Г. Бакалов — 593, 594, 598, 599, 600
„Български балади“, книга от Т. Траянов — 6, 24
„Български воин“, сп. — 881
„Български писатели и книги“, книга от Г. Бакалов — 579
„Български хонорари“, статия от Г. Бакалов — 74
„Българският писател“, статия от Г. Милев — 126
„Българският превод на плехановския меншевизъм в литературоведението“, статия от Г. Бакалов — 584
„Българският хексаметър“, студия от А. Разцветников — 161
Бърнест, Фр. — 31
„Бягството на Методи Ников“, повест от М. Грубешлиева — 406
„Бяла люлчица“, книга от Дора Габе — 705
„Бялата пътека“, роман от О. Василев — 82, 530, 532, 535
„Бялото гълъбче“, книга от А. Каралийчев — 211

В

„В града на любовта“, роман от А. Златаров — 71
„В ден тържествен“, стих. от Г. Милев — 113
„В дълбокия тил“, разказ от Д. Талев — 729
„В защита на лириката“, статия от А. Тодоров — 406
„В защита на Хр. Ботев“, книга от Г. Бакалов — 595
„В зори“ („Симеон“), драма от Ст. Л. Костов — 378, 379
„В индустриалния квартал“, цикъл стих. от Н. Хрелков — 548
„В кафенето“, стих. от Хр. Смирненски — 46
„В кръчмата“, стих. от Н. Фурнаджиев — 176
„В огнения кръг“, стих. от Д. Бедни — 23
„В Париж“, разказ от Д. Талев — 727
„В Поволжието“, стих. от Хр. Смирненски — 18
„В полите на Витоша“, драма от П. К. Яворов — 369
В „правата алея“, стих. от Хр. Смирненски — 47
„В провинцията“, скица от К. Константинов — 671
„В родната земя“, стих. от Хр. Радевски — 467
„В родния край“, разказ от А. Каралийчев — 208
„В Сливен“, цикъл от Н. Фурнаджиев — 164
„В страната, където нашето утре е вчерашният ден“, книга от Ю. Фучик — 423
„В страната на Съветите“, книга от А. Златаров — 408, 409
„В тиха вечер“, новела от Е. Станев — 764, 765, 766, 799
„В трамвая“, стих. от А. Разцветников — 102,160
„В царството на невинните“, сатирична поема от Р. Стоянов — 361
Вазов, Б. — 395
Вазов, И. — 10, 13, 16, 19, 20, 22, 33, 39, 44, 45, 52, 53, 60, 61, 63, 72, 78, 111, 115, 118, 119, 128, 143, 156, 165, 191, 197, 200, 213, 217, 218, 257, 264, 271, 294, 376, 379, 400, 409, 416, 418, 557, 567, 574, 576, 589, 597, 598, 600, 625, 662, 670, 679, 681, 692, 702, 704, 705, 720, 724, 729, 730, 731, 732, 752, 767, 777, 799, 800
„Вазовият юбилей“, статия от Ив. Генчев — 20
Вакарелски, Хр. — 374, 376, 377, 378, 390
Вапцаров, Н. — 85, 86, 181, 281, 282, 311, 333, 396, 397, 404, 405, 413, 414, 416, 473, 483, 484, 528, 572, 614, 616, 617, 625, 666, 800, 870, 873, 877, 882, 897

Вапцарова, Р. — 654
Васев, Сл. — 96, 411
Василев, Вл. — 7, 8, 9, 13, 50, 217, 374, 376, 377, 400, 410, 411, 412, 413, 439, 579, 580, 674, 868
Василев, Г. — 143
Василев, Гр. — 217, 376
Василев, И. — 471
Василев, О. — 97, 393, 401, 410, **529**, 582, 605, 622, **881**, **894**
„Вашингтонска конференция", стих. от Хр. Смирненски — 66
„Ведрина", в. — 530
„Ведрина", стихосбирка от Мл. Исаев — 567
Вежинов, П. — 396, 399, 410, 409, 425, 461, 873
„Везни", алманах — 114, 124, 126
„Везни", сп. — 7, 11, 12, 13, 19, 23, 24, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 503, 505, 552, 879, 881
„Везните на морала", стих. от Хр. Смирненски — 36
„Вела", поема от Д. Габе — 702
„Великани на мисълта и делото", книга от Г. Бакалов — 579
„Великата Рилска пустиня", пътепис от И. Вазов — 681
„Великден", книга от Д. Габе — 705
„Велики дни", стихосбирка от Н. Фурнаджиев — 192, 193, 488
„Великият ден", стих. от Л. Стоянов — 517
„Великият план", поема от Й. Бехер — 82
„Великият цар", книга от Д. Талев — 724
„Великогрешним гешефтарам!", сатира от Хр. Смирненски — 45, 48
Величков, К. — 357, 702
Велков, Кр. — 522, 578, 582, 605, **881**, **894**
Велков, Порф. — 482
Венев, Ст. — 411
„Венец", сп. — 703
Венизелос, Е. — 41, 65
„Вера", разказ от К. Константинов — 675
„Верен път", статия от Г. Караславов — 394
Верлен, П. — 111, 113, 671
Верфел, Фр. — 116, 121
Верхарн, Е. — 33, 105, 113, 114, 115, 119, 121, 124, 135, 140, 144, 577
„Весели страници", в. — 166
„Весло", стих. от Л. Стоянов — 507
„Вест", стих. от А. Разцветников — 150
„Вестник на жената" — 274, 439
„Весы", сп. — 118
„Ветрове-врагове", приказка от О. Василев — 538
„Вечер", стих. от А. Далчев — 306
„Вечер", стих. от Н. Хрелков — 544
„Вечер тиха, необикновена", стих. от Е. Багряна — 283
„Вечерен миг", стих. от Хр. Радевски — 486
„Вечери в Антимовския хан", книга от Й. Йовков — 230, 232, 233, 247, 257, 263, 264
„Вечеринки и утра", сб. — 362
„Вечерна песен", стих. от Е. Багряна — 273
„Вечерни миражи"в стихосбирка от Ем. Попдимитров — 24
„Вечната", стих. от Е. Багряна — 276, 284
„Вечната и святата", стихосбирка от Е. Багряна — 272, 285, 289, 293, 294
„Вечния карнавал", стих. от Хр. Смирненски — 18
„Видение", стих. от Е. Багряна — 292
„Видение", стих. от А. Разцветников — 161
„Видения из древна България", книга от Н. Райнов — 27
„Видения на кръстопът", стихосбирка от Л. Стоянов — 499
„Видинска епархия, историческо минало и съвременното й състояние", книга от митрополит Неофит — 139
„Вик на правда", антология — 130
„Вик на робите", стих. от Ламар — 555
„Високият закон", стих. от Хр. Радевски — 491
„Вихрушка", разказ от А. Каралийчев — 298
„Вихър", роман-хроника от А. Страшимиров — 26
„Вичо Доганов", повест от Р. Стоянов — 360
„Владимиру Маяковски по Маяковски", стих. от Ламар — 559
Влайков, Т. Г. — 123, 218, 447, 599
Влахов, Т. — 33
Воденичарски, В. — 613, 616, 619
„Водител", роман от Кр. Велков — 526, 527
„Водородният господин и кислородното момиче", разказ от Св. Минков — 339
„Военни известия", сп. — 226
„Война", стих. от Д. Дебелянов — 17
„Война и мир", роман от Л. Толстой — 613
„Войната и поезията. Поезията на Балканската война", статия от Г. Бакалов — 600
Войников, Д. — 379
„Воля за живот", разказ от Г. Караславов — 421
Волен, И. — 74, 77, 102, 203, 754
Вондрак, В. — 373
„Враг", разказ от Г. Караславов — 424
„Врагове", разказ от Г. Караславов — 424, 425
„Вражалец", комедия от Ст. Л. Костов — 376, 378, 380, 383, 384, 386, 387, 388, 391
Врангалов, Г. — 166
Врубел, М. А. — 119
Вутимски, Ал. — 397, 400, 404
„Във влака", разказ от К. Константинов — 676, 685
„Във влака", разказ от Св. Минков — 345
„Въглекопач", стих. от Хр. Смирненски — 63
„Възвание към българския писател", от Г. Милев — 121
„Възвръщане", книга от Д. Талев — 724

„Въздух не достигаше", стихосбирка от Хр. Радевски — 472, 473, 483, 485, 487
„Възкресение", роман от Л. Толстой — 30
„Възпоминания и бележки", книга от Н. Енинчарев — 733
„Възход", в. — 126
Вълев, М. (М. Босяка) — 395, 682
„Вълкадин говори с бога", разказ от Й. Йовков — 248
Вълков, Г. — 206
„Вълкът", разказ от Е. Станев — 796, 797, 798
„Вълкът", стих. от Хр. Смирненски — 53
„Вълците пазят стадото", пиеса от Л. Стоянов — 517
„Вълчи нощи", книга от Е. Станев — 760, 764, 782
„Вълчидол", повест от Р. Стоянов — 360
„Вълчицата", разказ от Й. Йовков — 261
„Въпреки всичко, Българската комунистическа партия ще живее", статия от В. Коларов — 29
„Върби", стих. от Л. Стоянов — 499, 502
„Вървиме ний", стих. от Н. Фурнаджиев — 167
„Върхове", книга от К. Константинов — 687, 688, 689
„Вяра", стих. от Н. Ваптаров — 629
„Вяра", стих. в проза от Г. Милев — 132
„Вяра", стих. от Н. Фурнаджиев — 183, 198
„Вятър", стих. от А. Далчев — 300
„Вятър ечи", книга от К. Петканов — 97

Г

„Г. Бакалов, литературно-критическа дейност", книга от Ж. Авджиев — 580, 585
Габе, Д. — 674, **701**, **883**, **899**
Габе, П. — 701
„Габерови", драма от Г. Караславов — 459, 460
Габровски, Н. — 574
Гаврилов, Дим. — 356
Галилей, Г. — 517
Гановски, С. (Трудин) — 84, 88, 89, 91, 396, 583
Ганчев, М. — 220
„Гарванът", стих. от Е. По — 10
Гаршин, Вс. — 216
Гастев, Ал. — 22
Гед, Ж. — 574
„Гемиджиите", стих. от В. Марковски — 667
„Генералната стачка", поема от Н. Хрелков — 551
„Генерални шинел", разказ от Св. Минков — 350, 353
Генов, Т. — 405
Геновски, Мих. — 172
„Генуа", стих. от А. Далчев — 308
Генчев, Ив. — 11, 19, 20, 577, 578, 580, 594
„Георги Бакалов фалшифицира", статия от Ал. Жендов — 396, 480
Георгиев, Гав. — 216, 356
Георгиев, Мих. — 692
Георгиев, Н. — 616, 620
Герасимов, Мих. — 22
„Гераците", повест от Елин Пелин — 269
„Гергьовски огньове", разказ от А. Каралийчев — 203, 204, 207
Геров, Ал. — 397, 409, 410
„Героите", стих. от Д. Полянов — 18
„Гибел", стих. от Н. Фурнаджиев — 175, 176
„Главната улица", поема от Д. Бедни — 142
„Главчо и царската дъщеря", нар. приказка — 378
Гладков, Ф. — 399, 580, 609
„Гладът", стих. от Вл. Маяковски — 124
„Глас народен", драма от Г. Караславов — 459
„Глас народен", разказ от О. Василев — 534
„Гласовете ви чувам", роман от Д. Талев — 732, 746, 747, 748, 749
Гогол, Н. В. — 33, 217, 219, 376, 388, 395, 577, 685
Голд, М. — 393
„Големанов", комедия от Ст. Л. Костов — 81, 374, 376, 377, 378, 379, 380, 382, 386, 387, 388, 391
„Големият и малкият Петко", разказ от Д. Талев — 722
„Горан Горинов", поема от Ламар — 560
Горки, М. — 33, 39, 52, 105, 217, 265, 357, 358, 362, 369, 399, 496, 513, 576, 577, 581, 584, 589, 598, 608, 609, 639, 654, 655, 656, 659, 836, 868, 869
Городецки, С. — 7, 609
„Горска къщичка", книга от Д. Габе — 705
„Горчинин Вълко", поема от Р. Стоянов — 361
„Господарска печал", стих. от Д. Бедни — 23
„Госпожа Грижа", роман от Х. Зудерман — 216
„Госпожа министерша", комедия от Бр. Нушич — 389
„Гостенка", разказ от Ст. Ц. Даскалов — 409
„Град се гради", поема от Ламар — 562
„Градчето", пътепис от К. Константинов — 678, 681
„Градът", стих. от Н. Лилиев — 6
„Градът", поема от Ник. Райнов — 48, 49
„Граници", статия от Г. Караславов — 426
„Грехът на Иван Белин", разказ от Й. Йовков — 257, 258
„Грешница", разказ от Й. Йовков — 243
„Грешният квартал", стих. от А. Далчев — 308
„Гроб", стих. от Н. Фурнаджиев — 167
„Гробът го вика", разказ от А. Каралийчев — 204, 211, 420
„Гроздобер", разказ от Дим. Талев — 726

„Грозни прози“, импресии от Г. Милев — 116, 130, 131, 135, 141
Гроос, К. — 412
Грубешлиева, М. — 104, 395, 398, 405, 406
Груев, Д.—743
„Грях“, разказ от О. Василев — 532, 535
Гуляшки, А. — 396, 397, 399, 425, 461, 622
„Гурбет“, стих. от Ламар — 554
Гурмон, Р. де — 119
„Гъбата“, разказ от О. Василев — 534
„Гърбушка“, басня от А. Каралийчев — 210
Гьоте, Й. В. — 33, 577, 654, 713, 715
„Гюро Михайлов пътува“, разказ от Хр. Смирненски — 67

Д

„Да бъде ден!“, стихосбирка от Хр. Смирненски — 16, 24, 25, 30, 36, 37, 50, 52, 63, 64, 118, 581, 602, 879
„Дадоха си клетва двама млади“, стих. от А. Разцветников — 162
„Далечно плаване“, поема от Е. Багряна — 292
Далчев, А. — 161, 181, 272, 274, 275, 296, 712, 404, 409, 880, 890
„Дамата с рентгеновите очи“, книга от Св. Минков — 79, 98, 99, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 754
Дамянов, Д. — 192
„Данас“, сп. — 189
Данте, А. — 668
Данчев, П. — 472, 473, 474
Д'Арк, Ж. — 329, 330, 331
Даскалов, Ст. Ц. — 396, 397, 399, 400, 409, 425
„Двайсетте“, поема от А. Блок — 7, 23, 120, 153
„Две основни течения в българската литература“, статия от Л. Стоянов — 19
„Две раси“, пътепис от Г. Константинов— 682
„Двете гърнета“, приказка от А. Каралийчев — 210
„Двете линии в българското възраждане“, статия от Г. Бакалов — 586
„Двойник“, поема от А. Разцветников — 154, 155, 156, 157, 184
„Двубоят“, книга от Кр. Белев — 95
„Двубой“, стих. от Н. Вапцаров — 649
„Де оня глас“, разказ от Чудомир — 697
Дебелянов, Д. — 17, 24, 25, 33, 39, 48, 114, 115, 123, 165, 167, 191, 311, 498, 499, 500, 501, 576, 600, 619, 652, 671, 684, 720, 882
Дебелянова-Григорова, М. — 123
„9 септември“, стих. от А. Разцветников — 163
„Деветият талаз“, цикъл стихове от Н. Хрелков — 547
„Декември“, стих. от А. Разцветников — 157
Делакроа, Й. — 633
Делеклюз, Ш. — 58, 59
„Делеклюз“, стих. от Хр. Смирненски —62!
„Делници и празници“, книга от Е. Станев — 758, 760, 764, 782
„Делото Артамонови“, роман от М. Горки — 264
„Делото на Паисий“, статия от Г. Бакалов — 593
Делчев, Б. — 397, 472, 473, 474
Делчев, Г. — 31, 636, 668, 669, 743, 744
Демел, Р. — 111, 113, 121
„Демократически преглед“, в. — 123, 360, 681, 880
„Демократически сговор“, в. — 578
„Демон“, поема от М. Лермонтов — 33, 654
„Демонстрация“, разказ от Ст. Л. Костов — 391
„Ден“, в. — 357, 358, 360
„Ден втори“, роман от И. Еренбург — 399
„Ден на гнева“, поема от Г. Милев — 132, 134, 141
„Ден по ден“, книга от К. Константинов — 675
„Ден по ден“, разказ от К. Константинов — 676, 677, 678
„Ден последен, ден господен“, роман от Ст. Загорчинов — 100, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 537, 790
„Ден утрешен“, стих. от Е. Багряна — 291
„Деникиново утро в редакцията на в. „Мир“, стих. от Хр. Ясенов — 17
„Денят след революцията“, репортаж от М. Майерова — 423
Державин, Н. С. — 581
Дерижан, Хр. Цаков — 408, 581
„Дете“, поема от Н. Фурнаджиев — 178, 185, 186
„Дете и гълъб“, разказ от Д. Талев — 727, 728
„Детска душа и детска литература“, статия от Д. Габе — 708
„Детска радост“, сп. — 703
„Децата на града“, цикъл стих. от Хр. Смирненски — 53, 54
Джордж, Л. — 41, 65, 66
„Джуджето Тинтирин“, приказка от Св. Минков — 354
„Диалектика“, разказ от О. Василев — 533
„Диалектическият материализъм и литературата“, статия от С. Гановски — 87, 88, 583
„Диалог“, поема от В. Марковски — 882
„Дивата гора“, роман от О. Василев — 537, 538.
„Дивата патица“, драма от Х. Ибсен — 656
„Дивата ябълка“, поема от Д. Габе — 705
„Диви крушки“, книга от Д. Габе — 705
Дикенс, Ч. — 30
„Дим“ („Наследници“), разказ от Св. Минков — 350
Димитров, Г. — 6, 7, 18, 19, 29, 104, 114, 211, 329, 470, 488, 582, 588, 669, 833, 847, 866

Димитров, Мих. — 400
Димов, Д. — 767, 777, **800**, 877, **883**, **901**
Дину, Г. — 142
„Дионисиеви дитирамби“ от Фр. Ницше — 114
„Дневник“, в. — 414
„Днес“, стих. от Н. Фурнаджиев — 190
„Днешната българска литература“, книга от Г. Бакалов — 588
„Днешната руска култура“, статия от Г. Милев — 130
„Дни“, стих от Н. Фурнаджиев — 190, 191
„Дни и вечери“, разказ от П. Вежинов—409
„До моята приятелка“, фейлетон от Н. Фурнаджиев — 166
„До Чикаго и назад“, пътепис от А. Константинов — 114, 682
Добролюбов, Н. А. — 593
Доде, А. — 686
„Дозата“, разказ от Чудомир — 695
„Дочин Полеински“, поема от Р. Стоянов — 361
„Доклад“, стих. от Н. Ваптаров — 645
„Дон Кихот“, роман от Сервантес — 30, 267
„Дон Кихот от Силвещия“, роман от А. Гуляшки — 397
Дос Пасос — 393
Достоевски, Ф. — 10, 217, 329, 441, 767, 770, 775
„Достойнства, заслуги и планове“, статия от Т. Павлов — 591
„Д-р“, комедия от Бр. Нушич — 389
Драгоев, П. — 166
Драйзер, Т. — 494
„Друг свят“, разказ от Й. Йовков — 249, 260
„Другар“, стих. от С. Есенин — 23
„Другари“, стих. от Хр. Кърпачев — 617
„Другари“, стих. от Л. Стоянов — 517
„Другарски гробове“, стих. от Хр. Смирненски — 40
„Другата Америка“, пътепис от Св. Минков— 348
„Другарче“, сп. — 704
„Другарят Киселяков“ („Три чифта чорапи“), роман от П. Романов — 399
„Други уязвими места в изкуствоведението на Плеханова“, статия от Г. Бакалов — 584
„Другоселец“, разказ от Й. Йовков — 244,245
„Дряновски манастир“, пътепис от К. Константинов — 681
Дуйчев, Ив. — 390
„Дъга“, поема от Н. Фурнаджиев — 174, 175, 176, 178, 179, 183, 185, 187, 188
„Дъжд“, стих. от А. Далчев — 299
„Дъжд“, стих. от Н. Фурнаджиев — 179, 180, 181, 183, 186
„Дъждобран“, стих. от А. Далчев — 313
Дънов, П. — 381
„Държава и църква“, статия от Г. Милев — 129, 139
„Държавните лица“, пиеса от Ст. Л. Костов — 378
Дюгмеджиев, Л. — 15
Дюстабанова, Ж. — 37
„Дяволско“, стих. от А. Далчев — 302
„Дядо Давид“, разказ от Й. Йовков — 233, 246
Дякович, Вл. — 33

## Е

„Евгени Онегин“, роман от Пушкин — 654
„Евелин“, разказ от Д. Талев — 727, 728, 729
Еверс — 336
Еверест — 679
„Евреи без пари“, роман от М. Голд — 393
Евтимий, патриарх — 792, 793
„Един живот“, разказ от Д. Талев — 736
„Един кът от Стара планина“, пътепис от И. Вазов — 681
„Единство“, в. — 417, 881
„Една нощ“, разказ от К. Константинов — 676, 678, 685
„Еднаква участ“, стих. от Хр. Смирненски — 40
Едрев, Ал. — 33
„Език мой — враг мой“, комедия от Г. Караславов — 460
„Езически песни“, книга от М. Грубешлиева — 406
Екатерина, императрица — 229
Екерман, Й. П. — 713
„Експресионистично календарче за 1921 г.“ от Г. Милев — 123, 135
„Елдорадо“, стих. от Е. По — 10
„Елегия“, стих. от Хр. Радевски — 465
„Елегия на литератора“, стих. от Д. Дебелянов — 17
„Електрострой“, стих. от Н. Хрелков —551
„Елена“, стих. по Е. По — 10
Елин Пелин — 16, 25, 26, 27, 32, 33, 39, 52, 71, 72, 115, 213, 217, 218, 234, 247, 250, 264, 265, 269, 270, 271, 294, 304, 408, 409, 427, 435, 436, 437, 446, 449, 451, 452, 596, 597, 599, 600, 654, 679, 684, 692, 702, 705, 756, 760, 785, 799
Енгелс, Фр. — 323, 574, 610, 836, 847
Еничарев, Н. — 733
„Енциклопедичен речник на чуждите думи“ от Г. Бакалов — 590
„Епитафии в аванс на съглашенските водачи“ от Хр. Смирненски — 41
„Епопея на забравените“, цикъл стих. от Ив. Вазов — 60, 63, 598, 652
„Епопея на забравените“, стихосбирка от В. Марковски — 882
„Епоха“, стих. от Н. Ваптаров — 628
„Епоха“ — кърмачка на велики хора“, разказ от И. Вазов — 266
Еренбург, И. — 126, 393, 398, 399, 521
„Есен на Ке Волтер“, стих. от А. Далчев —306
„Есен“, стих. от Н. Фурнаджиев — 195, 196
Есенин, С. — 23, 161, 169, 170, 178, 202, 399, 469, 488, 566

„Есенни дни“, роман от А. Страшимиров — 452
Есих, д-р — 25
„Естетически отношения на изкуството към действителността“, студия от Чернишевски — 576
Есхил — 329
„Ехо“, в. — 481, 882

Ж

„Жажда“, разказ от Г. Караславов — 424, 425, 427
Жам, Фр. — 671
„Жар“, сп. — 130, 397
„Железни икони“, книга от Ламар — 554,555
„Железни стихове“, книга от Д. Полянов — 24
„Железният поток“, роман от А. Серафимович — 398, 399
„Железният светилник“, роман от Д. Талев — 731, 732, 733, 734, 737, 739, 740, 744, 745, 767
„Жената в златния ковчег“, разказ от Св. Минков — 342, 343
Жендов, Ал. — 34, 35, 148, 393, 418, 465, 480, 672
„Женени хора“, книга от М. Грубешлиева — 406
„Жени“, книга от А. Гуляшки — 397
„Женитба по обявление“, разказ от Ст. Л. Костов — 391
„Женски души“, книга от Л. Стоянов — 75
„Женско сърце“, книга от Й. Йовков —243, 245, 247, 248, 257
„Женско царство“, комедия от Ст. Л. Костов — 378, 381, 388
„Жертвени клади“, стихосбирка от А. Разцветников — 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 157, 159, 160, 161, 163, 174, 200
„Жертви“, стихосбирка от Мл. Исаев —566, 567
„Жестокият пръстен“, книга от Г. Милев — 12, 24, 114, 123, 141
„Жестокостта ми се сломи“, стих. от П. Р. Славейков — 156
„Жетварите“, стих. от В. Марковски — 667
„Жетварят“, повест от Й. Йовков — 26, 76, 230, 235, 238
Жечев, Г. — 398
Живков, Т. — 592
„Живота, който исках да бъде поема“, стих. от Е. Багряна — 276, 284, 287
„Животът на Петър Дашев“, роман от Кр. Велков — 527
„Животът си тече“, роман от Г. Белев — 606
Жид, А. — 393
„Жило“, в. — 690
Жинзифов, Р. — 613
„Житие-битие“, книга от О. Василев — 534
Жорес, Ж. — 574
„Жупел“, в. — 881
„Жълтата гостенка“, стих. от Хр. Смирненски — 50, 651
„Жълтици“, книга от А. Каралийчев — 211
„Жътва“, стих. от Н. Фурнаджиев — 181

З

„За значението на историята“, статия от Г. Бакалов — 585
„За „кризата“, за ритъма и римата в поезията“, статия от Хр. Радевски — 410
„За марксическа история на България“, книга от Т. Павлов — 846
„За мъжка рожба“, разказ от Д. Талев — 726
„За нашите дискусии“, статия от Т. Павлов — 873
„За неправилен подход към творчеството на Толстой и Горки“, статия от Г. Бакалов — 90
„За партийността на литературата и на изкуството“, статия от Т. Павлов — 873
„За руската литература“, статия от Г. Бакалов — 608
„За София“, разказ от К. Константинов —672
„Заветите на българското възраждане“, студия от Г. Бакалов — 586, 587
„Завещание“, разказ от К. Константинов — 676, 679
„Завръщане“, стих. от А. Далчев — 307
„Завръщане“, стих. от Л. Стоянов — 507
„Завръщане“, стих. от Н. Фурнаджиев — 182, 185, 191
„Загледан в днешния ден“, стих. от Хр. Смирненски — 45, 46, 47, 50
Загорчинов, Ст. — 97, 100, 101, 102, **314**, 789, **880**, **891**
„Загриженост“, стих. от Д. Габе — 711
Загубански, Ив. — 356
„Задните дворове“, стих. от А. Далчев — 310
„Зайчето“, разказ от О. Василев — 534
„Заник“, разказ от К. Константинов — 675
„Запад — изток“, поема от Ламар — 561
„Западната интелигенция“, статия от А. Луначарски — 116
„Записки от мъртвия дом“, роман от Достоевски — 441
Зарев, П. — 397, 610, 865
„Заря“, в. — 404, 480, 591
Засулич, В. — 574
„Затвор“, поема от А. Разцветников — 153, 155
„Заточеници“, стих. от П. К. Яворов — 634
„Затрупаната мина“, статия от К. Зидаров — 389
Захариев, В. — 119
„Захарното момиче“, книга от Св. Минков — 354
„Защо?“, статия от Хр. Радевски — 84
„Защо?“, стих. от Е. Багряна — 273
„Защо искам да емигрирам“, статия от Л. Стоянов — 76

„Защо останах без двойник“, разказ от Св. Минков — 337
„Звезда“, сп. — 95, 113, 394, 469, 472, 473, 582, 583, 605, 881, 882
„Звезда на моряка“, стихосбирка от Е. Багряна — 99, 279, 289
„Звездица“, сп. — 703
„Звездни нощи“, стих. от А. Разцветников — 151
„Звено“, сб. — 219
„Звено“, сп. — 113, 123, 671, 882
„Звънар“, сп. — 146, 206, 465, 466
„Звънче“, стих. от Н. Фурнаджиев — 196
„Зелени знамена“, стих. от Н. Фурнаджиев — 192
„Земя“, повест от Елин Пелин — 26
„Земя“, стих. от В. Марковски — 664, 665
„Земя“, книга от Л. Стоянов — 24
„Земя“, поема от Н. Фурнаджиев — 185, 186
„Земя родилна“, поема от Ламар — 562
„Земята на българите“, книга от А. Каралийчев — 209
„Земен живот“, книга от Л. Стоянов — 497
„Земен живот“, книга от Д. Габе — 701, 715, 716, 718
„Земни писма до небесни жители“, сатира от Хр. Смирненски — 45
„Земляци“, повест от Й. Йовков — 26, 224, 225, 226, 229
„Зенит“, сп. — 126
„Зидар“, стих. от В. Брюсов — 112
„Зидари“, драма от П. Ю. Тодоров — 369
„Зимна приказка“, стих. от В. Андреев — 619
„Зимни вечери“, цикъл стих. от Хр. Смирненски — 54, 55, 672
Златаров, Асен — 71, 72, 395, 409
„Златната мина“, комедия от Ст. Л. Костов — 376, 378, 380, 386, 387, 388, 391
„Златният ключ“, книга от Д. Талев — 96, 724, 725, 732
„Златорог“, сп. — 7, 8, 9, 11, 13, 50, 72, 77, 98, 99, 100, 154, 171, 182, 189, 206, 274, 374, 392, 400, 401, 402, 404, 407, 408, 409, 410, 412, 578, 579, 674, 867
„Злободневка“, стих. от Хр. Смирненски — 39, 43,
„Змей“, разказ от А. Каралийчев — 207
„Знаме на труда“, в. — 883
„Знамето“, разказ от Г. Караславов — 425
„Зная, че ти не ме обичаш“, стих. от А. Разцветников — 162
„Зов“, стих. от Е. Багряна — 285
„Зовът на морето“, стих. от Е. Багряна — 280, 282, 285, 292, 293
Зола, Е. — 72, 104
„Зора“, в. — 71, 402, 410, 725
„Зорница“, в. — 126, 127, 129
Зощченко, М. — 398
„Зъб за зъб“, роман от О. Василев — 537

И

„И зимата“, стих. от А. Далчев — 310
„ И ние, малките“, повест от Д. Габе — 706
„И ти събуди се“, стих. от А. Разцветников — 160
Ибсен, Х. — 500, 577, 654, 655, 656
Ивайло — 314, 319
„Ивайло“, есе от Ст. Загорчинов — 326, 329, 330, 331
„Ивайло“, роман от Ст. Загорчинов — 527
Иван Александър, цар — 314, 321, 326, 328, 790, 794
Иван Асен, цар — 208, 230
„Иван Вазов и социализмът“, статия от Д. Благоев — 576
„Иван Вазов — критически етюд“, книга от Г. Бакалов — 576
„Иван Кондарев“, роман от Е. Станев — 754, 767, 768, 769, 779, 782, 796, 799
„Иванко“, драма от Ив. Вазов — 390
Иванов, А. — 660
Иванов, Вс. — 169, 202
Иванов, Вяч. — 119,121
Игнатов, А. — 139
„Игра на сенките“, книга от Св. Минков — 336, 337
„Иде ли?“, разказ от Ив. Вазов — 729
„Идеали и действителност“, статия от Л. Стоянов — 76
„Идеализъм и материализъм“, студия от Т. Павлов — 845
„Идеята за национална свобода, основна нишка на българската литература до Освобождението“, статия от Г. Бакалов — 594
„Идилия“, стих. от Хр. Радевски — 486
„Из войнишки песни“, стих. от Хр. Смирненски — 34
„Из кой път“, статия от Г. Димитров — 18
„Из мъдростта на Заратустра“, книга от Фр. Ницше — 112
„Из нов път“, сп. — 360
„Из Странджа“, пътепис от К. Константинов — 676, 677, 681
„Известия“, в. — 188
„Изгрев“, сп. — 168
„Изкуство“, сп. — 472, 882
„Изкуство и живот. Литературна история, теория, критика и политика“, студия от Т. Павлов — 867
„Изкуство и критика“, сп. — 189, 308, 401, 409, 410, 481, 483, 708, 881
„Изложбата“ („Скица на едно непретенциозно настроение“), статия от И. Бешков — 393
„Измама“, разказ от Й. Йовков — 240
„Измама“, разказ от Г. Караславов — 410
„Измаменото врабче“, басня от А. Каралийчев — 210
Измирлиев, Д. — 30, 32, 879
Измирлиев, Т. — 31, 206, 465
Измирлиева, М. — 31

Измирлиева, Н. — 32, 33
Измирлиева, Р. — 31
„Изобразете героичното!“, статия от Г. Бакалов — 588
„Изпрашен, уморен“, стих. от Е.Багряна—283
„Иконите спят“, стихосб. от Г. Милев — 24, 123
„Икономия“, разказ от П. Вежинов — 397
Икономов, М. — 216
Икономов, Т. — 379
„Илиада“, поема от Омир — 140, 145
„Илинден“, роман от Д. Талев — 732, 742, 743, 744, 745, 747, 749
„Илинден“, книга от М. Марковски — 613
Илф и Петров — 398
„Има една песен“, стих. от Н. Хрелков —547
„Има ли независими писатели“, статия от П. Буюклиев (П. Петров) — 82
„Имане“, разказ от Й. Йовков — 269
„Имане“, книга от А. Каралийчев — 207
„Именно на ясни позиции“, статия от Вл. Василев — 411
„Имот“, книга от Г. Караславов — 426,427
„Империя на глада“, книга от Св. Минков — 351, 352
„Индже“, разказ от Й. Йовков — 253, 264
„Интервю за Съветския съюз“, от Г. Бакалов — 582
„Интимно“, стих. от Д. Габе — 713
„Информация, отражение, творчество“, книга от Т. Павлов — 846
Иполит, И. — 90
Иречек, К. — 373
„Иродиада“ от Ст. Маларме — 114
Исаев, Мл. — 94, 95, 102, 413, **564**, 582, 591, 605, 613, 614, 615, 622, 638, 868, 870, **882 895**
„Искра“, в. — 356
„Искри“, цикъл стих. от А. Разцветников — 161
„Искусство коммуны“, в. — 126
„Истина“, стих. от Н. Фурнаджиев—193
„Истината е жестока“, цикъл сонети от В. Марковски — 669, 882
„История“, стих. от Н. Ваптаров — 639, 645
„История в смокинг“, разказ от П. Вежинов— 409

## Й

Йовков, Й. — 8, 12, 13, 25, 26, 27, 33, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 96, 97, 115, 211, **213**, 273, 322, 399, 408, 409, 416, 436, 437, 446, 458, 600, 674, 676, 679, 724, 725, 729, 752, 760, 761, 767, 777, 799, 800, 877, **880**, **889**
Йовков, Н. — 216
Йовкова, Д. — 270
Йодл — 373
Йончев, И. — 44
Йорданов, В. — 377
Йорданов, К. — 170, 171
„Йохан“, стих. от Хр. Смирненски — 62,651

## К

Кабакчиев, Хр. — 6
Каблешков, Т. — 687
„Кавалът плаче“, книга от Г. Караславов — 419, 420
Казанджиев, Сп. — 10, 219, 230, 231, 236, 266
Казин, В. — 7, 170
„Каин“, стих. от А. Разцветников — 151, 152, 153
Кайзерлинг, Х. — 444
„Как да почнем въвеждането на героя“, статия от О. Василев — 97
„Как ехото заглъхва“, статия от Л. Стоянов— 122
„Как красиво прелитат снежинките“, разказ от Г. Караславов — 418, 419
„Как се отнасяше Г. В. Плеханов към изкуството“, статия от Г. Бакалов — 22
„Как ще си умра млад и зелен“, фейлетон от Хр. Смирненски — 38
„Какво предстои“, статия от Г. Димитров — 29
„Какво са, о татко, в небето звездите“, стих. от Хр. Смирненски — 44
Калинин, Ф. — 578
Калчев, К. — 396, 397, 399, 425, 461
„Каляска“, разказ от Гогол — 33
„Каменният ангел на Нотър дам“, стих. от Н. Хрелков — 574
„Каменното момиче“, разказ от А. Каралийчев — 208
„Камък“, стих. от А. Делчев — 304
„Камък в блатото“, комедия от Г. Караславов — 459, 460, 461
„Камък падна от небето“, стих. от Хр. Смирненски — 65
„Кандидат“, стих. от Н. Фурнаджиев —192
„Кандилото“, приказка от А. Каралийчев — 210
Кандински, В. — 119
Кант, Е. — 235, 659, 767
„Капиталът“, книга от К. Маркс — 143,576
Каравелов, Л. — 19, 77, 400, 449, 595,610, 697, 744
Карагюлев, Кл. — 33
Караджа, Ст. — 60, 741
Каралийчев, А. — 15, 24, 25, 26, 90, 144, 146, 169, **200**, 213, 214, 401, 415, 421, 522, 526, 565, 578, 754, **879**, **888**
Каралийчев, И. — 201
Карапетров, П. — 408
Караславов, Г. — 69, 87, 92, 93, 102, 105, 203, 393, 394, 395, 398, 401, 406, 409, 410, 413, **415**, 469, 480, 523, 582, 605, 615, 644, 656, 659, 837, 866, 868, 870, **881**, **892**.
„Карл Либкнет“, стих. от Хр. Смирненски — 61, 62, 124
„Карнавал“, разказ от Д. Димов — 834
„Картинна галерия“, сп. — 703
Касабов, М. — 110
„Като войник“, стих. от Р. Стоянов — 362

Каущки, К. — 576
Кафка, Фр. — 838
„К'во да е", в. — 33, 39, 40, 41, 166, 167, 879
Келерман, Б. — 33
„Кентервилското привидение", разказ от О. Уайлд — 337
Керенски, А. — 40, 41
„Кино", стих. от Н. Вапцаров — 653, 659
„Киното", статия от А. Бакалов — 82
„Кипровец въстана", повест от Д. Талев—751
Кирил и Методи — 687
„Кирил и Методи", стих. от В. Марковски— 663
Кирил философ — 847
Кирилов, Вл. — 22
Кирков, Г. — 15, 16, 39, 52, 68, 82, 216, 338, 447, 847
Кирпотин, В. — 89
„Кладенец", книга от К. Петканов — 97
„Класова и човешка култура", статия от С. Гановски — 82
„Клетниците", роман от В. Юго — 30
Климент Охридски — 847
„Клуб и фабрика", книга от А. Тодоров — 406
Клюев, Н. — 170
„Книгата", стих. от Хр. Радевски — 479
„Книгите", стих. от А. Делчев — 299, 301
„Княз без корона", роман от Вл. Полянов— 408
Коган, П. — 578
„Когато вълната бучи", драма от Н. Вапцаров — 655
„Когато гръм удари", драма от П. К. Яворов — 369
„Когато скрежът се топи", роман от Е. Станев — 766
„Кой управлява България", статия от Г. Димитров — 29
„Който се бои, в къщи да стои", поема от Д. Габе — 705
Койчев, Б —800
Кокошка, О. — 119, 142
Коларов, В. — 7, 29, 356, 847
„Коледарче", книга от Д. Габе — 705
„Коледни гости", разказ от Д. Талев — 726
„Колет от Америка", книга от Св. Минков — 351, 353
„Коли", стих. от А. Далчев — 299, 300
„Коловоз", книга от Ст. Ц. Даскалов — 397
Колцов, М. — 111
„Комедия без име" от Ст. Л. Костов — 378, 379, 384, 387, 389
„Комунистическа марсилеза", стих. от Д. Белни — 23
„Комунистическият манифест", книга от К. Маркс и Фр. Енгелс — 143, 573
„Кон", стих. от А. Далчев — 310
„Конници", стих. от Н. Фурнаджиев — 176, 177, 179, 181, 183
Константинов, А. — 33, 39, 52, 65, 68, 78, 81, 114, 388, 395, 581, 597, 598, 599, 681, 728
Константинов, К. — 24, 273, 340, **671, 882, 898**
„Контрапункти", стихосбирка от Е. Багряна — 292, 293
„Концлагери", цикъл стих. от М. Исаев — 569, 570, 614
„Концлагери", поема от В. Марковски — 670
„Кооперативен шлагер", разказ от Ст. Л. Костов — 391
„Кооперативна просвета", сп. — 206
„Копринка", стих. от Н. Хрелков — 551
Коралов, Ем. — 578
„Кормило", в. — 105, 393, 394, 395, 396, 400, 401, 473, 474, 479, 480, 481, 510, 623, 881
„Кормило", сб. — 105, 134, 406
„Кормилото на историята", поема от В. Марковски — 882
„Косачи", разказ от Г. Караславов — 410
„Косачи", разказ от Чудомир — 693
Костов, Ст. Л. — 77, 81, **373**, 458, 880, 892
Костов, Л. — 373
Костова, Д. — 374, 377
„Котешката пътека", роман от Х. Зудерман — 216
Кофарджиев, Н. — 172
„Кочо", стих. от Ив. Вазов — 33
„Крадецът и кучето", разказ от Е. Станев—757
„Крадецът на праскови", повест от Е. Станев — 765, 766, 782, 796
„Край Места", цикъл разкази от Й. Йовков— 225, 229
„Край огнището", стих. от П. К. Яворов — 654
Красински, Сл. — 99, 102, 401, 409
„Красная новь", сп. — 189
„Кратка история на българската поезия" от Г. Милев — 143
„Краят на Раковица", драма от Л. Стоянов— 517
Кремен, М. — 12, 25, 576, 674
„Крилатият юнак", разказ от А. Каралийчев — 208
„Крилатият юнак", книга от А. Каралийчев— 211
Кринчев, Стр. — 356, 576
„Критика", стих. от Д. Дебелянов — 17
„Кронщад", стих. от Хр. Смирненски —18, 65
„Крумиада", поема от П. Р. Славейков — 557
„Крушовското езеро", приказка от А. Каралийчев — 210
„Кръв", роман от К. Константинов — 675, 683, 685
„Кръг", стих. от А. Разцветников — 160
Кръстев, К. — 407, 413
Кръстев, Н. — 139
„Кръстопът", роман от А. Страшимиров — 452
„Кръщение с огън и дух", антология — 124
„Кузница", сп. — 7
„Кукувица", стих. от Е. Багряна — 294
„Култът на Германия у българите", студия от Ст. Л. Костов — 374

Куприн, И. А. — 577
„Куртова поляна“, разказ от Хр. Смирненски — 37,67
„Куршуменото кладенче“, разказ от А. Каралийчев — 212, 420
Кусиков, А. — 170
„Кучешка история“, разказ от Св. Минков — 347
„Към близкия“, книга от К. Константинов — 671, 672, 674, 675, 676, 678, 680, 682, 685
„Към божия гроб“, разказ от А. Каралийчев — 211
„Към Европа“, стих. от Ламар — 555
„Към живота“, разказ от Г. Караславов — 421
„Към нея“, стих. от Е. Багряна — 275
„Към партията“, стихосбирка от Хр. Радевски — 466, 469, 471, 472, 473, 474, 478, 481, 482, 483, 484, 487, 605
„Към партията“, стих. от Хр. Радевски — 85, 86, 93, 434, 477
„Към поетите“, стих. от Мл. Исаев — 569
„Към родината“, стих. от А. Далчев — 310
„Към родината“, стих. от Н. Фурнаджиев — 193
„Към свобода“, антология — 574
„Към руския народ“, стих. от Л. Стоянов — 517
„Кървава песен“, поема от П. Р. Славейков — 252, 666
„Кървави петна“, книга от Вл. Мусаков — 115
Кърлежа, М. — 189
Кърпачев, Хр. — 616, 617, 618, 620
„Късна есен“, стих. от Е. Багряна — 293
„Късно е“, разказ от О. Василев — 532, 535
„Къщата при последния фенер“, книга от Св. Минков — 336, 337, 338
Кюлявков, Кр. — 14, 16, 17, 34, 206, 465, 581, 605, 622, 866

Л

Ламар — 96, 104, 105, 121, 127, 393, 395, **552**, 657, **881**, **895**
Ланков, Н. — 83, 94, 405, 582, 605
Лашев, Н. В. — 34
„Лебедовата песен на един поет“, статия от Г. Бакалов — 604
Левски, В. — 486, 511, 587, 620 687, 688, 741, 847
„Легенда за Гоце“, драма от В. Марковски — 669
„Легенда за св. София“, повест от Ст. Загорчинов — 314, 317, 323, 324
„Легенда за Сибин, преславския княз“, роман от Е. Станев — 783, 785, 788, 791, 799
Лемоние, К. — 679
Ленин, Вл. И. — 18, 22, 82, 88, 89, 90, 91, 115, 129, 198, 488, 517, 579, 581, 584, 607, 609, 647, 711, 836, 845, 847
„Ленин влезе в нашия дом“, драма от Г. Караславов — 459, 460, 461
„Ленин и философската дискусия от 1908—1910“, статия от П. Юдин — 90
„Ленко“, повест от Г. Караславов — 443
Лермонтов, М. Ю. — 33, 111, 593, 654
„Лес“ („Пан“), стих. от А. Далчев — 302
„Летен ден“, стих. от Н. Фурнаджиев — 196
„Летен дъжд“, разказ от И. Йовков — 245
„Летища“, стих. от Е. Багряна —281
„Летописи“, сп. — 357
„ЛЕФ“, в. — 469
Либкнехт, К. — 50, 58, 59, 60, 116, 131
„Лида Друганова“, разказ от Г. Стаматов — 79, 80
ЛИК, сп. — 156
Лилиев, Н. — 6, 12, 16, 24, 48, 114, 117, 118, 119, 165, 167, 217, 273, 298, 302, 360, 361, 363, 374, 375, 379, 498, 576, 601, 658, 674, 679, 684
„Лирика“, стих. от Д. Габе — 702, 706, 718
„Лирични хвърчащи листове“ от Г. Милев — 114
„Листопад“, в. — 111, 112
„Литературата върху събитията“, статия от Г. Бакалов — 605
„Литературен глас“, в. — 71, 73, 74, 75, 76, 81, 84, 85, 189, 377, 388, 407, 408, 409
„Литературен критик“, в. — 414, 648, 657, 659
„Литературен преглед“, в. — 469, 510, 514
„Литературен прелом“, статия от Г. Бакалов — 596, 600
„Литературен фронт“, в. — 192, 211, 351, 614, 709, 879, 880, 882, 883
„Литературна мисъл“, сп. — 733
„Литературни новини“, в. — 72, 74, 617
„Литературное наследство“, сп. — 90
„Литературно-художествени писма“ от Г. Милев — 111
Лихачов, Д. — 323
Лондон, Дж. — 33
„Лудвиг Фойербах“, книга от Фр. Енгелс — 576
„Лулкина песня“, стихосбирка от В. Марковски — 613
„Лунатин! Лунатин! Лунатин! . .“, разказ от Св. Минков — 339
„Лунатичка“, стих. от Д. Габе — 701
Луначарски, А. — 21, 22, 116, 577, 578, 581, 607, 609
„Лунни петна“, стихосбирка от Н. Лилиев — 24, 130
„Луня“, стихосбирка от В. Марковски — 613
„Лъжа“, стих. от А Разцветников — 103
„Лъжлива клетва“, приказка от А. Каралийчев — 210
„Лъчи“, сп. — 882
„Лъчите на поезията“, антология — 574, 597
„Любов“, драма от О. Василев — 541
„Любов“, книга от К. Константинов — 674, 676
„Любов“, разказ от К. Константинов — 675, 678
„Любов“, стих. от Хр. Радевски — 484

„Любов", стих. от Н. Фурнаджиев — 179, 180, 181
„Любов и разум", есе от О. Василев — 538
„Любовни разноски", разказ от Ст. Л. Костов — 391
„Любовният апартамент", разказ от Ст. Л. Костов — 391
„Любовта на Нисо", раказ от Ст. Л. Костов — 391
„Любовта на хамалина", стих. от А. Далчев — 305
Люксембург, Р. — 58, 59, 116, 131, 574
„Люлякът ми замирисa", стихосбирка от И. Вазов — 12
Лютибродски, Й. — 476
Ляпчев, А. — 65, 66, 80
„Лято в Острец", дневник на А. Каралийчев — 208

М

„Магичен разказ за соята" от Св. Минков — 347
„Малара", пътепис от К. Константинов — 681
Маджаров, К. — 616, 618
Маджаров, М. — 13
„Мадригал," стих. от А. Далчев — 311
„Мадрид гори", книга от Св. Минков — 383, 348, 349, 351, 355
„Май", стих. в проза от Г. Милев — 135, 141
„Майка", роман от М. Горки — 90, 869
„Майка", разказ от Д. Талев — 729
„Майка Магдалина" повест от Р. Стоянов — 369, 370, 371, 372
„Майка Парашкева", романизована биография от Д. Габе — 706
„Маймунска младост", разказ от Св. Минков — 339
Майринг, Г. — 336
Майстора — Вл. Димитров — 411, 563
„Майсторя", драма от Р. Стоянов — 78, 361, 363, 364, 367, 368, 369, 472
Макаренко, А. С. — 399
„Македония", в. — 722, 733, 883
„Македонски сълзи", в. — 110
„Македонски убруси и сокаи", студия от Ст. Л. Костов —374
„Максим Горки пред съда на меншевизма", статия от Г. Бакалов — 583
„Максим Горки", стих. от Н. Вапцаров —629
Маларме, Ст. — 111, 119, 120, 419
Малро, А. — 393
„Малка Богородица", книга от Д. Габе — 705
„Малката робиня", разказ от Р. Стоянов — 358, 359
„Малки песни", стихосбирка от Д. Габе — 701, 702, 704, 705, 706
„Малкият гамен", разказ от Р. Стоянов — 359
„Малкият добруджанец", повест от Д. Габе — 701, 706
„Малкият лорд Фаунтлерой", роман от Фр. Бърнет — 30
„Малкият Содом", разказ от Г. П. Стаматов — 671
„Мамо, викаха децата", стих. от Хр. Смирненски — 40
Ман, Х. — 322, 393
Манов, Ст. — 356
Манчев, Ат. — 616, 618
Марангозов, Н. — 102, 400, 404, 405, 657, 659
„Мариенбадска елегия", стих. от Гьоте — 520
Маринети, Ф. Т. — 126
„Марковите глави", разказ от Чудомир — 694
Марковски, В. — 414, 613, 614, 662, 870, 882, 897
Марковски, Е. — 356
Маркс, К. — 72, 576, 628, 646, 836, 847
„Марсилезата" от Р. де Лил — 112
„Марсилия", пътепис от К. Константинов — 682
Мартев, Ст. — 216
Мартинов, Ив. — 396, 399, 582, 621
Марчевски, М. — 106, 398, 583, 613
„Маршалът и детето", разказ от Н. Райнов. — 418
„Марш на ловешките партизани" от Хр. Кърпачев — 620
„Маршът на победата и на смъртта", статия от Вл. Василев — 8
„Марш на чавдарци и бенковци", стих. от В. Андреев — 620
„Маса-човек", пиеса от Е. Толер — 118, 125
Масалитинов, Н. О. — 363, 369, 377
„Маскарад", сп. — 36
Матеев, П. — 105, 405, 866
Матезиус — 85
„Материализъм и емпириокритицизъм", книга от Ленин —18
„Мауна Лоа", поема от А. Каралийчев — 202
„Машеха" роман от Г. Караславов — 427
Маяковски, Вл. — 24, 121, 124, 126, 128, 134, 135, 142, 170, 399, 469, 488, 559, 607, 609, 639, 655
„Медният конник", поема от Пушкин —654
„Между сектантство и демагогия", статия от Вл. Василев — 50
„Мелник", пътепис от К. Константинов —681
„Меншевизмът на Плеханов и литературоведението", статия от Г. Бакалов — 583
Мережковски, Д. С. — 129
„Месецот", балада от В. Марковски — 667
„Месечко", приказка от Св. Минков — 354
Метерлинк, М. — 111,113
„Мехмед Синап", повест от Л. Стоянов — 53, 517, 606
„Меч и слово", книга от Л. Стоянов — 24
„Мечо", книга от А. Каралийчев —211
„Мечтател", разказ от Й. Йовков — 245, 246
„Мечтател", поема от Ламар — 562
„Мечтател", стих. от А. Разцветников — 160

Мешеков, Ив. — 37, 578
„Миг“, стих. от Хр. Радевски — 486
„Миг“, стих. от Н. Фурнаджиев — 186
Миладинов, К. — 613
Милев, Г. — 6, 7, 8, 11, 12, 13, 15, 23, 24, 25, 90, 95, 97, 102, 105, 106, 107, **108**, 144, 146, 171, 272, 296, 318, 360, 395, 494, 544, 549, 552, 555, 581, 653, 682, 868, 869, **879**, **887**
Милева, М. — 125
Милетич, Л. — 373
Милетич, Л. — 373
„Милионерът“, комедия от Й. Йовков — 76, 81, 96, 230, 267, 270
„Милосърдието на Марс“, разказ от Л. Стоянов — 77, 505, 506, 514
„Минали дни“, книга от Ал. Божинов — 378
Минев, М. — 408
Минков, Ив. — 333
Минков, Св. — 25, 26, 27, 74, 76, 77, 78, 79, 97, 98, 99, 102, 300, **333**, 394, 395, 675, 682, 754, 800, 855, **880**, **891**
Минчев, Г. — 660
Минчев, Н. — 92
„Мир“, в. — 84, 95, 605
Мирбо, О. — 33
„Мирни-размирни години“, поема от Ламар — 556, 557, 558, 561
„Мирът“, стих. от Хр. Смирненски — 40
„Мистични разговори“, поема от П. Верлен — 114
„Мисъл“, сп. — 396, 407, 586, 701, 882
Митов, Д. Б. — 73, 74, 408, 591
Михайлов, Г. — 10
Михайлов, Ив. — 637
Михайлов, Хр. — 546
Михайловски, Ст. — 22, 574, 576, 597
Михалчев, Д. — 400, 845
Мицич, Л. — 126
Мицкевич, А — 226
„Младеж“, в. — 15, 16, 18, 20, 36, 125, 594, 840, 879, 883
„Младежки преглед“, в. — 397
Младенов, Ст. — 13
„Младост“, стих. от Е. Багряна — 288
„Младост“, стих. от А. Далчев — 299, 312
„Младост“, стих. от Хр. Смирненски — 50
„Модерната поезия“, статия от Г. Милев — 113
Мойсей, брат на цар Самуил — 750
Мокрев, Ст. — 126
Молиер, Ж. Б. — 387, 376, 381, 382
„Молитва“, стих. от А. Далчев — 302
„Момчил юнак“, разказ от О. Василев — 537
Мопасан, Г. — 33, 104, 577, 685, 834
„Мор“, поема от А. Разцветников — 153
„Морава звезда кървава“, роман от К. Петканов — 96
Мореас, Ж. — 113
„Морската болест“, комедия от Ст. Л. Костов — 376, 378, 380, 387
„Москва“, стих. от Хр. Смирненски — 56
„Мост“, стих. от Е. Багряна — 291
„Мост“, книга от М. Грубешлиева — 406
„Мост“, книга от А. Далчев — 296
„Мосулски петрол в Лозана“, стих. от Хр. Смирненски — 66
„Моторни песни“, стихосбирка от Н. Вапцаров — 396, 658, 882
„Моят гроб“, стих. от Хр. Радевски — 486
„Моят литературен наставник“, статия от Л. Стоянов — 395
„Моята молитва“, стих. от Хр. Ботев — 595
„Моята песен“, стих. от Е. Багряна —293
„Мравешка история“, книга от А. Каралийчев — 211
Мунх, Е. — 119
Мусолини, Б. — 100
„Мустафа Ачи“, очерк от Й. Йовков — 230
Мутафов, Ч. — 27, 119
Мутафчиев, П. — 390
„Мцири“, поема от Лермонтов — 33
„Мъгла“, стих. от Е. Багряна — 290
„Мъжемразка“, комедия от Ст. Л. Костов — 377, 381, 387
„Мъка“, книга от Ст. Ц. Даскалов — 397
„Мъка“, цикъл от А. Разцветников — 155
„Мълчание“, цикъл стих. от Д. Габе — 718
„Мълчаливи герои“, роман от Д. Габе — 706
„Мълчание“, стих. от А. Далчев — 309
„Мъничък свят“, повест от Г. Райчев — 26, 682
„Мъртвата ивица в нашата литература“, статия от Г. Бакалов — 600
„Мъртвешки танц“, пиеса от А.Стриндберг— 118
„Мъртви души“, поема от Гогол — 267

Н

„На Бежен“, стих. от В. Андреев — 619
„На Горки“, стих. от Н. Вапцаров — 396
„На готово“, разказ от Р. Стоянов — 358
„На два фронта“, книга от Г. Караславов — 425, 426
„На дъното“, драма от М. Горки — 359
„На линия“, разказ от Г. Караславов — 425
„На майка ми“, стих. от Т. Траянов — 122
„На Маргарита К.“, стих. от Хр. Смирненски — 47
„На моя познат“, стих. от Хр. Радевски — 93
„На нивата“, разказ от Елин Пелин — 695
„На научно-фантастичния фронт“, статия от Т. Павлов — 82
„На повратки в село“, поема от Н. Марангозов — 404, 405, 659
„На полето“, стих. от Р. Стоянов — 358, 362
„На помощ“, стих. от Д. Полянов — 18
„На пост“, разказ от Г. Караславов — 423, 424, 425
„На пост“, книга от Г. Караславов — 92, 93, 421, 426, 461
„На пост“, статия от Н. Ланков — 82

„На посту“, в. — 469
„На прощаване“, стих. от Хр. Ботев — 257
„На път“, цикъл стих. от Н. Фурнаджиев — 167, 168
„На стража“, стих. от А. Разцветников — 158
„На тебе само“, цикъл стихове от Н. Фурнаджиев — 198
„На търговците скубачи“, стих. от Хр. Смирненски — 43, 44
„На улицата“, импресия от Д. Талев — 722
„На Хелиос“, стих. от Е. Багряна — 279
„На широкия път“, разказ от К. Константинов — 678, 685
„На ясна класова позиция“, статия от Хр. Радевски — 82
„На ясни позиции“, статия от Т. Павлов — 419
„Наблюдател“, сп. — 882
„Над Тракия“, стих. от Надсон — 570
Надсон, С. Я. — 574
„Назад към Плеханов“, статия от Д. Поляков — 583
„Наздравица“, стих. от Н. Фурнаджиев — 194, 199
„Най-вярната стража“, разказ от Й. Йовков — 250
„Най-тежкото“, приказка от А. Каралийчев — 210
„Най-трудното“, книга от Н. Фурнаджиев — 193, 197, 198, 199
Найденов, Д. — 479
Найденова, Г. — 733
„Накануне“, в. — 170
„Наковалня“, сп. — 73, 82, 88, 466, 467, 468, 470, 581, 583, 623, 881
„Наковалня или чук“, книга от А. Каралийчев — 211
„Наопаки“, книга от Хр. Радевски — 615
„Народ“, в. — 95
„Народ-стадо“, статия от Г. Милев — 129
„Народен враг“, драма от Х. Ибсен — 216, 654, 656
„Народна армия“, в. — 36, 879
„Народна армия“, сп. — 226
„Народна младеж“, в. — 721
„Народна просвета“, сп. — 582
„Народни бигори“, книга от В. Марковски — 613, 882
Натан, Ж. — 587, 591
„Наш марш“, от Вл. Маяковски — 121
„Наша мисъл“, сп. — 882
„Нашата земя хубава“, книга от В. Марковски — 675
„Нашата поезия през войната“, статия от Г. Бакалов — 600
„Нашата сила“, стих. от Н. Фурнаджиев — 196
„Нашенци“, книга от А. Каралийчев — 99
„Нашенци“, книга от Чудомир — 407
„Нашето отношение към изкуството“, статия от Г. Бакалов — 578
„Наши дни“, сп. — 203
„Нашите революционери — Раковски, Левски, Ботев“, книга от Г. Бакалов — 579
„Нашият председател“, разказ от Ст. Л. Костов — 391
„Не ме упреквай, че си служа“, стих. от Хр. Радевски — 491
„Не мога без хора“, стих. от Л. Стоянов — 76
„Не назад към Плеханов, а напред към Ленин“, статия от Г. Бакалов — 89
„Не се гаси туй, що не гасне“, стих. от И. Вазов — 61, 72
„Не съм от тях“, книга от Чудомир — 395, 407, 698
„Небесният пратеник“, разказ от Д. Талев — 725
„Невярникът Тома“, разказ от Г. Караславов — 443
„Невидими очи“, книга от Д. Габе — 702, 706, 713, 717
„Неволи“, стих. от Н. Фурнаджиев — 166
„Неврастения“, разказ от К. Константинов — 676
„Негърско щастие“, разказ от Св. Минков — 352
„Неделна епоха“, в. — 170
„Недей дохожда“, стих. от Хр. Смирненски — 47
„Недоволният“, разказ от Р. Стоянов — 358, 359
„Недовършено“, стих. от К. Маджаров — 618, 619
„Незабравим“, стих. от Р. Демел — 112
Незвал, В. — 142
„Незнайният“, разказ от Г. Райчев — 98
„Незначителна история“, разказ от К. Константинов — 676, 677, 685
„Нейде в Русия“, стих. от А. Далчев — 310
Нейков, Д. — 182
Некрасов, Н. А. — 33, 111, 574, 608
„Нели“, стих. от Е. По — 10
„Немили-недраги“, повест от Ив. Вазов — 597
Ненчева, Ек. — 717
„Необикновените приключения на Хулио Хуренито“, роман от И. Еренбург — 398
„Необходимо е да се преустрои пролетарският литературен фронт“, статия от Г. Бакалов — 583
„Неочакван дъжд“, стих. от А. Далчев — 311
„Непримирима“, стих. от Д. Габе — 714
Нервал, Ж. — 113
Неруда, П. — 496
„Нестинарска съдба“, стихосбирка от Е. Багряна — 294
„Нечиста сила“, повест от Елин Пелин — 268, 437
Нивянин, Ив. — 616, 618
„Ний победихме хидрата зловеща“, стих. от Хр. Радевски — 491
„Ний растем. . .“, стих. от Хр. Радевски — 478
„Ний сме весели бродяги“, стих. от Хр. Смирненски — 42, 46

„Ний сме правова страна", книга от Хр. Радевски — 93
„Нима и тези две ръце", стих. от Е. Багряна — 275
Никитин, И. С. — 111
Ников, С. — 49
„Нинка", разказ от О. Василев — 533
Ницше, Фр. — 11, 111, 112, 113, 119
„Нищий духом", стих. от А. Далчев — 305
„Нищо ново под слънцето", статия от Й. Бадев — 410
„Нов ден", стих. от А. Разцветников — 163
„Нов път", сп. — 92, 116, 144, 146, 153, 168, 169, 170, 171, 173, 200, 202, 396, 522, 578, 581, 722, 881, 882
„Нова земя", роман от И. Вазов — 597
„Нова камбана", в. — 473
„Нова литература", сп. — 394, 397, 479, 582, 586, 882
„Нова скрижал", роман от П. Романов — 399
„Новата Голгота", стих. от А. Разцветников — 144
„Нови стихове", книга от Д. Габе — 702, 706, 709, 713, 718
Новиков, Прибой, Ал. — 609
„Новис", сп. — 97, 887
„Новият Робинзон", разказ от Св. Минков — 342
„Ново време", сп. — 11, 14, 18, 19, 20, 22, 37, 356, 378, 623
„Новогодишен лист за българска литература", в. — 594
„Новото в нашата поезия", статия от Г. Бакалов — 603
„Новото гробище над Сливница", стих. от Вазов — 44
„Новото пристанище", комедия от Ст. Л. Костов — 378, 379, 380, 387
Нойков, Цв. — 34
Ноков, Ст. — 579, 582, 585
„Нокти", стих. от Н. Фурнаджиев — 185, 191
„Нора", драма от Х. Ибсен — 216, 654
„Носачи на реклама", стих. от А. Далчев — 307
„Нощ", стих. от А. Далчев — 306
„Нощ", стих. от Н. Фурнаджиев — 190, 402
„Нощ", стих. от Н. Хрелков — 548, 549
„Нощ в Тракия", стих. от Н. Фурнаджиев — 196
„Нощем", стих. от Н. Фурнаджиев — 168, 188
„Нощен сняг", стих. от Б. Райнов — 405
Нушич, Бр. — 376, 387, 388, 389
„Нушич в България", статия от Б. Ничев — 389
„Някога", книга от Д. Габе — 706
„Някои изводи от по-общ характер и значение", статия от Т. Павлов — 847
„Няколко тезиса за българската литература", статия от Л. Стоянов — 103

О

„О подвигах, о доблестях, о славе", стих. от А. Блок — 168
„Обезчовечаване на изкуството", книга от Хосе Ортега-и-Гасет — 412
„Обикновен човек", драма от Й. Йовков — 96, 230, 267, 270
„Обикновен човек", комедия от Бр. Нушич — 389
„Обикновени хора", роман от Г. Караславов — 410, 444, 445, 446, 448, 449, 445, 451, 461
„Оборище", пътепис от К. Константинов — 681
„Обща теория на изкуството", книга от Т. Павлов — 411, 848, 865
„Обществена мисъл", сп. — 170
„Общинското дете", комедия от Бр. Нушич — 378
„Овчарова жалба", разказ от Й. Йовков — 250, 256
„Огинот", стих. от В. Марковски — 613, 667, 668
„Огнен път", стих. от Хр. Смирненски — 69
„Огнен път", поема от Мл. Исаев — 95
„Огнената птица", книга от Св. Минков — 336
„Огненият обръч", повест от О. Василев — 535
„Огъня", стихосбирка от Мл. Исаев — 569, 613, 614
„Одисей", поема от Омир — 454
„Оливер Твист", роман от Ч. Дикенс — 30
Омир — 331, 454, 456
Омуртаг, хан — 208
„Опечалена фамилия", комедия от Бр. Нушич — 378
„Ораторско изкуство за работниците", книга от Г. Бакалов — 579
„Орач", стих. от Н. Фурнаджиев — 183
„Орден", разказ от Св. Минков — 353
„Орел", стих. от А. Каралийчев — 202
„Орли", разказ от А. Каралийчев — 207, 208
„Орли", разказ от Е. Станев — 763
„Орлицата", поема от В. Марковски — 613, 614, 666, 882
Ортега-и-Гасет, Х. — 412, 413
„Освободеният труд", стих. от Л. Стоянов — 517
„18-та година", роман от А. Толстой — 399
Осинин, Д. — 21, 578
„Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика", книга от Т. Павлов — 848
„Основни черти на днешната ни литература", статия от Б. Пенев — 10, 13
„Остен", сп. — 690
Островски, Ал. — 399
„Островът на прокажените", драма от О. Василев — 539
„От бряг на бряг", стихосбирка от Е. Багряна — 292

„От великото до смешното“, стих. от Хр. Смирненски — 50, 51
„От много ум“, комедия от Ст. Л. Костов — 378
„От празни мисли“, разказ от Р. Стоянов — 358
„От Пушкин до Смирненски“, книга от Г. Бакалов — 588
„Отворено писмо до г. Борис Вазов“, от Г. Милев — 110, 128, 138, 140, 143
„Отвъд“, рец. от А. Тодоров за „Блатата пътека“ от О. Василев — 82
„Отвъд желязната завеса“, книга от Л. Стоянов — 518
„Отвъд океана“, книга от Св.Минков — 351
„Отечествен фронт“, в. — 214, 333, 880
„Отечество“, сп. — 226, 671
„Отложено самоубийство“, разказ от Г. П. Стаматов — 395
„Отмъщението на комуниста“, разказ от О. Василев — 534
„Отмъщението на Рафаил Давидов“, разказ от Л. Стоянов — 503
„Относно партийността в литературата“, статия от Т. Павлов — 873
„Отплата“, стих. от Е. Багряна — 287
„Отражения“, стихосбирка от Кр. Пенев — 406
„Отровата на изкуството“, есе от О. Василев — 539
„Оттатък“, стих. от Н. Фурнаджиев — 187
„Очерки по българското национално-революционно движение“, книга от Г. Бакалов — 587
„Очерки по материалистическа философия — спинозизъм и диалектически материализъм“, книга от Т. Павлов — 845
„Очи“, разказ от Хр. Смирненски — 35, 51, 67
„Очите на Арабия“, книга от Н. Райнов — 49
„Още веднаж за социалистическия материализъм и за някои други неща“, статия от Т. Павлов — 873

П

Павлов, Д. — 839
Павлов Т. — 15, 16, 20, 21, 22, 69, 85, 88, 105, 125, 401, 410, 411, 412, 413, 470, 473, 583, 591, 592, 609, 611, 613, 614, **839**, **883**, **899**
Павурджиев, В. — 34
„Падналият кавалерист“, стих. от Хр. Смирненски — 40
Паисий — 13, 486, 593, 687, 688, 799
„Панаирът“, разказ от К. Константинов — 679
„Панихида на поета П. К. Яворов“, поема от Г. Милев — 24, 123
„Паноптикум „Лайхенвалд“, книга от Св. Минков — 334, 351, 354, 355
Пантелеев, Д. — 300
„Пантеон“, цикъл стих. от Т. Траянов — 668
„Папагал“, стих. от Ламар — 555
„Парашут“, цикъл стих. от Е. Багряна — 403
„Париж“, стихосбирка от А. Далчев — 306
„Парижката Св. Богородица“, роман от В. Юго — 30
„Пармският манастир“, роман от Стендал — 321
„Партизански марш“, стих. от В. Андреев — 620
„Партизаны“, повест от Вс. Иванов — 202
„Партийна организация и партийна литература“, статия от Ленин — 18, 578 [illegible], 874
„Партията“, стих. от Д. Габе — 711
Пастухов, Кр. — 65
„Патент САС“, разказ от Св. Минков — 351, 352
„Патичета“, комедия от Ст. Л. Костов — 378, 388
„Патриот“, в. — 622, 881
„Паяк“, разказ от Д. Талев — 722
„Педагози по неволя“, есе от О. Василев — 539
„Пелеас и Мелизанда“, драма от М. Метерлинк — 77
Пенев, Б. — 9, 10, 11, 13, 100, 377, 674
Пенев, Кр. — 405, 582, 613, 605, 866
Пенев, П. — 658
„Пенелопа на XX век“, стих. от Е. Багряна — 287, 291
„Пепел“, разказ от К. Константинов — 676, 678
„Пепелище“, роман от Г. Караславов — 427
„Песен“, стих. от Хр. Смирненски — 47
„Песен“, стих. от Н. Хрелков — 546
„Песен за Буревестника“, разказ от М. Горки — 359
„Песен за Момчил войвода“, стих. от Хр. Радевски — 487
„Песен за нея“, поема от А. Златаров — 71
„Песен за Сокола“, разказ от М. Горки — 359
„Песен за човека“, стих. от Н. Вапцаров — 642, 644, 645, 652, 653
„Песен на песните“, част от Стария Завет — 785
„Песен на песните“, книга от Т. Траянов — 24
„Песен на предачките“, стих. от Е. Багряна — 288
„Песента на колелетата“, повест от Й. Йовков — 230, 248, 249, 257
„Песента на налъмите“, репортаж от Кр. Белев — 25
„Песента на Солвейг“, разказ от Й. Йовков — 224, 225
„Песни“, цикъл от А. Каралийчев — 202
„Песни за моето щастие“, цикъл стих. от Цв. Спасов — 617
„Пет звезди“, стихосбирка от Е. Багряна — 289, 292

Петканов, К. — 97, 101, 102, 203, 400, 409
Петков, Д. — 166
Петрарка, Фр. — 668
Петров, В. — 397, 409, 410, 687
„Петроград", стих. от Хр. Ясенов — 12
„Петроханска вечер", цикъл стих. от Мл. Исаев — 567
„Петьовото сърчице", поема от Д. Габе — 705
„Печат и революция", сп. — 116
„Пирин", пътепис от К. Константинов — 681
„Пиринска песен", стих. от Н. Вапцаров — 414
Пипков, Л. — 487
„Писателят и войната", статия от Е. Пелин — 115
„Писателят, читалището и книгата", статия от Кр. Вълков — 142
„Писмо на мъртвия", разказ от Д. Талев — 729
„Писма от затвора", книга от Т. Павлов — 840, 843
„Писма до оня свят", фейлетон от Хр. Смирненски — 48, 49, 67
„Писма от Южна Америка", книга от Б. Шивачев — 687
„Писмо", стих. от Н. Вапцаров — 629
„Писмо", стих. от Хр. Радевски — 486, 487
„Писмо", стих. от Н. Фурнаджиев — 188
„Писмо до другарката", стих. от В. Марковски — 614, 666
„Писмо до майка ми", стих. от Мл. Исаев — 566
„Писмото на Макропулос", от К. Чапек — 378
„Пладня", стих. от А. Далчев — 305, 306
„Планински вечери", стихосбирка от А. Разцветников — 156, 157, 158, 160, 161
„Пламък", сп. — 110, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 135, 140, 141, 142, 143, 146, 299, 490, 879, 880, 881
„Пленници", стих. от Мл. Исаев — 569
Плеханов, Г. — 22, 87, 88, 89, 90, 91, 573, 574, 576, 578, 579, 580, 582, 583, 584, 840
„Плеханов и Ленин в областта на литературата и изкуството", статия от С. Гановски — 88
„Плехановски и ленински подход към Толстоя", статия от Г. Бакалов — 583
„Плехановският обективизъм и ленинската партийност", статия от Г. Бакалов — 574
„По булеварда", разказ от К. Константинов — 677
„По въпроса за отношението ни към изкуството", статия от Т. Павлов — 20
По, Е. — 10, 33, 119, 336
„По жицата", разказ от Й. Йовков — 244, 245, 248
„По земята", книга от К. Константинов — 675
„По-младата сестра", разказ от Й. Йовков — 262
„По повод духа на насилието", статия от Ив. Радославов — 84
„По пътищата ти вървях", стихосбирка от Н. Фурнаджиев — 193, 195, 197
„По реката", пътепис от К. Константинов — 676, 679, 681
„По следите на българската драма", статия от Л. Тенев — 389
„По стъпките на поляка", разказ от Ст. Ц. Даскалов — 409
„Повест", стих. от А. Далчев — 301
„Повест за живота", поема от Ламар — 562
„Повести за любовта и милостта", цикъл от А. Разцветников — 161, 162
„Поглед", в. — 582, 881
„Под знамето на Пролеткулта", сб. статии — 577
„Под игото", роман от И. Вазов — 257, 730
„Под леда", книга от Н. Ланков — 406
„Под манастирската лоза", книга от Елин Пелин — 785, 799
„Под мрачно небе", драма от Д. Талев — 723
„Под сливите", разказ от К. Константинов — 676, 677
„Подвигът", пиеса от А. Разцветников — 163
Подвързачов, Д. — 24, 360, 363, 574, 576, 684, 882
„Подем", книга от Н. Ланков — 406, 605
„Подслушани песни", цикъл от А. Разцветников — 161, 162
„Поезия", стих. от Н. Фурнаджиев — 189
„Поема за винтовката" от Мл. Исаев — 572
„Поеми без лъжа", книга от А. Тодоров — 95, 406, 606
„Поет", стих. от А. Далчев — 312
„Поет", стих. от Мл. Исаев — 572
„Поет", стих. от Н. Фурнаджиев — 188, 191
„Поети-граждани", статия от Вл. Топенчаров — 394, 479
„Поетът и неговата другарка", разказ от Р. Стоянов — 358
„Пожар в Рила", разказ от Хр. Смирненски — 37, 68
„Пожари", стихосбирка от Мл. Исаев — 567, 606
„Покаяние", стих. от П. К. Яворов — 156
„Покойник", комедия от Бр. Нушич — 389
„Покрай пропастта" разказ от Р. Стоянов — 358
„Покупки за празниците", стих. от Хр. Смирненски — 43, 44
„Пол и характер", книга от О. Вайнингер — 216
„Полезни поеми", книга от А. Тодоров — 406
„Политиканката", разказ от Г. Караславов — 425, 426
„Полицейска критика", статия от Г. Милев — 128, 139
„Полски поети", сборник — 701

„Полски стрели“, стих. от А. Разцветников — 149, 150
„Полтава“, поема от М. Ю. Лермонтов — 33
„Полунощна история“, разказ от Св. Минков — 337
Полянов, Д. — 15, 16, 17, 18, 21, 23, 24, 49, 52, 82, 88, 89, 118, 356, 359, 466, 470, 471, 574, 583, 600, 602
„Полярна звезда“, в. — 417, 881
„Помпадур“, разказ от Й. Йовков — 245, 260
Попанастасов, Вл. — 31, 32
Попдимитров, Ем. — 14, 24, 101, 104, 117, 127, 170
Попов, А. — 484, 660
Попов, Бл. — 104
Попов, Н. — 14
Попов, Ст. — 702
Попович, В. — 702
Попхристов — 101
„Поручик Бенц“, роман от Д. Димов — 407
„Посвещение“, стих. от Хр. Радевски — 475
„Посвещение“, стих. от А. Разцветников — 146
„Послание от небето“, фейлетон от Хр. Ботев — 48
„Последна радост“, книга от Й. Йовков — 26, 799
„Последна радост“, разказ от Й. Йовков — 12, 221, 222, 224, 225
„Последната молитва“, стих. от Н. Хрелков — 551
„Последният бой“, роман в стихове от Н. Хрелков — 551
„Последният войн“, стих. от А. Разцветников — 148
„Посред ровината“, стих. от А. Далчев — 313
„Постолови воденици“, разказ от Й. Йовков — 250
„Поток“, стих. от Н. Фурнаджиев — 198
„Потомка“, стих. от Е. Багряна — 276, 285
„Потънало село Усое“, поема от Ламар — 562
„Почакай, слънце!“, стихосбирка от Д. Габе — 702, 706, 713, 718
„Почивка в Арко Ирис“, драма от Д. Димов — 833
„Поэзия большевистских дней“, антология — 169
„Правда“, в. — 188
„Праведник“, разказ от Л. Стоянов — 505
„Празник в Бояна“, роман от Ст. Загорчинов — 314, 316, 320, 322, 326, 330
„Празници“, книга от К. Константинов — 687, 689
„Прамайка“, книга от Л. Стоянов — 503, 506, 508
„Преглед на антивоенното движение“, в. — 510
„Пред изгрев слънце“, драма от Хауптман — 216
„Пред истински национален изгрев“, статия от Б. Тричков — 9
„Пред края“, разказ от Д. Талев — 730
„Пред неизвестността“, стих. от Н. Фурнаджиев — 190
„Пред новия сезон“, програмна статия на в. „Щит“ — 103
„Пред Одрин“, очерк от Й. Йовков — 222
„Пред портрета“, разказ от Г. Караславов — 420
„Пред празника“, стих. от Д. Габе — 712
„Предпролетна злободневка“, стих. от Хр. Смирненски — 42
„Предсмъртно“, стих. от Н. Вапцаров — 660
„Предтечи“, стих. от А. Разцветников — 152, 153, 154
„През бурята“, стих. от Хр. Смирненски — 61, 62
„През една лятна нощ“, разказ от Д. Талев — 726
„През есента“, разказ от К. Константинов — 676
„През зимата“, разказ от Е. Станев — 760
„През полята“, стих. от Хр. Радевски — 476
„През прозореца“, разказ от А. Каралийчев — 204
„През стената“, разказ от К. Константинов — 676, 678, 679
„През чумавото“, разказ от Й. Йовков — 242
„Прелици“, студия от Ст. Л. Костов — 374
„Прелом“, стих. от Л. Стоянов — 499
„Преображенията на Венера“, стих. от Р. Демел — 114
„Преселници“, книга от К. Петканов — 97
„Преспанските камбани“, роман от Д. Талев — 731, 733, 740, 741, 743, 744, 745
„Престолът или царица Мария Търновска“, пиеса от Р. Стоянов — 361
„Престъпление и наказание“, роман от Ф. Достоевски — 441
„При Дойранското езеро“, очерк от Г. Милев — 115
„При Стефан Цвайг“, интервю от Л. Стоянов — 394
„Признание“, стих. от Д. Габе — 718
„Признателност“, стих. от Хр. Радевски — 484
„Приказен свят“, книга от А. Каралийчев — 208, 211
„Приказка“, стих. от Хр. Радевски — 484
„Приказка“, стих. от А. Разцветников — 155
„Приказка за стълбата“ от Хр. Смирненски — 67
„Приказка за честта“ от Хр. Смирненски — 65
„Приключенията на Гороломов“, роман от Й. Йовков — 81, 96, 266, 267
„Примамливи блясъци“, книга от Е. Станев — 9, 497, 754, 755, 756, 759, 760, 764, 782, 799

„Пристъпва вечер тиха“, стих. от Н. Фурнаджиев — 168
„Приятелите“, разказ от Хр. Смирненски — 67
„Пробив“, сп. — 881
„Пробуждане“, статия от Я. Янев — 98
„Прозорец“, стихосбирка от А. Далчев — 298, 301, 312
„Произшествие“, разказ от К. Константинов — 676, 679
„Прокламация“, стих. от Ламар — 555
„Пролет“ („Гълъбите гукат“), стих. от Н. Вапцаров — 632, 633
„Пролет“ („Пролет моя. . .“), стих. от Н. Вапцаров — 632, 633, 634
„Пролет“ („Отвъдна ухае на люляк“), стих. от Н. Вапцаров — 632
„Пролет“, стих. от А. Далчев — 304, 305
„Пролет“, разказ от А. Каралийчев — 203, 207
„Пролет буйна“, стих. от В. Марковски — 667
„Пролет в завода“, стих. от Н. Вапцаров — 632, 653
„Пролетарка“, стих. от Хр. Радевски — 93
„Пролетарската поезия в Русия“, статия от Г. Бакалов — 608
„Пролетен вятър“, стих. от Н. Фурнаджиев — 181, 183
„Пролетен вятър“, стихосбирка от Н. Фурнаджиев — 170, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 183, 185, 188, 198, 199
„Пролетна нощ“, стих. от А. Далчев — 301
„Пролетни стремежи“, разказ от Е. Станев — 760
„Пролетно писмо“, стих. от Хр. Смирненски — 63
„Пролетно утро“, стих. от Н. Фурнаджиев — 197
„Пролятата народна кръв вика за възмездие“, статия от Г. Димитров — 29
„Просвета“, сп. — 880
„Прости сърца“, книга от О. Василев — 530, 532, 533
„Против меншевизма в литературоведението“, книга от Г. Бакалов — 91, 582, 583, 590
Протогеров, А. Н. — 101
„Прощално“, стих. от Н. Вапцаров — 616, 660
„Пряспа“, цикъл стих. от А. Разцветников — 154, 157, 161
„Псалом на поета“, стих. от П. П. Славейков — 207
„Психологически предпоставки на фашизма — страх или героизъм“, статия от Л. Стоянов — 196
„Птицата с моторното сърце“, стих. от Е. Багряна — 280, 281
„Птицеловци“, стих. от Д. Бедни — 23
„Птиця в нощта“, стихосбирка от Н. Лайков — 24
„Птици над пожарищата“, книга от К. Константинов — 676, 680, 683, 685
„Пулс“, стихосбирка от Хр. Радевски — 472, 473, 479, 481, 482
Пундев, В. — 101
Пундев, М. — 101
Пушкин, А. С. — 111, 393, 399, 512, 576, 593, 607, 608, 654
„Пчелица“, сп. — 703
Пшибишевски, Ст. — 769
„Път“, стих. от А. Далчев — 209, 300
„Път“, стих. от Хр. Радевски — 481, 482, 483
„Път“, стих. от Н. Хрелков — 547
„Път през годините“, книга от К. Константинов — 671, 685, 686, 687, 688, 689
„Пътешествие“, стих. от А. Тодоров — 479
„Пътни бележки“ от А. Каралийчев — 206
„Пътник от планината“, повест от К. Калчев — 397
„Пътница далечня“, книга от А. Каралийчев — 200, 211
„Първата“, роман от А. Богданов — 398
„Първата сълза на Дон Жуан“, пиеса от Ст. Загорчинов — 314
„Първи май“, стих. от Хр. Смирненски — 16, 30, 36, 51
„Първи май 1945 г.“, стих. от А. Разцветников — 163
„Първите лястовици“, разказ от Р. Стоянов — 388, 359
„Първият бунтовен поет — Добри Чинтулов“, статия от Г. Бакалов — 594
„Първомайски тревоги“, разказ от О. Василев — 534

Р

„Работник“, стих. от А. Далчев — 305
„Работникът“, стих. от Хр. Смирненски — 53, 54, 359
„Работнически вестник“ — 7, 16, 18, 22, 29, 36, 37, 38, 124, 144, 722, 879
„Работнически другар“, в. — 574
„Работническо дело“, в. — 844
„Работнишко дело“, сп. — 575, 882
„Равносметката на една идеалистическа реакционна философия“, книга от Т. Павлов — 845
Радев, С. — 407, 408, 409
Радевски, Хр. — 69, 83, 84, 85, 86, 93, 94, 102, 105, 161, 181, 394, 396, 398, 401, 406, 409, 410, 413, 462, 566, 581, 582, 615, 616, 638, 657, 870, 881, 893
Радичков, Й. — 265, 556, 559, 695
Радойнов, Цв. — 616
Радославов, В. — 43
Радославов, Ив. — 7, 218
„Разбунтуваните“, стих. от А. Разцветников — 144
„Разбойниците“, стих. от Хр. Смирненски — 18
„Развигор“, в. — 11, 26, 115, 122, 407, 409
„Разговор с Мусала“, стих. от В. Марковски — 669

„Разговори с Й. Йовков", книга от Сп. Каранджиев — 219, 231
„Разгром", роман от А. Фадеев — 398
Разин, Стенка — 265
„Разказ за една бегония" от Св. Минков — 79, 350, 353
„Разказ с витамини", от Св. Минков — 338
„Разкази", книга от Г. Райчев — 26
„Разкази", книга от Р. Стоянов — 359, 360, 369
„Разкази", от Р. Стоянов, рец. от Люб. Буйнов — 360
„Разкази от Р. Стоянов", рец. от А. Младенов — 360
„Разкази в таралежова кожа", от Св. Минков — 99, 344, 345, 346, 347, 349, 350
„Размахнати секири", книга от Кр. Кюлявков — 605
„Размисъл", стих. от Н. Хрелков — 546
„Размишления върху българската лирика след войната", статия от А. Далчев — 296
„Разнокалибрени въздишки в стихове и проза", цикъл от Хр. Смирненски—35, 45, 879
„Разоковена страна", стихосбирка от Хр. Радевски — 490, 492
Разцветников, А. — 12, 15, 16, 24, 25, 90, 102, 103, 144, 169, 184, 200, 298, 360, 401, 409, 415, 467, 526, 545, 565, 578, 879, 887
Райнов, Б. — 397, 400, 404, 405, 409, 461, 622
Райнов, Н. — 12, 25, 26, 27, 48, 49, 50, 97, 114, 115, 127, 674, 684
Райчев, Г. — 12, 13, 27, 74, 78, 79, 80, 81, 97, 102, 273, 409, 416, 576, 674, 682, 683, 684, 800
Ракитин, Н. В. — 99
Раковски, Г. С. — 587, 595, 847
Ран Босилек — 702, 705
„Растат дълбоко", стих. от А. Разцветников — 160
„Ратай", драма от Р. Стоянов — 369
Рашенов, Й. — 356
„Реалист и сатирик", статия от Г. Караславов — 395
„Ревизор", комедия от Гогол — 76
„Ревност", разказ от Й. Йовков — 242, 245
„Революционен позив" от Фр. Верфел — 121
„Революционната пищялка", стих. от Д. Бедни — 23
„Регина Мортуа", поема от Т. Траянов — 601
„Резняк", разказ от Чудомир — 697
„Рекламата", есе от О. Василев — 539
Рембо, А. — 120
Ремке, Й. — 846
„Ремкеанство и материализъм", книга от Т. Павлов — 845
Ренан, Е. — 323
„Република България", стих. от Л. Стоянов — 517
Решетар — 373
„Рибарски живот", стих. от Н. Ванцаров — 659
Рид, М. — 30
Ризор, Л. — 84
„Рицарски замък", стихосбирка от Хр. Ясенов — 12, 17, 24
РЛФ, в. — 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 97, 102, 394, 395, 396, 426, 470, 471, 472, 474, 477, 478, 479, 481, 493, 582, 583, 623, 840, 866, 881
„Роб на Сула", стих. от А. Тодоров — 406
„Роби", роман от А. Страшимиров — 101
„Родина", стих. от Н. Ванцаров — 396
„Родина", стих. от А. Геров — 410
„Родина", стих. от Н. Фурнаджиев — 182
„Родна лира", сп. — 34
„Родни блата", стих. от А. Разцветников — 155
„Родно изкуство", статия от Г. Милев — 12
„Роза Люксембург", стих. от Хр. Смирненски — 651
Ролан, Р. — 33, 496, 511, 521
Романов, Ат. — 621, 660
„Росенският каменен мост", разказ от А. Каралийчев — 206, 207, 211
Росимов, Г. — 23, 120
Руденко, М. Д. — 142
Руж, Ив. — 397, 582
Руменов, Хр. — 396
Румянцев, С. — 95
Руневски, Ив. — 356
„Руската поезия вчера, днес и утре", брошура от В. Брюсов — 130
„Русская муза, собрание лучших стихотворений русских поэтов XIX века", антология — 111
„Руските книги и нашата интелигенция", статия от Г. Бакалов — 608
„Руските приятели на Хр. Ботев", студия от Г. Бакалов — 587, 595
„Руско-български речник" от Г. Бакалов — 590
„Руското идейно влияние в България", статия от Г. Бакалов — 608
„Ръж", книга от А. Каралийчев — 203, 204, 207
„Ръка Илиева", пиеса от Ст. Загорчинов — 314
„Ръцете", стих. от Е. Багряна — 275

С

„С вяра в нашите творчески сили", статия от Д. Димов — 837
„С още по-голям устрем и патос", статия от Т. Павлов — 872, 873
„С тебешир и въглен", книга от М. Георгиев — 452
„Сабята на Паидурина", разказ от О. Василев — 533, 535
„Саванарола", импресия от Г. Милев — 132
Савова, Р. — 155

Садовяну, Мих. — 233
„Саламбо“, роман от Г. Флобер — 327
Самен, А. — 113
„Сами“, книга от Е. Станев — 760, 764
„Самота“, разказ от Р. Стоянов — 358
„Самотност“, стих. от Д. Габе — 713
Самуил, цар — 729, 730, 749, 750
„Самуил“, роман от Д. Талев — 749, 751
Сандански, А. — 838
„Санин“, роман от Арцибашев — 216
Санников, Г. — 609
Сандрар, Б. — 119
Сарафов, Кр. — 376, 377
„Сатър“, в. — 36, 49
„Сбогом“, стих. от Н. Фурнаджиев — 403
„Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“ — 72
„Сватба“, поема от В. Марковски— 670
„Сватба“, поема от Н. Фурнаджиев — 177, 178, 179, 181, 182, 185, 186
„Сватбата на Василена“, разказ от Й. Йовков — 264
„Сватбата на Момчил“, разказ от А. Каралийчев — 208
„Светата нощ“, разказ от Й. Йовков — 221
„Светлина“, сп. — 704
„Светлини“, стих. от Н. Фурнаджиев — 191
Светлинов, Б. — 105
„Светлоструй“, в. — 617
„Светулка“, сп. — 703
„Свиждане“, стих. от Мл. Исаев — 570
„Свободни стихове“, стихосбирка от Ем. Попдимитров — 24
„Свят“, в. — 881
„Святая святих“, книга от Л. Стоянов — 503, 505, 506, 507
„Сгъстена тишина“, стихосбирка от Д. Габе— 702, 706, 713, 716, 717, 718
„Севастопол 1813“, разказ от Д. Талев — 834
„Северният Спартак“, стих. от Хр. Смирненски — 56
„Северно сияние“, стих. от Хр. Смирненски — 56
„Сега зная“, стих. от Е. Багряна — 278
„Сега стоя самотна, на кръстопът“, стих. от Д. Габе — 701
„Седем часа заранта“, книга от К. Константинов — 675, 676, 677, 678, 685
„Сезони“, стих. от Е. Багряна — 276, 278
„Сеизмограф на сърцето“, стих. от Е. Багряна — 290
„Сеитба“, разказ от А. Каралийчев — 208
„Селкор“, повест от Г. Караславов — 92, 426, 427, 605
„Село Борово“, роман от Кр. Велков — 92, 93, 522, 523, 524, 526, 527, 528, 606
„Село Калеица“, стих. от Ламар — 561
„Селска песен“, цикъл стихове от А. Разцветников — 161
„Селска хроника“, стих. от Н. Вапцаров — 639
„Селяни“, роман от Балзак — 444
„Селяни“, роман от Вл. Реймонт — 444
„Сенебирските братя“, разказ от Й. Йовков— 249
„Сенки“, цикъл стих. от Р. Стоянов — 360, 362
Сент-Егзюпери, А. — 686
„Септември“, сп. — 192, 473
„Септември“, поема от Г. Милев — 95, 96, 130, 133, 135, 139, 140, 141, 142, 143, 200, 490, 556, 578, 604, 653, 869, 870, 879, 880, 881
„Серафим“, разказ от Й. Йовков — 244, 245
Серафимович, Ал. — 399
Сервантес, М. — 30
„Сергей Нечаев и Хр. Ботев“, книга от Г. Бакалов — 579
„Силезийските тъкачи“, стих. от Хайне — 112
Симеон, цар — 378, 390
„Симеон“, драма от Ст. Л. Костов — 389, 390
„Симеон“, пиеса от Р. Стоянов — 361
Симеонов, Р. — 166
Симеонов, Тр. — 14
Симидов, Д. — 17
„Синеокото момче“, стих. от А. Далчев — 307
Синклер, Ъ. — 130
„Синовете на земята“, роман от Ст. Пшибишевски — 216
„Синята кооперация“, разказ от П. Вежинов — 409
„Синята хризантема“, книга от Св. Минков — 27, 334, 336
„Сиромах Лазар“, книга от Н. Райнов — 27
„Сказания“, книга от Ламар — 563
„Скакалци“, комедия от Ст. Л. Костов — 376, 378, 380, 387, 388
„Скакалци“ от Ст. Л. Костов, рец. от П. Динеков — 388
„Скити“, поема от А. Блок — 7
„Скитникът“, разказ от Й. Йовков — 238, 248
„Скитникът евреин“, роман от Е. Сю — 30
„Скитници-рицари“, разказ от Г. П. Стаматов — 395
„Скок“, стих. от Е. Багряна — 403
Скот, В. — 327
„Скот Рейнолдс и непостижимото“, разказ от Е. Станев — 796, 797, 798
„Скъсаната нишка“, разказ от О. Василев — 533
Славейков, П. П. — 9, 10, 13, 19, 39, 100, 110, 111, 165, 167, 168, 183, 213, 252, 294, 400, 407, 498, 597, 599, 600, 601, 666, 679, 684, 720
Славейков, П. Р. — 156, 201, 400, 594, 702, 703, 704, 705
„Сламеният фелдфебел“, разказ от Св. Минков — 76, 337, 338, 342
„След въстанието“, статия от Г. Димитров— 29
„След девет месеца“, разказ от Св. Минков — 345, 346

„След дъжд“, стих. от Хр. Радевски — 486
„След ноември“, разказ от Г. Караславов — 443
„Сред хората“, стих. от Н. Фурнаджиев — 194
„Слепият“, стих. от Хр. Смирненски — 53
„Слепият гъдулар“, разказ от А. Каралийчев — 207
„Слепият Петър Делян“, разказ от А. Каралийчев — 209
„Сливен“, пътепис от К. Константинов — 681
„Слово“, в. — 84, 578
„Слово о полку Игореве“, древноруска поема — 456
„Слушането най-тежи“, поема от Д. Габе — 705
„Службогонци“, комедия от И. Вазов — 388
„Случай в родителен падеж“, разказ от Св. Минков — 353
„Слънца мислящи“, цикъл сонети от В. Марковски — 668
„Слънце над планините“, стихосбирка от Н. Фурнаджиев — 193, 197
„Слънце над полето“, стих. от Е. Багряна — 292
„Слънцето“, разказ от Хр. Смирненски — 67
„Слънчева родина“, цикъл сонети от В. Марковски — 668
„Слънчеви приказки“, книга от Н. Райнов — 49
„Слънчеви пътеки“, пиеса от Вл. Полянов — 395
„Слънчоглед“, разказ от А. Каралийчев — 211
„Слънчоглед“, разказ от Р. Стоянов — 358
Сматракалев, Мих. — 657
Смирненски, Хр. — 7, 8, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, **30**, 78, 82, 90, 96, 118, 133, 143, 144, 146, 149, 151, 154, 171, 174, 181, 200, 296, 299, 338, 343, 359, 414, 415, 416, 417, 418, 422, 465, 466, 467, 472, 473, 488, 551, 564, 577, 578, 581, 589, 602, 603, 604, 605, 614, 625, 651, 652, 672, 679, 720, 722, 729, 800, 868, 869, 870, 873, 877, **879**, **886**
„Смърт“, стих. от А. Далчев — 306
„Смърт в равнината“, стих. от Т. Траянов — 601
„Смърт над Габровница“, стих. от Н. Хрелков — 548
„Смъртта на Делеклюз“, стих. от Хр. Смирненски — 62
„Смъртта на една птица“, разказ от Е. Станев — 761
„Смях“, в. — 17
„Смях и сълзи“, сп. — 34, 40, 41, 879
„Снаха“, роман от Г. Караславов — 414, 427, 432, 433, 435, 437, 439, 444, 445, 446, 449, 458, 461
„Сняг“, стих. от А. Далчев — 307
Сологуб, Ф. — 671
„Сонет“, стих. от А. Далчев — 274, 304
„Сопик“, книга от Вс. Иванов — 202
„София“, стих. от Хр. Радевски — 93
„София—1933“, стих. от А. Разцветников — 160
„Социалистически преглед“, сп. — 15
„Спасителят“, разказ от Р. Стоянов — 358, 359, 360
Спасов, Цв. — 616, 617, 618
„Спектрум Европа“, сп. — 444
„Спец“, разказ от Чудомир — 696
Спиноза, Б. — 714, 779
„Спомен“, стих. от Хр. Смирненски — 47, 48
„Спомени за Емил Верхарн“, от Г. Милев — 114, 124
„Споржилов“, роман от Г. Караславов — 92, 93, 421, 422, 423, 426, 427
„Сребърна ръкойка“, книга от А. Каралийчев — 209
„Сребърната сватба на полковник Матов“, роман от Л. Стоянов — 76, 98, 513, 514
„Сред вихрите“, стих. от Н. Фурнаджиев — 182, 183
„Сред запустение“, стих. от А. Разцветников — 149
„Среднощ над Темза“, стих. от Г. Милев — 114
„Среднощен конгрес“, поема от Н. Хрелков — 95, 549, 605
„Среща“, стих. от А. Далчев — 309
„Среща“, разказ от Й. Йовков — 234
„Среща на гарата“, цикъл стихове от А. Далчев — 309, 310
„Срутени кумири“, стих. от Д. Полянов — 602
„Ст. Л. Костов“, статия от Ас. Тодоров — 389
Стаевски, Т. — 616, 619
Стайков, Н. — 866
Стаматов, Г. П. — 13, 25, 27, 71, 74, 78, 79, 80, 81, 117, 342, 345, 395, 408, 409, 514, 576, 674
Станев, Е. — 79, 409, 750, **753**, 837, **883**, **900**
Станчев, Кр. — 411
Станчев, Л. — 605
Станчева, П. — 408
„Старата и нова руска литература. Една от спойките на нашата интелигенция“, статия от Г. Бакалов — 608
„Старата къща“, книга от Д. Талев — 724, 725, 732
„Стари къщи в Банско“, студия от Ст. Л. Костов — 374
„Стари хора“, разказ от Й. Йовков — 247
„Старицата Изергил“, разказ от М. Горки — 265, 358
„Старият музикант“, стих. от Хр. Смирненски — 53
„Старопланински легенди“, книга от Й. Йовков — 207, 214, 230, 241, 250, 254, 255, 256, 257, 263, 654, 799
„Старонародни обряди“, цикъл стих. от Е. Багряна — 288

„Старото време“, книга от К. Петканов — 97
Стачка“, стих. от Ламар — 555
Стендал, А. — 654
„Степ“, цикъл стих. от А. Разцветников — 158, 159, 162
„Стихотворения“, книга от А. Далчев — 300, 307, 309
„Стихотворения“, книга от Д. Дебелянов — 24
„Стихотворения“, цикъл стих. от Н. Фурнаджиев — 403
„150 000 000“, поема от В. Маяковски — 121, 135, 142
Стоилов, В. — 411
Стойчев, П. К. — 381
„Стока без купувачи“, книга от Ив. Мартинов — 397
„Стоян и Рада“, поема от Н. Геров — 557
Стоянов, З. — 687
Стоянов, Л. — 12, 13, 19, 24, 71, 75, 76, 77, 82, 98, 103, 104, 105, 106, 107, 114, 115, 118, 119, 120, 122, 170, 360, 393, 394, 395, 398, 399, 406, 409, **494**, 581, 591, 605, 682, 684, 866, 868, 870, **881**, **893**
Стоянов, П. — 356
Стоянов, Р. — **356**, 458, 576, **880**, **891**
Стратиев, Й. — 17, 555
„Страх“, разказ от О. Василев — 533
„Страх“, разказ от Д. Талев — 727
„Страхил войвода“, сценарий за филм от О. Василев — 536
Страшимиров, А. — 12, 16, 25, 26, 101, 115, 127, 167, 357, 408, 409, 581, 596, 597, 899
„Стрели“, книга от М. Грубешлиева — 406
Стрелков, Л. — 411, 613, 622, 866
Стриндберг, А. — 33, 369, 679
„Строители на съвременна България“, книга от С. Радев — 622
„Струна“, разказ от А. Каралийчев — 207
Стубел, Й. — 555
„Студенец“, в. — 617
Суворов, А. В. — 229
Сутнер, Б. — 216
„Счупени стъкла“, разказ от Н. Райнов — 99
„Събужда се града“, стих. от Н. Вапцаров — 648
„Съветска Русия“, стих. от Д. Полянов — 18
„Съветската книга в България“, статия от Г. Бакалов — 608
„Съветски войн“, стих. от Д. Полянов — 18
„Съвременна мисъл“, сп. — 113, 119, 273
„Съвременник“, в. — 188, 397, 596, 880
„Съвременник“, сп. — 576, 577, 882
„Съвремие“, цикъл стих. от Д. Габе — 709, 710
„Съд“, разказ от Й. Йовков — 240
„Съдба“, стих. от А. Далчев — 307, 312
„Съдба“, сп. — 881
„Съзерцание“, разказ от Ст. Л. Костов — 391
„Съмнително лице“, комедия от Б. Нушич — 389
„Сънят на генерал Дудъл“, разказ от Св. Минков — 352
„Сърце човешко“, стихосбирка от Е. Багряна — 274, 289
„Сърцето в картонената кутия“, роман от Св. Минков и К. Константинов — 340, 675
„Съседи“, разказ от Чудомир — 693
Сю, Евг. — 30
Сюрес — 105

Т

„Таис“, повест от А. Франс — 324, 788
„Тайните на Струма“, стих. от Т. Траянов — 601
„Така ли е, Георги Бакалов?“, статия от Г. Караславов — 396, 480
Талев, Дим. — 97, 101, **721**, 767, 777, 877, **883**, **901**
„Танго“, повест от Г. Караславов — 439, **440**, 442, 443, 445, 458, 459, 461
Танев, Г. — 376
„Тарас Булба“, повест от Гогол — 33
„Тартюф“, комедия от Молиер — 145
„Татул“, роман от Г. Караславов — 427, 428, 432, 434, 435, 436, 437, 441, 444, **445**, 446, 458, 461
Твен, Марк — 30
„Твой верен войник“, стих. от Хр. Радевски — 491
„Творец“, разказ от О. Василев — 533
„Творческият път на Хр. Радевски“, статия от Т. Павлов — 473
„Те загинаха“, стих. от Н. Фурнаджиев — 192
„Те победиха“, книга от Й. Йовков — 229
„Тежък ден“, стих. от Р. Стоянов — 363
„Тезисите на др. Ленин за буржоазната демокрация и пролетарската диктатура“ — 18
„Теменуги“, книга от Д. Габе — 701, 716
„Теменужка“, сп. — 703
Теодосий, исихаст — 319
Теодосий Търновски — 792, 794
„Теория на историческия материализъм“, книга от Бухарин — 22
„Теория на отражението и кибернетиката“, статия от Т. Павлов — 846
„Теория на отражението“, книга от Т. Павлов — 411, 840, 845, 847, 883
Тетмайер, К. — 671
„Ти“, стих. от Хр. Смирненски — 47
„Тиха душа“, разказ от Р. Стоянов — 358
„Тихият Дон“, роман от М. Шолохов — 398
„Тишина“, стих. от Н. Фурнаджиев — 184
„Това се случи в Лампадефория“, разказ от Св. Минков — 341, 342, 394
Тодоров, А. — 84, 95, 104, 105, 405, 582, 605
Тодоров, Г. — 356
Тодоров, Илия (Вл. Топенчаров) — 91, 394, 473, 479, 480

Тодоров, П. — 288, 596, 599
Толстой, Ал. — 105, 170, 398, 399, 496, 511, 521, 608
Толстой, Л — 30, 33, 104, 216, 217, 235, 262, 264, 329, 576, 577, 584, 678, 685, 767, 779
„Томирис", драма от Л. Стоянов — 517
Тончев, Зл. — 65
Топенчаров,Вл. (И. Тодоров) — 91, 394, 473, 479, 480
„Тор", роман от О. Василев — 534, 535
„Традиция и новаторство", книга от Г. Цанев — 48
„Тракия", стих. от Н. Фурнаджиев — 183
Трайнов, Т. — 6, 11, 16, 19, 24, 114, 115, 118, 122, 170, 498, 567
„Тревога", драма от О. Василев — 540
„Тревожна планета", книга от Мл. Исаев — 567, 568
„Трета класа", книга от К. Константинов — 675, 676, 677, 685
„Трети март", стих. от Хр. Радевски — 486
„Три години", стих. от Хр. Смирненски —56
„Триумф", очерк от Й. Йовков — 230
Тричков, Б. — 9, 13
„Трудовата поезия", статия от Г. Бакалов — 603
„Туй е Люлин", стих. от Ас. Разцветников — 160
Тургенев, И. С. — 217, 532, 577, 685
„Тъй рече Заратустра", книга от Ф. Ницше — 11
„Тълпите", стих. от Н. Лилиев — 6
„Търновската царица", повест от Ем. Станев — 795, 796
„Тютюн", роман от Д. Димов — 767, 867
„Тя", стих. от Хр. Радевски — 491
„Тя и двамата", драма от Ст. Л. Костов — 378, 379, 389, 390, 391

## У

„У дома", стих. от Ас. Разцветников — 155
Уайлд, О. — 119, 121, 496, 657, 671
„Угасни, ти душа", стих. от Ас. Разцветников — 102
„Удавници", поема от Ас. Разцветников — 149, 150, 151, 153
„Ужасът", разказ от Св. Минков — 337
„Укротяване на опърничавата", комедия от Шекспир — 378
„Улица без паваж", книга от П. Вежинов — 397
„Улицата", стих. от Ас. Разцветников — 102, 156
„Уличната жена", стих. от Хр. Смирненски — 53
„Уличници", книга от Г. Караславов — 417, 418, 419
„Упадък на лъжата", диалог от О. Уайлд — 119
„Урок по история", разказ от Чудомир — 699
Уртсворт, У. — 393
„Усилни години", роман от Д. Талев — 723
„Утро", в. — 411
„Утро", стих. от Н. Фурнаджиев — 186
„Ученическа мисъл", сп. — 167, 202
„Учителят", комедия от Ст. Л. Костов —387

## Ф

Фадеев, Ал. — 399, 521, 581, 609
Федин, К. — 609
Федосеев, П. Н. — 844
„Фейлетони", книга от Д. Чавдаров—Челкаш — 397
Фердинанд Кобургготски, цар — 34, 68, 443, 502, 744
Фет, А. А. — 111
„Филантроп", разказ от Хр. Смирненски —67
„Филантропична история", разказ от Св. Минков — 342, 343, 344
„Философска мисъл", сп. — 883
„Философски преглед", сп. — 296, 400
Флобер, Г. — 323, 324, 654, 686
Фолкелт, Йоханес — 412
Фрайлигрет, Ф. — 594
Франко, Ив. — 112
Франс, Ан. — 505, 577, 788
Фриче, В. М. — 578
„Фуражката", разказ от Хр. Смирненски —67
Фурнаджиев, Н. — 15, 24, 25, 77, 90, 99, 142, 144, 146, 151, 157, 161, 164, 200, 272, 300, 303, 304, 309, 311, 360, 401, 402, 404, 408, 409, 415, 467, 488, 490, 545, 578, 879, 888

## Х

„Хаджи Димитър", балада от Хр. Ботев — 153, 257, 548
„Хаджи Димко", разказ от Р. Стоянов — 358, 359
Хаджийски, Ив. — 400, 622
Хаджилиев, Д. — 127
„Хайдути", стих. от Ламар — 554
„Хайдути", книга от К. Петканов — 97
„Хайдутин майка не храни", роман от О. Василев — 536
„Хайдушки нощи", стих. от В. Андреев —619
Хайне, Х. — 33, 654
„Халюцинация", стих. от Д. Габе — 715
Хамсун, К. — 33, 767
Ханчев, В. — 409
„Харитон и Камен", поема от В. Марковски — 670
Хармандживев, Т. — 578
„Хатидже", разказ от Л. Стоянов — 504
„Хвалебствие на наглостта", очерк от К. Константинов — 672
Хегел, Г. Фр. В. — 26, 474, 836
„Херкулес на XX век", стих. от Е. Багряна — 290

„Херман и Доротея“, поема от Гьоте — 145
„Хермина“, очерк от Й. Йовков — 223
„Хернани“, драма от Юго — 369
„Хигиена на любовта“, разказ от Ст. Л. Костов — 391
„Хижи“, стих. от Ат. Далчев — 307, 311
„Хилендарският монах“, повест от Д. Талев — 751
„Хиперион“, сп. — 7, 11, 124, 170, 503, 504, 544, 881
„Хипиус“, 3 — 119
„Хлъзгава стръмнина“, разказ от Р. Стоянов — 358
„Холера“, повест от Л. Стоянов — 96, 497, 513, 514, 515, 516, 606
„Хор“, разказ от Г. Караславов — 423
„Хора в пашкули“, сатирично есе от Св. Минков — 351
„Хоро“, роман от А. Страшимиров —78, 535, 600
„Хоругва на борбата“, цикъл сонети от В. Марковски — 668
„Хотел „Ниагара“, разказ от К. Константинов — 677
Хофман, Е. Т. А. — 336
Хофманстал, Х. Ф. — 111, 113
Хрелков, Ник. — 23, 86, 94, 95, 102, 104, 105, 119, 217, **544**, 566, 578, 605, 638, 657, **881**, **895**
„Христо Ботев и пролетариатът“, брошура от Г. Бакалов — 577
„Христо Ботев — социалист“, брошура от Г. Бакалов — 577
„Христо Ботев“, книга от Г. Бакалов — 595
„Христо Ботев — критик“, книга от Г. Бакалов — 595
„Христо Ботев“ —живот, идеи и съчинения“, книга от Г. Бакалов — 595
„Христо Смирненски“, книга от Г. Бакалов— 579
Христов, Ив. (Зъбчето) — 622
Христов, К. — 32, **45**, 50, 115, 165, 197, 408, 576, 577, 596, 599, 600, 601, 634
„Христос възкресе“, стих. от Хр. Смирненски — 40
Хубенов, Тончо — 622
Худ, Т. — 594
„Художествена седмица“, сп. — 40
„Художник“, сп. — 409
Хус, Ян — 517
„Хъшове“, драма от Ив. Вазов — 597
Хьолдерлин, Ф. — 10

Ц

„Цамблак в Търново“, разказ от А. Каралийчев — 209
Цанев, Г. — 37, 48, 169, 189, 401, 409
Цанков, Ал. — 80
„Царица Нераница“, повест от Г. Райчев — 12, 27
„Царят на Пирин“, стих. от В. Марковски — 667
„Царска сватба“, книга от Ст. Л. Костов — 378, 391
„Царският син и просякът“, роман от М. Твен — 30
Цвайг, Ст. — 393
„Цветарка“, стих. от Хр. Смирненски — 53
„Цветните ветра“, повест от Вс. Иванов — 202
„Цветя за него“, поема от А. Златаров — 71
„Целувка“, разказ от К. Константинов — 674
Църковски, Ц. — 574, 596, 599, 702, 705
Цонев, Б. — 373
„Цыганы“, поема от А. С. Пушкин — 33

Ч

„Чайлд Харолд“, поема от Байрон — 504
„Чайлд Харолд“, разказ от Л. Стоянов — 503, 504
Чапек, К. — 338, 339
„Час“ в. — 360
„Час по химия в една столична гимназия“, хум. монолог от Хр. Смирненски — 33
„Часовник“, разказ от Св. Минков — 27, 336
Челкаш—Д. Ч. — 396, 397
„Червен процес“, стих. от Хр. Радевски — 93
„Червен смях“, стих. от Хр. Смирненски —18
„Червен смях“, сп. — 7, 14, 15, 16, 17, 18, 23, 36, 38, 53, 124, 144, 202, 407, 465, 544, 623, 690, 879, 881
„Червените покойници“, разказ от Св. Минков — 352
„Червената армия шествува“, стих. от Л. Стоянов — 517
„Червените ескадрони“, стих. от Хр. Смирненски — 56, 58
„Червеният вихър“, стих. от Д. Полянов —18
„Червенушки“, сатири от Д. Полянов — 23
„Черна песен“, стих. от Д. Дебелянов —33
„Черната бучка“, разказ от Г. Караславов — 418
„Черната хроника“, разказ от Ст. Л. Костов— 391
„Черни дни“, стих. от Н. Фурнаджиев — 187, 190
„Черни рози“, книга от Елин Пелин — 26
Чернишевски, Н. Г. — 36, 593
„Черно-червено-златно“, стих. от Ф. Фрайлиграт — 112
Черноризец Храбър — 390
Чехов, А. П. — 33, 369, 376, 391, 685, 834
Чилингиров, Ст. — 377, 591
Чинтулов, Д. — 554, 594, 687
„Чифликът край границата“, роман от Й. Йовков — 230, 238, 265, 437
„Чичовци“, повест от Ив. Вазов — 675
„Чл. 223“, комедия от Ст. Л. Костов — 376, 380, 387
„Човекът“, разказ от Р. Стоянов — 357, 358, 362

„Човекът Бил и котката Кет“, разказ от Св. Минков — 352
„Човекът в огледалото“, драм. ескиз от Вл. Полянов — 99
„Човекът, който дойде от Америка“, разказ от Св. Минков — 339
„Човекът с опашка“, разказ от Св. Минков — 353
„Чудна е Македония“, поема от В. Марковски — 613
„Чудната свирка“, книга от Ан. Каралийчев — 211
„Чудният“, разказ от Й. Йовков — 225, 226
„Чудният смях от Рамония“, разказ от Св. Минков — 352
Чудомир — 395, 406, 407, **690**, **882**, **898**
„Чужденец“, повест от М. Грубешлиева — 406
„Чужди писатели и книги“, книга от Г. Бакалов — 579
„Чуждият“, разказ от Елин Пелин — 449

Ш

„Шаблонът“, есе от О. Василев — 539
Шаляпин, Ф. — 121
Шанданов — 101
Шевченко, Т. — 111
Шекспир — 33, 322, 577
Шели, П. Б. — 393
„Шепа пепел“, разказ от Й. Йовков — 233
„Шибил“, разказ от Й. Йовков — 242, 253, 262, 263
Шилер, Фр. — 33, 393, 577
„Шинел“, разказ от Н. В. Гогол — 33, 246
„Шипка“, пътепис от К. Константинов — 681
Шишманов, Ив. — 72, 73, 118, 119, 218, 373, 374, 577
Шкловски, В. — 779
„Шоколад“, разказ от А. Т. Радионов — 398
„Шоколадените питки“, разказ от Г. Караславов — 418
Шолохов, М. — 398, 399, 607
Шопенхауер, А. — 779
Шоу, Б. — 657
Шпрингер, О. — 441

Щ

„Щастие“, пиеса от О. Василев — 541, 542
„Щастието на рибаря“, разказ от Д. Талев — 725
„Ще дойдеш ли?“, разказ от Д. Талев — 727, 729
Щирнер, М. — 776
„Щит“, в. — 97, 103, 104, 105, 106, 510, 881

Ю

Юго, В. — 30, 72
„Юлялюли“, стих. от Е. По — 10
„Юнашки глави“, разказ от Й. Йовков — 250, 256

Я

Яворов, П. К. — 19, 33, 39, 48, 71, 72, 108, 110, 143, 156, 157, 165, 167, 168, 180, 191, 218, 272, 296, 298, 377, 414, 500, 596, 597, 599, 600, 601, 604, 619, 626, 634, 635, 636, 637, 652, 653, 654, 679, 684, 720, 800
Ягич, В. — 373
Якубович, П. — 111
Янакиев, Д. — 408
Янев, Янко — 98, 99, 100
Яньков, Ив. П. — 398
„Ярушка“, книга от Г. Райчев — 99
Ясенов, Хр. — 12, 14, 17, 18, 24, 95, 117, 119, 127, 130, 296, 494, 498, 682, 684

„Aktion“, сп. — 116, 117, 124, 132
„Amor omnia“, стих. от Л. Стоянов — 519
„Clarte“, сп. — 126
„De profundis“, книга от Ст. Пшибишевски — 216
„Europe“, сп. — 512
„Homo sapiens“, роман от Ст. Пшибишевски — 216
„Humanit“, в. — 512
„L'Echo de Bulgarie“, в. — 124
„Le histoires“, книга от Таунг — 214
„Poesia“, сп. — 126
„Proverbes“, драма от А. де Мюсе — 369
„Reguiem“, стих. от Е. Багряна — 286
„44 Avenue du Maine“, стих. от Ат. Далчев — 307, 310
„SOS“, стих. от Е. Багряна — 276, 291
„Ultimum vale“, стих. от Е. Багряна — 279

# СЪДЪРЖАНИЕ

БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА СЛЕД ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА (П. Зарев) 5
Христо Смирненски (Г. Цанев) . . . . . 30

БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ОТ 20-ТЕ И НАЧАЛОТО НА 30-ТЕ ГОДИНИ (П. Зарев) . . . . . 71
Гео Милев (Г. Цанев) . . . . . 08
Асен Разцветников (Г. Цанев) . . . . . 144
Никола Фурнаджиев (Г. Цанев) . . . . . 164
Ангел Каралийчев (Г. Цанев) . . . . . 200
Йордан Йовков (П. Зарев) . . . . . 213
Елисавета Багряна (М. Цанева) . . . . . 272
Атанас Далчев (М. Цанева) . . . . . 296
Стоян Загорчинов (Б. Ничев) . . . . . 314
Светослав Минков (М. Цанева) . . . . . 333
Рачо Стоянов (Н. Димков) . . . . . 356
Ст. Л. Костов (Е. Димитрова) . . . . . 373

БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА 30-ТЕ ГОДИНИ (П. Зарев) . . . . . 392
Георги Караславов (П. Зарев) . . . . . 415
Христо Радевски (Т. Жечев) . . . . . 462
Людмил Стоянов (П. Зарев) . . . . . 494
Крум Велков (П. Зарев) . . . . . 522
Орлин Василев (П. Зарев) . . . . . 529
Николай Хрелков (П. Зарев) . . . . . 544
Ламар (П. Зарев) . . . . . 552
Младен Исаев (П. Зарев) . . . . . 564
Георги Бакалов (Г. Димов) . . . . . 573

БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА В НАЧАЛОТО НА 40-ТЕ ГОДИНИ И СЛЕД ТЯХ (П. Зарев) . . . . . 612
Никола Вапцаров (П. Зарев) . . . . . 625
Венко Марковски (П. Зарев) . . . . . 662
Константин Константинов (А. Свиленов) . . . . . 671
Чудомир (П. Зарев) . . . . . 690
Дора Габе (Ив. Сарандев) . . . . . 701
Димитър Талев (П. Зарев) . . . . . 721
Емилиян Станев (П. Зарев) . . . . . 753

Димитър Димов (П. Зарев) . . . . . 800
Тодор Павлов (Г. Димов) . . . . . 839
Послеслов . . . . . 877
Кратки животописни бележки . . . . . 879
Библиография (К. Бъклова) . . . . . 884
Показалец на личните имена, заглавията на произведенията и периодичните издания 903

ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА
Том 4

*

Художник Ал. Поплилов
Худ. редактор Д. Донков
Техн. редактор Ив. Атанасова
Коректор Ел. Котева

*

Изд. индекс 6263
Дадена за набор на 16. VIII. 1976 г.
Подписана за печат на 29. XI. 1976 г.
Формат 700×1000/16 Тираж 32 000
Печ. коли 58,25 Изд. коли 75,49
ЛГ III-8
Цена 8.93 лв.
3803020200
76

*

Печатница на Издателството на БАН
1113 София, ул. Акад. Г. Бончев
Поръчка № 380