П 3451

ПРОБЛЕМИ НА СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

Личер.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

ПРОБЛЕМИ НА СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

СБОРНИК СТАТИИ

Регистр. № 4404

София · 1964

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

В 420705

Редактори

СТОЯН КАРОЛЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ,
КРЪСТЬО КУЮМДЖИЕВ

ПРОВЕРКА 2009 - 2010

П 3451

Б 4047/64

ПРОВЕРКА 1969 г.

ПРЕДГОВОР

Със сборника «Проблеми на съвременната литература» Институтът за литература при Българската академия на науките поставя началото на една поредица от подобни издания, съставени от изследвания върху проблемите на нашата съвременна литература и съвременния литературен процес.

Основна задача на института е да свързва своите научни изследвания със съвременния живот, да подпомага развитието на съвременната литература и да способствува за формирането на новия човек в нашата социалистическа родина. Сред редицата въпроси, които той разрешава (История на българската литература, монографични изследвания за отделни писатели и др.), ние придаваме особено значение на поредицата от сборници върху съвременната литература. Колективът на института ще се стреми всеки един от тези сборници да има определен профил с цел да се осветлява една или няколко основни проблеми. Сборниците ще излизат от печат периодически и ще бъдат съобразявани с изискванията на литературния живот в страната.

На настоящия сборник трябва да се гледа като на пръв опит за осъществяване на тази поредица. В него не са разгледани (нито могат да се разгледат) всички важни проблеми на съвременната ни литература, не са направени портрети на всички най-значителни наши съвременни писатели. Следващите томове ще имат за задача постепенно да попълват картината на нашата съвременна литература. Особено значение ние придаваме на поредицата от обзорни прегледни статии за развитието на отделните литературни жанрове, каквито за съжаление в този сборник са все още малко. Материалите както в настоящия том, така и в следващите ще бъдат в голямата си част напълно оригинални, непубликувани досега. В този смисъл томовете ни ще се отличават от установената у нас практика за съставянето на литературнокритически сборници с вече публикувани материали.

Повечето от авторите в сборника са сътрудници на Института за литература. Но нашият стремеж в бъдеще ще се насочи към

привличане и на външни сътрудници — литературни критици от Съюза на българските писатели и научни работници от висшите учебни заведения, за да се получи по-задълбочено разглеждане на проблемите и обогатяване на тематиката.

В настоящия том несъмнено ще се открият слабости не само от тематичен, но и от научен характер. Надяваме се, че в течение на бъдещата работа постепенно ще отстраняваме недостатъците и ще усъвършенствуваме теоретичното и идеологичното равнище на сборниците.

Ние сме радостни, че излизането на първия наш сборник съвпада с 20-годишнината от социалистическата революция в България. Този факт считаме като едно задължение за по-нататъшно насочване цялостната работа на Института за литература към все по-тясно свързване с нуждите на нашата велика съвременност.

Ефрем Каранфилов

ЗА ГЕРОИЧНОТО В ЖИВОТА НИ И ЗА ОТРАЗЯВАНЕТО МУ В СЪВРЕМЕННАТА БЕЛЕТРИСТИКА

Проблемата за героизма на нашия съвременник и за правдивото отразяване на този героизъм в литературата е свързана с още редица важни въпроси: за ролята на идеалите при формиране на характерите, за оптимизма на литературата ни, за нейната партийност и народност, за някои романтични страни на нашия живот и литература и т. н. Героизмът е и в същината на проблемата за характера на положителния герой.

У нас напоследък се говореше много за съвременност — за съвременен стил на епохата, за съвременна сетивност, за съвременна образност. Но всичко това се въртеше в омагьосан кръг около един център — майсторството, и то свободния стих и интелектуализма в поезията, потока на съзнанието и условността в белетристиката. По този начин някои от най-съществените въпроси, характерни тъкмо за нашата епоха, бяха заобикаляни и пренебрегвани. Безконечните разсъждения по формалните страни на майсторството, взето само за себе си, често убиваха проблематиката.

Но докато проблеми като партийността и народността в литературата все пак проникваха в някои статии, за героизма на положителния герой изобщо не е говорено или почти не е говорено в нашата теория и критика. А няма нищо по-съвременно от тази проблема. И то както за нашата, така и за западната буржоазна литература. Естествено тя се третира по различен начин в двете враждуващи идеологии.

На Запад някои модернистични течения открито или прикрито воюват срещу героиката. Те смятат, че тя е чужда на съвременната човешка природа, раздирана от противоречия, усложнена и изтънчена; че тя е нещо остаряло, демодирано, свързано с вече отминалия романтизъм и сантиментализъм.

Теориите за антигероизма, поставени или на психологично-фройдистка основа, или пък на чисто социологична, често се срещат в съвременната западна буржоазна литература. Там се теоретизира, че в епохата на точните науки и математиката да се говори за героизъм значи да не се разбира духът на съвременността. Защото притиснатата от математическите формули и точни уреди човешка личност може да се разкрива само в един твърде тесен героизъм, заключен в рамките на пилотската или в най-добрия случай на ракетната кабина.

Процесът на дегероизация е свързан с процеса на дезиндивидуализация, а оттам и с процеса на онази дехуманизация, за която говореше Ортега-и-Гасета още преди повече от четвърт век. Проблемата за формализма в различните му видове е в същност проблема за дехуманизацията на литературата, за откъсването ѝ от човека литературен герой и от човека читател, а заедно с това и от големите проблеми на века.

Не случайно дори и у нас чрез теориите за съвременната сетивност, за разбиване на характерите, за интелектуализма започна да прониква този процес на дегероизация в литературата. Защото за извършването на един подвиг е необходима нравствена енергия, която не би могла да се подхранва от емоционално вегетарианство.

От друга страна, разбиването на човешките характери в потока на изживяванията и поставянето на фройдисткото либидо в тяхната същност откъсва тези характери от социалната им обусловеност. Фройдизмът и литературните течения, свързани с него, най-вече екзистенционализмът, са враждебни на героичното начало у човека, което винаги има социални подкладки. Това нееднократно го е подчертавал самият Жан Пол Сартър в своите пиеси.

Дори на национални героини, като Жана Д'Арк, и на древни героини, като Антигона, посегнаха западните автори, за да разкрият, че техният героизъм няма никакви социални извори и следователно това не е никакъв героизъм. Да си припомним за пиесите на Ануи. Известно е, че когато подвигът е нужен само на личността, той се лишава от своето трагедийно съдържание.

Твърдението, че колкото по-сложен е един човешки характер, колкото е по-противоречив, толкова той е по-близък до съмнението, до скептицизма и следователно е чужд на героизма, по начало е вярно. Но това не винаги е така и не винаги е достойнство, а в редица случаи е слабост както за личността, така и за социалната общност, към която принадлежи. Прави се анализ

на човешката личност, сякаш за да се подчертае упадъкът, в който се намира тя.

Няма да разглеждаме всички теории за антигероизма, защото това не влиза в нашата основна задача. Но тези теории не са нови. Известно е, че още в края на миналия век в руската литература се явяваха подобни учения, които трябваше да минират ярките романтично-героични образи на младия Горки. Така например през 1896 г. излиза от печат книгата на Н. Потапенко «Негерои», насочена тъкмо срещу патоса на героичното начало, срещу «Сокола» и «Данко» на Горки. В тази книга еснафите са противопоставени на героите. Патосът на реакционните класи, ако може да се говори условно за патос в такива случаи, е бил насочен тъкмо срещу героичното начало на живота. Това го изрази и Горки в своята реч пред Първия конгрес на съветските писатели, когато говори за двете линии на развитие в руската литература.

Ако анализираме и съвременните теории, насочени срещу героизма, въпреки звучните фрази за съвременна сетивност или пък за сянката на сметачната машина, легнала над живата човешка личност, ние ще открием на дъното притаената замаскирана еснафщина и лукав егоизъм.

*

Проблемата за героизма е дълбока и има своята философско-етична обосновка. Тя векове е вълнувала човешката мисъл като една от великите проблеми на духа. Как отделната личност или колектив от хора са способни да се пожертвуват или да пожертвуват нещо, което им е скъпо, в името на един идеал, идея, в името на други хора. Тази готовност за саможертва варира между лишаването от любим предмет през лишаването от спокойствие, време, удоволствия до лишаването от живота, най-висшето благо. Проблемата за героизма има два аспекта: обективен и субективен. Обективният е свързан с подвига и се измерва с величината на този подвиг и с неговото значение за колектива. Субективният е свързан с храбростта и се измерва със степента на себежертвата и вътрешното съпротивление, което е преодоляно. Героизмът е надмогване преди всичко над егоизма. Неговата нравствена противоположност е еснафщината в най-разнообразните ѝ исторически превъплъщения. Героизмът е невъзможен без храброст, но не всяка храброст е героизъм. Ясно е, че убитият в Алжир френски колонизатор парашутист не може да бъде никога герой, както не можеше да бъде герой и убитият от нашите партизани жандармерист. Героизмът е

конкретно-историческа проява и зависи от това, в името на какво се извършва. Силата на обществените идеали е вдъхновителка на героизма.

Ние няма да разглеждаме цялостно психологията и социологията на героизма, но ще се спрем на тези въпроси, които са в пряка връзка с нашата задача.

Дали действително героизмът е вече нещо отживяло, отшумяло и скътано в музеите при старите бойни знамена и старите революционни реликви? В западното буржоазно общество по начало това е така. То вече не е способно да издигне такива идеали, които са в състояние да вдъхновяват за трайна саможертва. Там героизмът липсва в живота, затова липсва и в литературата. Основният въпрос, който трябва да си зададе всяка личност, изправена пред подвига, е: дали в името на своя идеал, на най-хубавото от своята същност е готова да жертвува живота си или пък, обратно, в името на спокойния хубав живот е готова да жертвува обществения си идеал, да жертвува най-хубавото от своята същност? Западният буржоазен човек обикновено или не се изправя пред такава дилема, защото няма нужда от нея, или пък предпочита да я разреши по втория начин. Оттам тази разпокъсаност, това придирчиво ровене в душата, изгубило оная сила на анализа, която ни беше така позната не само от Достоевски, но и от Пруст.

На Запад твърде често обичат да говорят за оптимизма на техния живот, за удобствата на този живот, за уменията на буржоазните хора да се забавляват. Но тъкмо алчната жажда за развлечения разкрива дълбокия песимизъм на обезверения човек. Нищо друго не унищожава повече бъдещето от безконечните забавления. Този, който няма бъдеще или се плаши от бъдещето, алчно дири да се забавлява. Но това води към монотонност и еднообразие. Непрекъснато дири компании лишеният от своя собствена компания. Лудата веселост, джазът, буйните танци разкриват страха от бъдещето. Ако си припомним афоризма на Жид, ще видим, че това е радостта на мишката, уловена в капана, на която не ѝ остава нищо друго, освен да консумира сланинката от примамката. Оттук се идва или до проста шката жизнерадост на фелдфебела, или до кабаретната веселост на играча на туист.

Другият вид оптимизъм на съвременната буржоазна личност е еснафското доволство от удобния живот, от стандарта на този живот, от климатическата инсталация, която успешно заменя сезоните, от спокойствието и еднообразието. Това е,

ако използуваме израза на Херцен, оптимизмът на червея, който живее в сирене.

Такъв е оптимизмът, който накара Хемингуей да си пръсне черепа или двадесет години преди това Стефан Цвайг да отпусне вентила със светилния газ, или Сълинджер днес да стои като доброволен затворник в своята самотна вила.

От това люшкане между човека цифра и човека бездна естествено не може да се роди нито дъх на героизъм. Известен е процесът на дезиндивидуализация, който залива врамчения в конвейера на производството и в конвейера на забавленията човек. Затова на Запад толкова много говорят за разложение на личността, за ирационализъм и пр. Дезиндивидуализираният човек е изолиран от обществото с найлоновата покривка на удобствата и техниката.

Ето защо героите на Натали Саро губят своята индивидуалност. Във всичко, което изобразява буржоазният писател, се чувствува потиснатост, фрагментарност, неяснота. И остава последното прибежище — сексуалността и войната. Оттук извира едно затъване само в настоящето, една жажда за свръхсъвременност, стремеж да се говори непрекъснато за машините и автоматизацията на личността. И се идва до противопоставяне на точните науки срещу хуманитарните, до човеконенавистничеството на абстрактните математически формули.

Лишени от бъдеще, тези хора се надсмиват над миналото. Духовно остарели, тях ги е страх най-много от старостта, от ужаса да не бъдат съвременни. И затова теоретизират за антиромантиката, за антигероизма, за антипатоса. Затова воюват срещу емоциите, въоръжени с някакъв безплътен интелектуализъм. Затова сменяват модерните школи като вратовръзките си. Затова скептично се усмихват над думите романтика, герои, патос.

Но въпреки всичко аз не познавам по-романтична и по-героична книга например от предсмъртните писма на осъдените от хитлеристите герои. Романтизмът и героизмът буйно разцъфтяха в творбите на един летец — Екзюпери. И на Запад дълбоко, от духовните недра на трудещия се народ, се създава една истински голяма литература, далеч от школите и философствуванията на вегетиращите емоционални евнуси.

*

У нас, както е известно, този дух на «свръхсъвременност» проникна главно на снобска основа. И у нас някои литератори започнаха да се надсмиват над романтиката, героизма, емоционалността. И у нас критици вземаха като мерило за остарялост

на творбите «възрожденския патос». И лепваха този етикет с иронична усмивка. А все пак, както е известно, възрожденският патос създаде Епопеята на Вазов, Записките на Захари Стоянов и стиховете на Ботев. Революционният патос на пролетарските борби създаде стиховете на Смирненски и Вапцаров. Има неща, които не остаряват и които са вечни извори на литературата. Те придобиват само съответното конкретно-историческо съдържание.

Една от най-комичните пози на литературствуващите сноби беше опитът да привнесат върху нашия млад народ, върху нашата млада жизнена ревслюция и литература скептичната усмиква, неясната условност и безплодните теоретизации на упадъчните западни школи — плод на духовна старост.

Под твърде широкия и абстрактен лозунг «Трябва да бъдем на нивото на модерната литература» някои хора се стремяха да ни изтеглят именно към такава съвременност и към такъв стил. Върху младото лице на нашето творчество те искаха да гримират старчески бръчки, за да бъдем модерни.

Известно е, че нашият живот е изпълнен с младост, че тук основната фигура е така наречения «положителен герой». Известно е, че нашата съвременна литература прави сериозни опити да пресъздаде съществени страни от характера на този герой.

Необходимо е да кажем няколко думи за някои особености при изобразяване на героизма в литературата. В зависимост от конкретната епоха, творец и творба това изобразяване може да има различни особености. Но най-общо тук се забелязват две характерни явления: дирене на романтичното, необикновеното в подвига и героя и, от друга страна, дирене на обикновеното, ежедневното.

Както знаем, героизмът е свързан с извършването на подвизи, а те по същество са необикновени, надхвърлят рамката не само на средното равнище, но дори и на познатото. Героичната личност е способна на жертва, и то на настоящето в името на бъдещето. Подвизите са устрем, полет на настоящето към бъдещето.

През епохите на класовите общества, и то в годините на техния разцвет, подвизи са били сътворявани от отделни личности герои, които са се жертвували за народа, за прогресивното начало, за бъдещето. Но в тези личности твърде често има нещо бляскаво, показно, някаква поза пред обектива на историята, която изгаря в пламъка на саможертвата и от това този пламък става по-ярък. Романтиците са дирели красотата тъкмо в тази необикновеност. Да си припомним например за героите на Байрон и дори за фигурата на самия поет с черния плащ,

огромните пламенни очи и героичната смърт при Мисолунги за свободата на един чужд народ. Тук виждаме колорит, необикновена фигура и свободата, която не винаги се откроява в ясни очертания. Да си припомним дори за ранните герои на Горки, носители на прогресивен граждански идеал: Данко с пламтящото сърце, което като факел свети, или кръвта по перата на разбития Сокол и този Буревестник, политнал към бурята!

Това са ярки герои, поетът е подирил тяхната красота тъкмо в необикновеното, в онова, което е ярко видимо. Характерите са дадени като в стихотворение, обвити с емоции, които неспокойно избликват или загасват. Народът се чувствува като фон, като онова море, което неизменно съпътствува тези романтични, красиви фигури.

Необикновеното, свързано с патос, с бляскавия колорит на подвига, дразнеше реалиста Лев Толстой. Ние знаем за неприязънта на Толстой и особено на Чехов към всичко, в което има примес на поза, на патос. Тези смъртни врагове на всяка неискреност съзираха в патоса «задъхана лъжа». Те бяха чужди на романтичното при героизма, в което много често откриваха примеси на суета. Те вярваха, че искреният героизъм се намира само в обикновените хора. При тях подвизите се създаваха от обикновения живот и бяха лишени от каквато и да е украса. Ние знаем, че Толстой не обичаше дори онази хиперболизация, характерна за могъщите герои на Шекспир. Но и този фанатичен реалист като че все пак най-много от всичко предпочиташе да рисува подвизи и героични дела. И никога не успяваше да ги лиши от тяхното романтично очарование. Дори неговият най-антигероичен образ — «страхливецът» щабс-капитан Михайлов от втория севастополски разказ — е облъхнат с романтична красота, която е още по-ярка, защото струи отвътре, от същината на характера. Същото се отнася и за Чеховия Димов от «Попрыгуня», на глед сив, незабележителен човек, чийто характер ни кара да тръпнем от възторг.

Преди няколко години в съветското списание «Вопросы литературы» се води спор между Л. Скорино и С. Штут дали диренето на обикновеното в съвременния героизъм не принизява литературата и не я обезкрилява. При този спор не беше взета под внимание двойствената страна на героизма: обективната същност на подвига и субективната същност на героя.

У нас се сътворяват подвизи от обикновените хора. Тези подвизи се извършват обикновено, без каквато и да е мисъл за героизъм, за възхвала, за почести. Най-добрите ни хора от бригадите за комунистически труд, от заводи и предприятия

спокойно крачат по жизнения си път, а същевременно възкачват стъпалата на подвига. Дали в тези герои и в тези подвизи трябва да се дири само обикновеното или е нужно да се изтъква онова възвисяващо, необикновено, което буди мечти? Девизът на Пушкин, както знаем, е: «Героичното трябва да бъде красиво.» Девизът на Толстой е: «Героичното трябва да бъде обикновено.» Аз мисля, че такова противопоставяне е неправилно. Различните страни на героизма се явяват със съответната конкретно-историческа окраска.

Когато се описват вярно, правдиво и с любов подвизите и героите, колкото и обикновени да са те, романтичното начало няма и не може да се изгуби. Да се гони умишлено то значи да се лишават подвизите от съществени техни страни. Всеки подвиг е необикновен. Щом стане обикновен, той престава да бъде подвиг. Но линията на нашето развитие е такава, че подвизите стават масови, обикновени. Обаче нови подвизи се явяват. И те трябва да станат и ще станат обикновени. И така нататък. В необикновеното при подвига има нещо романтично, докато е подвиг. От друга страна, казахме, че подвигът е свързан с бъдещето. В стремежите към бъдещето също има романтика. Героите, творци на бъдещето, са изпълнени с мечти, те са мечтатели. Ето я пак романтиката. Мечтите и стремежите към бъдещето са немислими без вяра в това бъдеще.

Но да видим вътрешната страна на героите. Казахме, че те са по начало мечтатели. Но те са и реалисти, мечтата им полита от една трезва преценка на действителността. Това са напълно обикновени хора. Те изживяват съмнения, колебания, не идват до подвига по слънчев лъч, а по стръмната пътека на трудовото ежедневие. Ето оттук извира най-трезв и ясен реализъм.

Докато романтиците в повечето случаи не надничаха в дълбините на характера, нито в борбата на мотивите, не допускаха, че страхливец може да стане герой, реалистите ги интересуват тъкмо тези противоречиви страни на подвига. От вътрешните противоречия, от нравствения облик трябва да се излъчва красота. Правдивият реализъм е невъзможен без вътрешния живот на героите. Лев Толстой смяташе, че хиперболизацията на Шекспир намалява вътрешната сложност на характера.

Тъкмо от подвизите и от героизма струи истинската романтика на нашия живот. И на нашата литература. Колкото по-обикновени и повече хора извършват големите дела, толкова по-необикновен и същевременно по-романтичен става животът ни. Тук изчезва напълно «героизмът» на фалшивия патос. През времето на култа също се говореше за обикновени хора и под-

визи, но психологическата страна се избягваше, защото се чувствуваше противоречие между онова, което трябваше да бъде типично, и вътрешната сложност на героя. Храбростта и героизмът са свързани с въображение. Догмата е враг на въображението. Тогава често се създаваше безкрил натурализъм, който съзнателно воюваше с романтичните страни на подвига и по този начин го обезкриляваше. Героите ставаха обикновени изпълнители, а не творци на бъдещето. Вътрешният им живот не беше интересен, интересни бяха само резултатите от техните действия. А динамизмът не е само в действието. В един бавен психологически процес може да има повече динамизъм, отколкото в непрекъснатата дейност на един инженер.

Обикновеното в героизма, това е народното начало в живота и в литературата. Нашите герои винаги са били във висша степен обикновени и народни. Вземете Левски. В него няма нито сянка от патос и от външна романтика. Никаква външна багра не цъфти върху характера му. И все пак този свръхобикновен, свръхнароден човек е най-романтичната фигура на нашата история.

От обикновеното и необикновеното в героите и в подвизите им се излъчва епичното и лиричното начало в литературата, нейният патос и нравствена красота.

Не може да има друг облик литературата на един героичен народ.

*

Когато се говори за героизъм и за бъдеще, неизбежно се говори за идеали. В идеалите са въплътени конкретизирани мечти. Този, който не умее да мечтае, не може да има истински идеали. Мечтите и идеалите са различни. Но те в повечето случаи са признак на творческа младост. Мечтае, който расте. Идеалите могат да бъдат лични и обществени. Личните идеали са приземлени. Често те се превръщат в обикновени, еснафски цели. Дори мечтата на сноба за безсмъртие, за «разбиране» от бъдните поколения разкрива неговата еснафска природа.

Общественият идеал, напротив, разкрива най-хубавото в човека. Само той може да бъде изпълнен с поезия и красота. Той прави личността годна за героични дела.

Най-хубавата част от човечеството винаги е имала идеали. Те са били неясни, смътни, далечни в миналото, но красотата им не се е губела. Най-хубавите идеали на човечеството са свързани с комунистическото бъдеще. Когато идеалите са неясни и смътни, те пак могат да будят героизъм, но този героизъм

ще варира в различните превъплъщения на Дон Кихот. В миналото героични дела са били вършени в името на такива идеали. От неяснотата и далечината на идеала струи романтика. Има идеали, които не са свързани с определена степен в общественото развитие. Тогава те се превръщат в утопия. Когато обаче идеалите се заместват от преки и близки цели, тогава те губят част от своето обаяние. Близките цели не винаги са в състояние да заместват идеала. Когато зад целта не се вижда перспективата, тогава в дейността ще има нещо приземлено. Когато зад петилетката не виждаш конкретния и ясен идеал за комунизма, ще приличаш на алпиниста, за когото върхът е скрит. През времето на култа обикновено за идеали по-малко се говореше. Изпълнителите се предпочитаха пред творците. От творците могат да се очакват изненади. От изпълнителя — не.

През дните, когато Горки създаваше своите ранни разкази, идеалът беше далечен. От това лъхаше романтика. Колкото по-реален ставаше идеалът и по-организирана пролетарската борба, толкова по-обикновен на пръв поглед ставаше героизмът.

Всички значителни съветски писатели от Константин Федин до Леонид Леонов са писали за бъдещето и като идеал, и като конкретна реалност. Но най-малко се говореше за идеали в края на четиридесетте и началото на петдесетте години на нашия век. Западните писатели пък изобщо не говорят за идеали. И затова Екзюпери, който доказа, че и зад щурвала може да се мечтае, е обичан от френския народ.

След XXII конгрес на КПСС и приемането на програмата ѝ идеалът за построяването на комунизма придоби нова светлина. Той се превърна в конкретна реалност, в плетеница от чертежи, в таблици от изчисления, но не изгуби същността си на идеал. Този идеал е формиран на основата на най-дълбок анализ на обективната действителност и нейните закономерности в основните ѝ тенденции. И все пак той не се съсредоточи в обикновена цел. В него освен задача има и мечта.

Този идеал, обществен и красив, стои пред нашата съвременност, пред нашия живот и пред литературата. Той подчертава истинския хуманизъм на епохата. Защото този, който не вярва в човека, не може да има идеал. Идеалът, който е обърнат към миналото, се превръща в спомен, изпълнен с меланхолия или с ретроградност и реакция. Индивидуалистичният идеал е признак или на еснафщина, или на безсилие. Но общественият идеал, който е станал личен, добива истинската си сила и размах.

Проследяването на пътя от идеала към организацията на характера и от мечтата към волята е една от най-важните и трудни задачи на съвременните писатели. Този път е свързан както с индивидуализацията, така и с типизацията на героите. Защото идеалът е в състояние да организира не само общността, но и личността. Идеалът е, който организира потока от изживявания, изпълващ човешкото съзнание. Томас Ман пише: «Това, което се нарича личност, често е хаос от чувства, спомени, тенденции. И този хаос не е възможно да се организира сам по себе си. Но отвън той може да бъде организиран. Една доктрина, любов, религиозна вяра, предразсъдък, по-силни, отколкото другите, въвеждат в духа вътрешен ред и го карат да изрази своя характер» («Искусство романа», Собр. соч., т. X).

Тази мисъл по същество е вярна, но за западния герой. Нашият идеал е нещо много повече от доктрина или предразсъдък. Той става вътрешна същност на характера, той го оцветява отвътре, организира го, без да го прави непременно еднообразен, монолитен. Именно идеалът кара обикновения човек да върши подвизи и тези подвизи могат да варират от полет в космоса до трудов рекорд.

Чистотата на идеала се омърсява от несъвършенството на човешките души, но идеалът притежава «романтичното» свойство да възвисява човека и да го кара да се труди и твори. Бъдещето за нас не е безгрешно математическо царство, а жива същност — една хубава мечтана реалност. И постепенно радостта да твориш за колектива, за постигането на идеала ще става по-висша от еснафската сладост да консумираш. Постепенно в борба с отживелиците от миналото ще се изгражда «героическата нравственост», за която говори Константин Федин.

От този идеал нахлува в нашия живот творческото начало, могъща антидогматична сила, която превръща и зидаря, и комбайнера, и шлосера в творци, в поети на своето дело. Дейност без идеал е мъртва. В добросъвестния труд на еснафа винаги има нещо безкрило. И обратно — нашите бригади за комунистически труд са творчески бригади.

Ние нямаме възможност да разглеждаме всички проблеми, свързани с идеала. Защото това значи да говорим и за партийността в литературата, и за отношенията между герои и колектив, и за социалистическия хуманизъм. Трябва да подчертаем обаче, че съвременността на темата и материала, на проблемата и сюжета, на концепцията и героя е свързана с нашия идеал. Ето защо положителният ни герой принадлежи не само на настоящето, но и на бъдещето. Нашата типизация в литературата

е насочена не само към настоящето, но и към бъдещето. Пресъздаването на образа на съвременника не е само психологическа, но и нравствена проблема. Романтичната окриленост на новия човек в същност разкрива неговата дълбока морална красота.

*

Положителният герой на нашата реалистична литература в миналото беше предимно селянин, както подобава на един селски народ, но с богата, сложна и разностранна душевност. Докато повечето западни писатели запазваха най-тънките душевни изживявания само за своите герои аристократи, нашите белетристи знаеха да намират под обикновената груба външност на селянина необикновено вътрешно богатство. Без излишен психологизъм Йовков очертаваше всяка фигура меко, спокойно и все пак ясно. Героите на Йовков, пък в известна степен и героите на Елин Пелин винаги са ми приличали на онези фигури, издялани от тъмно дърво, каквито обичаха да правят нашите резбари през тежките години на робството. Дълбоко издълбани и все пак със загладени плоскости, с меки форми, така че душата прозира във вътрешността, не вкаменяла, а спокойна и ведра. Традиция е било в нашата литература да прави тъкмо обикновените хора свои любимци и да не дири резки преходи между обикновеното и героичното у тях. Защото със същото спокойствие, с което оряха земята, селяните вдигаха революции и вършеха подвизи.

Но тези обикновени хора не бяха доволни от действителността. С цялата си същност те бяха устремени към едно неясно, но по-хубаво бъдеще, към някакъв смътен, но ярък идеал. В творбите на нашите големи писатели критически реалисти се чувствува това неспокойствие, този стремеж към бъдещето, който може да варира от кротката замечтаност до стихийния бунт.

Ето тези селяци, които мечтаеха и се бореха за по-хубав живот, са истинските положителни герои на нашата литература в миналото. Но ние знаем, че в един дълъг и сложен процес кротките селяни се научиха да дирят своето щастие не по жиците, като Йовковия герой, а в самите жици. От дребни орачи те се превърнаха в трактористи, работници, механизатори, ръководители. В труден процес, на който няма да се спираме, те преодоляваха частнособственическата стихия и ставаха кооператори. Положителният герой променяше своята социална същност. Но той си оставаше обикновен човек, трезв, реалистичен, способен да мечтае. Мечтите му се врамчваха вече в

един обществен идеал — най-напред завоюването, а после построяването на социализма и комунизма.

През дните на култа към личността този герой изживя известна криза. Редица писатели го превръщаха в железен, монолитен, еднопланов, който не мечтае, не скърби, не се колебае, дори не обича много да чувствува, а е способен само да преодолява трудности. Старите дърворезби от един път трябваше да се заменят със стоманени отливки. И се заменяха, но в значителната си част оставаха на пиедесталите, без да слизат между хората. Тези герои се стремяха всячески да изглеждат обикновени, но не успяваха. Въпреки че носеха ботуши, прости рубашки и остригана коса, въпреки че говореха малко и цедяха истините през зъби, между тях и обикновените хора съществуваше непреодолима дистанция.

След XX конгрес на КПСС положителният герой слезе от пиедесталите и стана наново обикновен човек. Обикновеният човек герой на нашата литература има няколко съществени особености: по начало той твори необикновени дела, подвизи, но ги твори обикновено. Те са част от неговия бит, от неговата същност. Той е мечтател, но мечтата му дава простор на волята, слива се с волята, развихря творческото начало. Съвременният човек е творец. Той не строи механично социализма. Творчеството е рожба на творческата индивидуалност и е извън схемите и шаблона. Затова то е свързано с риск и изисква храброст. Устремено към бъдещето, при него се чувствува дъхът на романтизма. Съвременният еснаф също може да бъде зърнат на строежите. Тук се плаща добре. Но той не може да бъде нито творец, нито герой.

Ето защо, когато се говори за връзка между труда и характера на съвременния герой, трябва да се говори по-точно за връзка между творческия труд и обществения идеал. Обществеият идеал най-цялостно слива личността с колектива. Героичните подвизи, извършвани от обикновения човек, в същност са дело на колектива. Това най-добре личи в бригадите за комунистически труд.

Всички тези характерни особености правят съвременния положителен герой така различен от познатите досега. Те го предпазват както от битовизъм, така и от приземляване.

Колко различна е фройдистката храброст на либидоносния западен егоизъм в сравнение със здравата социална храброст на нашите обикновени хора. Гордостта, с която буржоазният писател твърди «Аз съм съвременен, аз съм модерен човек», намирисва на еснафщина. «Аз съм съвременен човек, аз броя

пари» — твърдеше още преди един век Балзаковият Кревел. Това е безкрила, мъртва съвременност.

И ако е нужно непременно да се дири стилът на нашата епоха, този стил не е единен за цялата планета. При нас той ще бъде открит не в съвременната сетивност, а в обществения идеал. Новаторството ще се роди не по линията на формалистичните търсения, а по линията на новата душевност и новата нравственост. Не може да се говори вече за съвременност, без да се има пред вид онова, което е най-съвременно и истинско ново — нашите идеали. . .

*

Често историята на века се олицетворява от историята на младия човек: Жулиен, Вертер, Онегин, Печорин, Власов, Корчагин. . .

Как е изобразен младият човек в творбите на нашите млади белетристи? И как е изобразен тъкмо героизмът на младия човек, онова, което е типично за него?

За съжаление през последните години немного белетристи са се опитвали да пресъздават героичното в съвремието ни и особено обикновеното и романтичното в живота, за което говорихме. Докато значителните писатели от по-старите поколения, като Георги Караславов, Димитър Димов, Емилиян Станев, Димитър Талев, Ст. Загорчинов и др., пишат на тематика, свързана с миналото, но откриват тъкмо героичното в това минало и по този начин насищат творбите си със съвременен дух, някои млади автори се опитаха «да възпяват» животинското у човека, да прославят свръхеснафския «идеал», че човекът е щастлив там, където е, дори ако прилича на свиня, какъвто беше случаят с «известния» разказ на Васил Попов «Свинефермата». Тук още един път виждаме, че стремежът към съвременност по западен маниер не води по-далече от прастарата еснафщина. Или да си припомним как Славчо Чернишев видя съвременността в половите проблеми и в морската романтика. Обърнете внимание, че у нас романтиката като че започна да се дири от някои автори в созополско-рибарско-капитански мотиви. В това няма нищо лошо. Но дали само там е романтиката? Не води ли стремежът към свръхсъвременност и към стара, миришеща на сантиментализъм романтика?

И обратно — романтиката, свързана с бъдещето, извираща от една напрегната и могъща епоха, се обявяваше за остаряла! Разбира се, такива творби са изключения дори и за самите си автори.

Така или иначе, но най-изтъкнатите ни писатели от по-старите поколения, въпреки че правилно чувствуват и разрешават проблемата за героичното в човешкия характер, все още не са насочили своето творческо внимание пряко към нашата съвременност. В своите поредици от романи те като че твърде бавно се приближават към нея.

Белетристите от средното поколение, като Андрей Гуляшки, Камен Калчев, Павел Вежинов, Ст. Ц. Даскалов и др., се опитаха да уловят някои съществени черти в нашия трудов героизъм. В известните романи «Село Ведрово» на Гуляшки, «Семейството на тъкачите» на Калчев, «Сухата равнина» на Вежинов, в редица повести на Даскалов има несъмнено интересни характери, които разкриват някои страни от героизма на съвременника ни, всецяло отдаден на строителството. Дори в най-новата творба на Камен Калчев — романа «Двама в новия град» — в образа на главния герой «стария» Масларски въпреки известна усложненост в характера, насочена повече към разрешаване на морални проблеми, героичното на комуниста в гражданския и трудов живот е изтъкнато в една оригинална и нова връзка.

В образа на Авакум Захов, главен герой на редица повести от Андрей Гуляшки, както е известно, съществено е тъкмо героичното. Той е сложен характер: енергичен, делови, спортист, техник, математик — качества, които влизат в схемата на модерния положителен герой. И същевременно този млад човек е възторжен мечтател, творец в своето дело. При него виждаме как неумолимата логика е сгрята от силна любов към народа. Това не е логическа машина, която еднакво добре може да работи и с истинска, и с фалшива монета, а жива същност. Този млад човек със студена решителност умее да нанася удари върху враговете, а същевременно в женска компания се превръща в плах, смутен човек, който не умее да намери думи пред своята любима. Този модерен човек не само не знае да танцува модерните танци, но е способен да се лиши от всички забавления на младостта в името на голямата задача, която има да изпълнява. Тук героизмът е по-сложен и с по-дълбоки корени, отколкото, да кажем, при агронома Евстати от «МТ станция».

Изобщо белетристите от това поколение все повече насочват своето внимание към героизма на съвременника ни, но един героизъм не оголен и не тезисен, както често биваше той през дните на култа, а свързан с цялата сложност на характера и преди всичко с редица морални проблеми. Някъде тъкмо тези морални проблеми като че изблъскват на по-заден план про-

блемата за обществения героизъм. Така се е получило в редица от талантливите разкази в сборника «Момчето с цигулката» на Павел Вежинов — певеца на героизма през дните на Отечествената война, създател на боеца Златан, а после — на Коста Божилов, герой от дните на строителството в повестта «Сухата равнина».

Но като че най-много вълнува проблемата за героизма белетристите от по-младото поколение. Мнозина от тях, дошли непосредствено от живота и свързани здраво с този живот, не могат да не чувствуват кое е основното и най-важното в него.

Сред белетристичните книги, които излязоха от печат през последните години, интересен е романът на Атанас Наковски «Мария против Пиралков». За този роман вече доста много се писа. Аз ще се спра на основната му проблема и на някои от героите с оглед на въпросите, които ни интересуват.

Известно е, че срещата на човека със смъртта се смята за проблема, която по право принадлежи на екзистенциалистите. Но тази проблема беше в центъра на вниманието и на такива велики писатели като Толстой и Достоевски. Тя е свързана с философията и литературата на всички времена. Технизацията на съвременната епоха не успя да убие сложността на проблемата. Въпреки индустриалния начин за убиване на човека — газовите камери, напалма, атомните бомби и т. н. — смъртта не изгуби своя индивидуален облик. Та нали най-страшното в нея е, че именно човекът изчезва. Този човек, този индивид, който никога вече няма да се появи и за когото всичко ще се изгуби.

Когато се говори за героизъм, не може да не се говори и за смъртта. Но екзистенциалистите я виждат в светлината на своята песимистична безпомощност. Не е така в творбата на нашия автор. Неговата главна героиня Мария е болна от рак — тя трябва да умре. И знае това. Но писателят не е създал такава вътрешна обстановка, за да човърка психологически една прастара, макар и велика проблема, нито пък за да покаже как се ражда ненадейна храброст у героинята. Такава ситуация е често използувана дори от комедийни автори: героят знае, че ще умре, и затова смело казва истината и критикува. Оказва се обаче, че не е болен и няма да умре. И изпада в тежко положение.

В нашия случай предопределеността разкрива тъкмо героичното в образа на Мария. Ужасът от предстоящата смърт може да я парализира, да я размекне, да я превърне в жив труп подобно на Толстоевия Иван Илич. Този ужас е в състояние

да разкрие пошлостта на характера или на социалната действителност. Нали тъкмо Лев Толстой мереше човешките характери по това, как умеят да се срещат със смъртта?

Но героинята на Наковски не само че не се разпада, но израства като характер. И тук трябва да подчертаем, че това не става ненадейно, не е някаква романтична смелост, която обвива с очарование образа. Напротив, героизмът е обикновен, сраснал се с нашия живот. Той се излъчва както от цялото минало, от цялостната личност на Мария, така и от най-хубавото от нашата съвременност. Нещо повече, героизмът на Мария е насочен към бъдещето, той е отправен тъкмо към бъдещето.

Авторът е показал съществено за нашата действителност онова начало, което идва от миналото, от нашите борби, от нашата революционна романтика и което е отправено към идеала, за който се бореха и умираха най-добрите синове на народа ни. В добре замислена композиция авторът насочва бащата, загинал в антифашистката борба, чрез майката срещу сина — станал зет и попаднал под влиянието на Пиралков.

Иван — бащата — е безплътен образ. Авторът се е опитал да му даде някаква характеристика, която не е особено сполучлива. Той по начало е нравствената доминанта, гласът на съвестта, на здравото и силното в революционното ни минало, което продължава да живее в най-добрите днешни хора. Иван играе същата роля, както Капитана в романа «Мъже» на Георги Марков, както Железничаря в повестта «Тенекиеното петле» на Йордан Радичков. Ето защо авторът би трябвало да остави Иван по-скоро като жив спомен, отколкото да се стреми да го превръща в реален образ.

Синът на Мария — Георги — също е бледо обрисуван, но не е нужно да се изважда от творбата, както препоръчва един млад критик. Той е логически свързан с основния замисъл на автора. Той е вграден и в същината на основния характер — Мария.

За образа на Пиралков вече доста се писа в критиката. Аз намирам, че този образ е сполучлив. Трябва да обърнем внимание обаче, че млади белетристи много често дирят отрицателното в живота сред научните работници в институтите на БАН. Така е с романа «Мъже» на Георги Марков, където най-интересният герой Иван се занимава с разчистване на атмосферата в един научен институт. В сборника си с разкази «Анкета» Георги Марков също разкрива облика на оеснафен научен работник, когото жена му изоставя. В сборника разкази на Любен Дилов «Почивката на Боян Дарев» има разказ, посветен пак на еснафщината на един научен работник. В пиесата на Величко Нешков

«Прощавайте, хубави дни», както и в новия му роман «Командири» пак главният отрицателен герой е научен работник от един институт. Очертава се сякаш стремеж сред младите белетристи да дирят прояви на еснафщина в средите на научните работници. Това, от една страна, е неприятно за институтите, които дават материал на белетристите за отрицателни герои, но, от друга страна, и за белетристите, които сякаш имат възможност да наблюдават главно интелигенти и хора, които живеят в София.

Но това между другото. Образът на професор Пиралков е сред най-интересните научни работници, които се явиха в такава голяма група в нашата литература. Той е чувствителен, деликатен и едновременно самолюбив. Сантиментален е и едновременно груб. Може лесно да се просълзява и едновременно с блага усмивка да нанася жестоки удари. Той е изтънчен, а дълбоко зад чувствителната му природа се крие зла еснафщина. Интересен е и когато е в блясъка на своята сполука, и когато цялата система от сигурност се разклаща вследствие на един недобре пресметнат ход. Криминалните истории, свързани с неговото минало, намирам за излишни. Те са твърде външни, за да обогатят образа.

Интересни са и някои от другите отрицателни образи на научни работници, като заместник-председателя на БАН академик Кривошиев, доцент Каракостов и др.

Ненужно е да се спирам подробно на тези образи, защото движещата сила в романа и носителката на героичното начало е Мария — нейната борба със себе си, с вътрешните си противоречия, с майчината си обич, със смъртта. Каква тежка борба води тази жена! Без излишен патос, без гръмки фрази и ярки ситуации авторът е разкрил красотата на образа. Мария е обикновен човек. Героизмът ѝ не се изявява в себежертва, а в нещо друго — тя жертвува научното бъдеще на своя син, семейното му щастие, кариерата му. Мария трябва да умре. Но нали синът остава? В такива мигове майчината любов е най-силна. Ето какво трябва да преодолее тази жена.

Оттук се излъчва патосът на книгата. Жената не се бори с някаква любов, с някаква суета, с някакъв предразсъдък, а именно с майчиното чувство, което е най-силното и най-благородното. И то тогава, когато трябва да се разделя със своя син и с живота. В същност целият този свят на префинена пошлост — светът на академик Кривошиев, на доцент Каракостов и най-вече на тържествуващия професор Пиралков с неговата любезна усмивка и свита от ученици — не ни потиска, защото

знаем, че има Мария, която ще воюва и трябва да победи. Въпреки надвисналата като дамоклиев меч смърт — една негероична и напълно обикновена смърт — творбата звучи оптимистично. Тя е изпълнена с бъдеще. Защото богатата интересна личност няма да изчезне. Тя ще се пресътвори в своето дело. И това дело, обикновена честност, обикновено изпълнение на гражданския дълг, заблестява с героична красота под сянката на близката раздяла с единствения син. Така ли трябва да се раздели майката със своята рожба?

Вижте колко обикновено и все пак колко необикновено е всичко туй. Творбата е разкрита във вътрешна, психологическа плоскост. Авторът е подирил най-трудния начин за разплитане на конфликта. Той се стреми да улови душевните движения, а не да ги дава общо или да ги замества с техните външни проявления, както предпочитат да правят редица белетристи. Там обаче, където не успява да улови тънкостта, детайла в преживяването или във вътрешния монолог, авторът си служи с общи изрази или с обикновени шаблони. Същото се получава и когато психологизира извън очертанията на характерите. Ето някои примери: «Душата му накипяваше от негодувание срещу надменната самомнителност на Василев» (74 стр.), «Тя искаше да заспи, но душата ѝ беше обременена от спомени» (76 стр.), «Мария си спомни своето детство и болка прониза душата ѝ» (96 стр.), «В сърцето му кипеше жажда за отмъщение» (119 стр.), «Някакво закъсняло съзнание за виновност мъчеше сърцето ѝ, но не искаше да надникне по-дълбоко в душата си» (стр. 119), «В душата ѝ блуждаеха чувства и мисли» (121 стр.) и пр.

Тези изрази и такива места не са характерни за книгата и за един автор с наблюдателност и способност за обобщение. Спирам се на тях, за да подчертая особената важност на психологическия детайл при разкриване на вътрешните монолози.

Романът «Мария против Пиралков» с образа на главната героиня е една от интересните творби, които оригинално и сполучливо третират проблемата за съвременния героизъм.

*

Друга характерна творба е романът на Георги Марков «Мъже». Той излезе вече в две издания.

И тримата главни герои на този роман са млади хора, съвременници. Авторът, също млад човек, се е опитал да пресъздаде съществените страни на съвременния положителен герой. Този роман е написан есеистично, без подробна обстоятелственост. Тук липсва мека изповедна лиричност или пък епична широта

и методичност. Това е нервна, импулсивна творба, с неравен, променлив ритъм, дръзка и смела. Навсякъде се чувствува острият поглед на внимателния наблюдател, който не желае да разказва спокойно, а се намесва за добро или лошо в действието, разсъждава, взема отношение към героите, към проблемите. И предпочита смелостта пред задълбочеността, проблематиката пред детайлизацията на разработката.

Трите главни образа, както сполучливо отбеляза един от множеството вече критици на романа, преди да станат хора, са герои. Тук се върви от героичното към обикновеното, ежедневното. Не случайно героите идват от казармата, от военната служба, за да навлязат в мирния живот. Не случайно и трите носят в душите си образа на Капитана.

Композицията на романа на пръв поглед е проста. Но в същината си тя е твърде оригинална и позволява на автора да изрази основната си идея. Трите младежи тръгват от взвода в три различни посоки. Те са различни като характери. Но се събират отново, сега вече в един завод. Такава е външната страна на композицията. Тя има и вътрешен облик — свързан с образа на Капитана. В същност трите младежи тръгват от Капитана, преодоляват трудностите в живота си посредством Капитана и се връщат пак при него.

Авторът си е послужил с един образ, който е най-абстрактният в книгата, за да разкрие своята основна идея. Този капитан е вездесъщ — намира се винаги там, където трябва: и да спре Сашо от любовна среща, и да отклони ревнивеца от преследването на Сашо, и да изрече мъдри сентенции, винаги самотен, извън еснафската суетня на празничния ден, извън всичко дребнаво и пошло. Той се явява в началото на романа като капитан — ротен командир — и в края на романа като заместник-директор на завода.

Явно е, че авторът съзнателно е изградил образа по този начин. Той би могъл да го направи по-плътен и жив. Но Капитана има по-високо предназначение от това да бъде само герой: той е нравствената доминанта, живият пример и едновременно идеалът, който движи героите. Той не е само миналото, като Иван у «Мария против Пиралков». Той е настоящето и бъдещето. Не случайно от армията Капитана преминава в завода. И затова героите на повестта при всички тежки моменти на своя живот се обръщат мислено към него. Сякаш той е станал елемент от тяхната най-съкровена същност, той ги превръща в мъже герои. И затова Капитана е алегоричен. Грешат онези критици, които твърдят, че образът е несполука за автора.

Те не са схванали неговата вътрешна задача. Не само композиционно: той е нещо като хора в древногръцката трагедия, гласът на съвестта, нравственото начало.

От Капитана трябва да изхождаме, за да разберем поведението на тримата герои, които движат действието привидно в три различни посоки, а в същност в една единна — героичното начало в нашия съвременен живот. Тъкмо заради Капитана те слизат от героизма в ежедневието. Но тук този героизъм не замира, а се разтваря в обикновения живот. Ние виждаме още един път, че в нашето съвремие противопоставянето на обикновеното и героичното е неправилно. Героизмът, който се ражда от ежедневието, и героизмът, с който се идва в ежедневието, водят до едни и същи резултати. Противопоставянето им, което направиха някои критици на книгата, има характер на игрословица.

Нямаме възможност да правим цялостен анализ на романа. Нас ни интересуват моментите, свързани с израстването на младежите, с превръщането им в мъже. Да си припомним за Сашо — сякаш най-противоположния на Капитана образ. Той се бунтува против него. Аскетичната природа на ротния командир му е чужда, но същият този Сашо в дъното на душата си му остава верен. И благодарение на тази вярност той израства.

Сашо е обрисуван с повече чувство за характера, с познаване на някои категории от съвременната младеж. Лековат, повърхностен, гуляйджия, спортист, Сашо се стреми да живее пълно и цялостно. Често стихийната му природа гравитира към хулиганщина, обаче винаги в такива случаи се намесва Капитана. Тази намеса не става чудодейно. Авторът се стреми логически да оправдае развитието на своя герой. С особена любов и топло съчувствие въпреки привидната суровост и дори желанието му да бъде суров описва Георги Марков този свой Сашо, който е най-чужд на себежертвата и все пак се превръща в гражданин, в «мъж». Тук най-лесно схемата би могла да се промъкне, да се усети «фъфлещото» дихание на проповедта. В редица случаи обаче авторът успява да запази живостта и убедителността на образа.

Много по-сложен, противоречив и не така живо обрисуван е научният работник Иван. Несъмнено той е любимецът на автора, той трябва да бъде движещата сила в действието и в новия живот. Иван се е променил в казармата, в народната армия. Срещата с Капитана го е възродила. Ние виждаме Иван да проявява героизъм — във второто издание на романа този

героизъм е свързан с опита да се предотврати избухването на мина. Но виждаме колко по-сложен е неговият героизъм в борбата с професор доктор инженер Хаджиниколов, с цялата атмосфера в научния институт, със злополучната му и нещастна жена. Колко по-сложна и по-трудна е тук борбата! Колко потежки рани получава Иван в тази борба! По-жестоки разкъсвания, отколкото раните, получени от мината. Но образът израства, характерът постепенно се калява. Армията е извършила своето. Иван е станал войник.

В първото издание Младен имаше по-друг облик и по-друга жизнена съдба, отколкото във второто издание. На мене този първи Младен въпреки привидната нелогичност в характера ми харесваше повече.

И в първото издание Младен е кариерист. Той си поставя ясна цел: да се издигне в живота и в службата. С упорита последователност той преодолява много пречки, но достига тази желана цел. Преследването на една ясна, конкретна, определена цел не само организира, но и изсушава човешкия характер. Това е забелязал авторът. Нещо повече: той разкрива онази желязна амбициозност, позната ни от някои буржоазни романи, в съвременна обстановка. Авторът сполучливо е посочил един от привидно честните механизми за бързо издигане в нашето общество. Тук няма непочтеност, а само трудолюбие. И все пак всичко е дълбоко непочтено. Проблемата за амбицията е разкрита елементарно, но правдиво. Студенина вее от Младен и дори най-добрите му приятели чувствуват тази студенина. Особено не може да я понася непосредственият Сашо.

Когато заводът се запалва, изключителните обстоятелства сякаш изгарят бронята на тщеславието му или пък разкриват още по-силно тази студена и пресметлива жажда за издигане, която намира своето приложение в подвига. Но Младен изгаря в огъня и заедно с него — нечистото в амбицията му. Остава само подвигът му. Този, който служи на личната си амбиция, може да печели, да се издига по обществената стълбица, но това издигане е привидно. Значителното дело изисква да забравиш себе си, да вложиш себе си в делото. Значителното дело изисква да бъдеш готов да изгориш в огъня — само така ще му придадеш трайност. Без тази готовност трайно дело в каквато и да е област няма да се сътвори.

Младен може да се хвърли в огъня от кариеризъм, от недобре направена сметка, от желание да блесне, да се издигне, а може и в тази кариеристична душа все пак, макар и малко, Капитана да е проникнал, да е оставил частица от себе си.

Във второто издание на романа Младен е станал един обикновен, сух, пресметлив и лукав кариерист, който не се поколебава да похули благодетеля си, да забие нож в гърба му. Външно образът изглежда по-правдив. Логиката в развитието на характера е по-стройна, но тъкмо характерът става по-елементарен, изгубва се проблематиката около него, Капитана се изгубва — и на цялостната тъкан на творбата се нанася удар. Сякаш там, където съществува кариеризъм и тщеславие, Капитана е безсилен.

Книгата на Георги Марков има редица слабости: липсва задълбоченост; когато трябва да мотивира действията на героите, авторът предпочита пряко да се намесва; връзката между изображението и разсъжденията често се накъсва. Дори най-духовният му герой Иван като че проявява повече външна енергия и вътрешна скованост. Оттам се получава неспособност за проникване във вътрешната сложност на явленията. Всичко това личи особено при обрисовката на Младен. Авторът е предпочел да опрости характера. А свойствата на нашия нов човек могат да се откриват и в малкото, и във великото, и в подвига, и в способността да подаде ръка на другаря си в тежък час и да изслуша една горчива критика.

Романът «Мъже» е книга за героизма на нашата младеж. Авторът е съумял да улови, да предаде и смело да разкрие съществените черти на новия човек и на новия живот.

*

Сред младите ни белетристи един от най-колоритните е Йордан Радичков. За него напоследък много се говори, а и самият автор като че прави достатъчно за това. В книгата на Радичков «Обърнато небе» има малка новела — «Тенекиеното петле», — на която бих желал да се спра.

Това е развълнувана лирична поема за една младежка любов, която се разгаря, припламва и отшумява «като пролетни води». Съзнателно и полемично декорът на повестта — селският пейзаж, — романтичната развълнуваност на автора и дори някои романтични черти от главния герой Алекси напомнят на Йордан Йовков. И все пак тук всичко е различно — наше, съвременно. С лиричните средства на настроението, но пестеливо е изграден образът на Алекси. Писателят ни разказва за неговата първа любов, която винаги е поетична, но в същност той разкрива живота на нашето село, новия селски човек. Защото Алекси, романтичният и влюбен Алекси, през тези няколко дена от своята почивка е принуден с неукрепнала ръка да стреля срещу вра-

говете на народа. Глухо отеква изстрелът сред пролетната атмосфера на първата любов. Нежният Алекси, който все още дълбае инициали по кората на дърветата и намирисва на сантиментализъм, е принуден да разкрива престъпленията на своя зет, мъжа на любимата си сестра. Той е принуден да арестува този скъп човек в момента, когато последният боядисва люлката на очакваното бебе. Ето един обикновен на пръв поглед героизъм, но колко вътрешно съпротивление трябва да преодолее младият човек, за да остави сестра си без мъж, за да види как отделят родния човек от малката детска количка и как го повеждат към наказанието и позора.

Алекси сякаш разкрива романтиката на подвига, която извира от нашата действителност. Авторът дири новото не в случката и събитието, а в изживяванията. Тук има атмосфера, свързана със същността на героите. Тук имаме усещания, но и възприятия, представи, чувства. Не става дума за модерна сетивност, а за нещо много по-цялостно — за светоизживяване.

В една на глед твърде старомодна романтика авторът посредством своите леки, сякаш безплътни конфликти е успял да очертае ръбовете на характерите и красотата на тези характери. И в тази повест се явява един образ, изпълнен с нравствена сила, макар също така неуплътнен като Иван от «Мария против Пиралков» или като Капитана от «Мъже», но по-романтичен. Това е Железничаря — отново нравствената доминанта, която идва от миналото, за да изпълни с мъжественост и сила настоящето.

«Тенекиеното петле» заедно с «Вятърът на спокойствието» и други някои разкази е сред хубавите сполуки на младия автор. Тук той е преодолял редица от слабостите си и преди всичко своя стремеж към екстравагантност, който често прикрива повърхностност и бедната на мисли.

Повестта «Тенекиеното петле» е поема за първата любов, но и за първото морално потресение. И за моралната победа. Юношата е станал вече мъж. Пролетните води няма да отшумят. Блясъкът на жизнената мечта ще замени кротката печал на спомена. Първата крачка към героизма е направена. Романтиката на времето трепти не толкова във вълненията на любовта, колкото в промените, които стават в душата на юношата, на съвременния човек.

*

Такива са само част от героите на нашата млада белетристика. Тук не говорим за всички: за интересните образи на Тодор Монов от романа му «Смърт няма». В този роман има верни на-

блюдения, честен стремеж да се разкрие и покаже тъкмо героичното в обикновеното на нашия съвременник, работник и строител. И в тази творба изпъква проблемата за смъртта, но по-елементаризирана в сравнение с «Мария против Пиралков». (Нека си припомним, че през дните на култа нашите писатели избягваха да се спират на някои от вечните проблеми, защото им се струваше подозрителен техният абстрактен характер и понеже забравяха, че всяка проблема може да има конкретно-историческо съдържание.)

И в книгите на редица млади автори, неукрепнали още творци, като Светомир Бабаков, Дико Фучеджиев, Коста Странджев и други, можем да видим опити за дирене на героичното начало в съвременния живот. Тези млади хора чувствуват истинския пулс на нашето съвремие и според възможностите си се опитват честно да го пресътворят в книгите си.

Бих желал да кажа няколко думи за съвременния героизъм в народната армия, защото тук най-ясно се откроява героичното начало в живота ни, и то в неговите по-релефно изрязани страни. През дните на култа в литературата на военна тематика най-добре личеше псевдоромантичното начало за дирене непременно героичното в кървави подвизи, в борби с диверсанти, в необикновени железни характери. Тогава се създаваше военна литература на кървави сблъсквания между брадати диверсанти и светлооки себежертвени лейтенанти. Едва след «Нашият взвод» на Драгомир Асенов и в живота на народната армия започна да се открива онзи по-сложен, по-труден за изобразяване героизъм, свързан с неуловимите промени в човешките характери, с вътрешния живот на героите, променящ се ведно с обективната действителност.

Сред последните книги на авторите, които пишат на военна тематика, заслужава да се спомене книгата на Рангел Игнатов «Късче небе за трима». Това е повест, където се рисуват психическите изживявания на трима войници, затънали със своя танк на речното дъно. И тук, както виждаме, е създадена една извънредна ситуация. И тук в преднамерена обстановка героите са изправени пред лицето на смъртта — тъмния фон за откроряване на героичното дело. В цялата повест се чувствува преднамереност както при събирането, така и при сблъскването между главните герои — Тома Минкин и лейтенант Даскалов. Дори характерът на последния е изграден в известен смисъл условно. И все пак сполуката на автора трябва да се дири тъкмо в този характер. Докато Митю от Равногоре беше груб и първичен като буца земя, лейтенант Даскалов е

сложен, противоречив. При него не прозира шаблонният герой на модерния роман — практичен, целеустремен, волеви и пр. Напротив, Даскалов е мек, романтичен, чувствителен, дори сантиментален. Един напълно остарял герой, ако употребим терминологията на нашите модернисти. Както е известно, и те мразят еснафщината и обичат да покриват чувствителността с еснафска сантименталност.

И все пак този млад човек е танкист. Живее и работи сред най-модерните уреди и е принуден да се срещне със смъртта на речното дъно. Една обстановка не от най-остарелите. Колко отдавна не се е мяркал в литературата подобен образ?

Тъкмо на речното дъно авторът показва как юношата става не само мъж, но и герой. Същата задача, която си поставяше и Георги Марков. На места наивно и неубедително, но общо сполучливо Рангел Игнатов проследява вълненията на младежа. Обикновено такива екзалтирани, вдъхновени младежи са способни на вихрен героизъм, на смела саможертвена постъпка, която не изисква особено напрежение на волята. Авторът е показал нещо по-трудно: младежът бавно, постепенно, упорито трябва да се бори, да преодолява страха, да свиква с мисълта, че ще трябва да умре, и то не ненадейно, а в продължение на няколко дълги часа. Тук анализът се е плъзнал в ширина вместо на дълбочина, но атмосферата е уловена. Това е един нов, оригинален положителен герой в литературата ни. Чувствителен и нежен, но способен в най-тежките минути да се държи достойно не само като мъж, но и като командир. Нещо повече — дори силният наперен физкултурник и любовник, техник и енергичен човек, сиреч модерен герой, Тома Минкин се огъва в тежките минути на задухата, на влагата, на натиска на водната маса, а нежният романтичен юноша твърдо и енергично не забравя своя дълг.

Несъмнено книгата има значителни слабости както от психологическо, така и от стилно-езиково естество, особено в първата си част, но в тази повест за пръв път се прави опит да се надникне в изживяванията на младите хора, които са в непрекъснат досег със съвременната техника, които са принудени да лазят по речното дъно, затворени в своите черупки. Авторът е надникнал не само под пагона, но и под бронята на танка, за да открие човека с неговите надежди, радости и скърби. Нещо повече — той е показал как късчета от «старата» романтика могат да се таят и у тези хора, които направляват танкове и ракети, които творят нашите социалистически подвизи.

*

Богато и сложно е героичното в нашия живот. Несъмнено младите ни белетристи не са успели да създадат такива герои, които не само да са достойни за своите прототипове, но и да бъдат учители, вдъхновители за създаване на подвизи.

Радостното е, че нашите белетристи все пак рисуват герои с различни индивидуалности, изградени по различен начин, с различни изразни средства, но всички обвеяни от духа на нашето време. В литературата ни все още липсва истинският образ на съвременника, сложен и като характер, и като проблема, но той неминуемо ще бъде създаден. Залог за това е, че производствените процеси вече не се откъсват от моралните и психологическите.

Съвременният герой на младата ни белетристика не е идеален, но той е устремен към идеалите на бъдещето.

И това е най-хубавото у него.

Милена Цанева

ПОЕТИЧНИЯТ СВЯТ НА БАГРЯНА

В нашия литературен живот Багряна започва да участвува активно от 1921 г. Това е годината, когато умира Иван Вазов, когато издава първата си и последна стихосбирка Христо Ясенов и когато отпечатва във «Везни» своето «Възвание към българския писател» Гео Милев. Това са поне най-крупните факти, зарегистрирани в тогавашния литературен летопис. . .

Замлъква гласът на последния представител на онова бодро и жизнено поколение, което насити литературата ни с патриотичния патос на нашето Възраждане. В изящните и звънки стихове на своята закъсняла стихосбирка Христо Ясенов сам запалва рицарския замък на откъснатата от живота символистична поезия. От страниците на «Везни» Гео Милев вече напомня на българския писател: «Човекът преди всичко!». . . Още една само година и ще проблеснат плахо последните «Лунни петна» на Лилиев и събрала революционното вдъхновение на милионите, първата стихосбирка на Смирненски ще възвести: «Да бъде ден!» Литературната ни история записва първите редове от страниците на един нов литературен период. Над развалините на съборените от революционния напор символистични замъци и кули израства един нов поетичен свят. . .

Това е свят реален и земен, наситен с дъха на веществения мир и радостта на земното слънце, изпълнен с тътена на социалните сблъсъци и устрема на борещия се човек. Негови първи вестители и законодатели са революционните и социални псети, родени от неспокойната следвоенна действителност. Но в широките му простори се влива и многобагреният поток на една реалистична и демократична поезия, проникната от жизнеутвърждаващ и хуманистичен патос, която също така отразява някои основни прогресивни тенденции на епохата. Тъкмо тази реалистична, земна и жизнерадостна поезия зазвучава и в младия волен глас на Багряна.

В нашата обезкръвена от символизма лирика Багряна навлиза смело и дръзко — с първичната стихия на земни пориви и чувства, с полетите и размаха на младост и волност. В нейния лиричен герой усещаме пълнокръвния пулс на здравия земен човек — изпълнен с жизнена сила и радост, стихийно материалистичен в своето 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 съдбовни предвечни противоречия, която бе център на символистичната поезия, тя противопостави сърцето — сърце човешко, «пълно със земна любов, и с възторг, и с умора». Не случайно в поетическия ѝ речник употребата на «сърце» решително преобладава над употребата на «душа», докато у Лилиев и особено у Яворов е точно обратното. Във връзка с основния характер на тяхната лирика изпъкват ясно и нюансите в значението на тези две понятия. Употребявани често равнозначно, в определен поетичен контекст, те все пак могат да отправят мисълта ни в различни насоки. «Душа» буди представата за «свръхземното» у човека, «сърце» — това е плът и кръв. Душата — това може да бъде мистичният образ на твоята единствена неповторима същност, на това, което те отделя от другите; сърцето е понятие, което винаги те свързва с хората, изразява твоето отношение към тях. Тъкмо това заглавие носи и една от стихосбирките на Багряна — «Сърце човешко».

«Сърце човешко» — това значи моето и същевременно твоето сърце. Поетесата превръща в поезия своя собствен живот, стиховете ѝ са дълбоко интимен дневник на сърцето ѝ, но това сърце е сърцето на всеки земен човек. И идейно-емоционалният облик, и поетиката на Багряна са едно от най-решителните отрицания на абстрактно-условния мистичен свят на символизма.

Нейният поетичен свят е подчертано реален, земен, носи суровия дъх на действителността. Тук предметите не са само поетични знаци — докоснати от творческия поглед на авторката, те разкриват и цялата си реална, обективна красота. С някаква изострено витална чувствителност поетесата умее да долови красотата на реално съществуващото, да се наслади на самия допир до материята. Тя винаги чувствува този допир.

Обективните форми и краски рисува чрез цялото многообразие на усещанията, които те будят. И с това помага на читателя не само да види картината отстрани като нарисувана, но и да я усети едва ли не физически.

Колко малко «пейзаж» в обикновения смисъл на думата има например в «Несебърски сън» и с какво богатство на впечатленията тук действителността е възсъздадена чрез това, как навлиза през сетивата на поетесата, която рисува обстановката, възпроизвеждайки самия процес на възприемането ѝ. Процес, който сам по себе си е вече наслада.

. . . Тя върви по брега и кожата на нозете ѝ усеща топлината на пясъка. Именно топлина, защото денят е вече към своя край. Картината на морето липсва, но устните ѝ долавят солената влага на вятъра, в ушите ѝ бучи шумът на вълните и тези основни, характерни усещания будят у нас осезателна представа за морски пейзаж. А очите ѝ не просто виждат червения цвят на залеза, те са впити в него, те го поглъщат възхитено, упоявайки се от красотата му като от вино. . . Чувствуваш как човешките сетива, наслаждавайки се, попиват заобикалящата ги действителност:

По т о п л и т е дюни полека назад се завръщаш.
На у с т н и т е носиш в к у с а на лазура и вятъра,
в у ш и т е ти б и е морето, о ч и т е п о г л ъ щ а т
ч е р в е н о т о в и н о на залеза, пищно разлято.

Тази наслада на усещанията буди първична здрава радост — радостта, че живееш. И така е естествено да възкликнеш:

Това е прекрасната вечер на този прекрасен
отиващ си ден. . .

Но и това ще ти се стори малко — защо да бъде край, когато може да бъде начало. . . И поетесата бърза да се поправи:

. . . Не, това е вълшебно начало
на идеща приказна нощ. . .

Жизнерадостната поезия на Багряна 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 телò усмиваш със злорадство:
душа, ти свойта мощ и своето богатство
на него — тленното — уви, дължиш все пак.

Но докато у Далчев това разбиране е намерило чисто философски израз, при което приматът на материалното се приема с едно примирително «уви», у Багряна то е непосредно живо чувство, изразено в цялостното ѝ 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. За нея да живееш значи преди всичко да усещаш. Показателен е възгласът ѝ:

Аз имам още толкова да видя,
да чуя, да усетя и да кажа. . .

Или:

Моите очи се ненаглеждат,
моите уши се ненаслушват. . .

Поезията ѝ е изпълнена с усещания. В нея предметите влизат не само със своите форми и цветове, но и със своя дъх. Представата за бащиния дом идва заедно с лъха от «наполѐните шибои и гергини, лъха на прясно прекопаните лехи»; страшният спомен за смъртта на любимия се връща заедно с потискащия дъх на болничните коридори; през целия изящен цикъл «На дача» като основен мотив минава дъхът на прясно покосеното сено. Понякога дори най-общите понятия се предават в стиховете ѝ като усещания, които придобиват по-широко символично значение. Върху такава поредица от усещания, придобили преносен смисъл, е построена цялата алегорична картина на живота в стихотворението «Към нея»:

Да ме о б ж е г н а т пясъци пустинни,
да ме к а л и солений морски вятър,
да в к у с я чужди хляб — и да и з с т и н а
без ласката на твойта пазва свята.

Да ме обжегне, да ме кали, да вкуся, да изстина — как подчертано сетивно е възприет тук светът. На поетесата сякаш ѝ е по-леко да мисли, връщайки понятията и представите към техния първоизточник — усещането. Творческата ѝ фантазия крепко се опира върху спомените на сетивата. Ако е на лодка или параход, тя непременно ще усети върху кожата си водните

пръски; ако е на пясъка под слънцето, пред очите ѝ ще заиграят червени кръгове; когато си представи, че пътува към бащиния дом, ще усети дори и друсането по неравния планински път. Тя цялата сякаш носи по себе си следите от допира до действителността и в поетичния ѝ облик това се чувствува с физическа осезаемост:

Има слънце тропическо в твоите пори набрано,
и по устните сол, и в косите ти влага.

Цялостно, с всички усещания, които будят, са възсъздадени дори и понятията, влезли в стиха ѝ само заради известно поетично сравнение. В «Стихии» например тя се обръща към образа на закипялото младо вино, за да сравни с него кипежа на своя изпълнен с устреми дух. Но тази аналогия се извлича от картина веществена и предметна, която носи много повече усещания, отколкото са нужни за самото сравнение. Сякаш влизаш в студените каменни изби, останали от дедите, облъхва те влагата на огромните взидани бъчви и сам разчиташ върху тях старинните кирилски букви — «черното» и «бялото». Това не измества основния замисъл на стихотворението, а само му придава конкретност и предметност — изобразителна плът.

Дори когато са символи и алегории, образите в поезията на Багряна не губят своята плът, своето пряко веществено значение. Символ ли е тежката задушлива мъгла, която обгръща поетесата в стихотворенията «Глас» и «Мъгла»? Безспорно тя има и символичен смисъл, но това не я превръща в абстрактна алегория. Тя си остава преди всичко конкретна обстановка, реална «ноемврийска» мъгла с «дъх неподвижен и блатен», само че постепенно разширява своето съдържание и това дава подтекста на стихотворението, втория план на образа. Авторката не върви от абстракцията към конкретния образ, а в конкретния образ вижда обобщението. Символичният смисъл на нейния «Кладенец» през цялото време върви успоредно с неговото пряко значение. Преносната идея на стихотворението естествено се разтваря в реалното съдържание на конкретния веществен образ, чието символично значение не го обезплътява, не пречи на реалистичната му предметност. Дори и когато първият план на стихотворението има само алегоричен смисъл, той се изгражда с такава реалистична плътност и конкретност на детайлите, че се възприема не по-малко предметно. «Аз съм тук, зад три врати заключена» — оплаква се лирическата героиня в «Зов» и на читателя е съвсем ясно, че това е една алегория, изразяваща потискащите жената обществени и

битови ограничения. «И прозореца ми е с решетка!» — продължава да конкретизира образа поетесата и на теб започва да ти се струва, че този прозорец с решетка наистина съществува, че това не е търсен образ символ, а конкретен детайл от реална битова обстановка, в който лирическата героиня е видяла символ на своята участ. Виждаш просто ръждивите ключалки и старовремския прозорец с железни пръчки, в които се блъска жадната за слънце и простори душа.

Така естествено у Багряна се конкретизира всичко — и най-абстрактното 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 поетичното виждане на детето, за нея мъката е не абстрактно психологическо понятие, а сякаш конкретен предмет, който ѝ 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». За това предметно художествено възприятие времето е не само една категория на човешкото съзнание — то придобива и оня обективен, реален смисъл, който тази категория отразява, превръща се в поредица факти от живота, от вечния кръговрат на природните явления.

Минава пак година след година

— пише поетесата и веднага бърза да конкретизира тази твърде абстрактна за нея мисъл:

и сменя се сезон подир сезон.

Но и това е все още недостатъчно за конкретната предметност на нейния стих и тя доуточнява с характерни за нейната образност детайли:

Връхлита буря, свлича се лавина,
от сняг или от плод се скършва клон. . .

В поетичния свят на Багряна всичко е не само предметно, но и живо. Нейните дни са гълъби — сиви и бели, а стиховете ѝ — 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 оживелия 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:

Развилня се вятър октомврийски,
затъка земята жълт килим,
припълзяха облаците ниско,
от комините заблика дим.

Алената ябълка обрана
рони и последните листа.
По пътеката от тях застлана
се разхожда в сълзи есента. . .

Образното мислене на Багряна се отличава с голям размах на фантазията и същевременно със строго придържане към конкретния материал на действителността. Природата и космоса, цивилизацията и бита — отвсякъде тя може да извлече оригинални изразителни образи. 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».

«Животът, 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 по нишката на мисълта си образ след образ и това превръща в поезия свободния, дори прозаизиран стих на лирическите ѝ поеми.

Ето тя прелиства набърже «като джебен пътеводител» ситно изписаните страници на своя живот:

Сама бях — като вятъра в полето —
макар да носех слънцето на Тракия в сърцето си.
Живях като иманяр — издирвач на неоткрити скъпоценности
и маниак — ловец на легендарни птици.
Цял живот чаках — над купа на изпепелените сънища,
роден от пламъка,
да излитне огненият феникс на любовта
и сред битпазарските лавици на живота,
като самоцветен камък
да блесне истинският елмаз на едно сърце. . .

Но когато веригата на спомените стига до страшния миг на смъртта на любимия, фантазията изведнъж отпуска криле и отстъпва място на едно педантично точно отбелязване на самите факти, на конкретните детайли, забили се завинаги в паметта със своята ужасяваща простота:

О, този проклет, незабравим дъх на болничните коридори,
в кръвта ми като отрова се разтворил.
Този праг, тази тежка врата,
през която влязохме тогава двамина,
а излязох сама. . .

Този дом, в стенания заглъхнал,
дето през една високосна година,
месец юни, събота вечерта —
на едно бяло легло издъхна
последното ми упование в съдбата,
последната ми вяра в щастието на земята.

Този преход от фантазията към точното наблюдение притежава особена въздействена сила. Силата на цитираните стихове е тъкмо в това пределно съсредоточаване на чувството върху една точка, при което всяко накъдряне на мисълта, всяка странична асоциация като че ли биха били оскърбление за дълбоката човешка мъка. «През една високосна година, месец юни, събота вечерта, на едно бяло легло. . .» — тъкмо тая отчетлива точност на описанието ти внушава, че за поетесата е станало нещо наистина страшно, съдбоносно, незаличимо. . .

Багряна познава изобразителната и емоционална сила на конкретния детайл. Да си спомним картината на мъртвата от стихотворението «Вечната». Колко много биха изгубили изобразителната ѝ плътност и емоционалното ѝ въздействие, ако се премахнат характерните детайли — притворените ѝ хлътнали очи, стиснатите устни и особено последният щрих, който така изразително завършва картината:

И ето, че широк и чужд е вече пръстена
на нейните ръце, навеки скръстени.

Подчертаната сетивност, с която поетесата възприема околната обстановка, я прави особено чувствителна към детайлите. Вярваш ѝ, че от часа на разлъката тя наистина е запомнила всичко — «даже. . . даже номера на влака и стъпканото малко цвете на перона». Но ето че от това «всичко» тя е съумяла да избере най-характерното, най-емоционално наситеното, което ще ни внуши настроението, общата атмосфера на обстановката.

Тази конкретност на детайлите, своеобразно съчетана с раздвижеността на асоциациите и богатството и размаха 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,
конски бяг под плясъка на бича,
волен глас по вятъра развян.

В поетичния ѝ свят има някаква подчертана първичност. Той е изграден от основни, първични понятия — езиковедът би казал: от понятия, влезли в основния речников фонд на езика — земята и слънцето, водата и вятъра, пролетта и зимата, звездите и огъня, меда и виното. Тук непрекъснато се чува шумът на морето, звънят удари от копитата на кон.

В устата си лиричният герой на Багряна още пази «вкуса на дивия лов и аромата на горския мед». И същевременно това е истински съвременен човек — човек от века на бетона, машините и радиото. Той се опива от височината и скоростта, мечтае «под песента на аеропланните перки», танцува «под ритъма на запалените мотори». Постиженията на цивилизацията и техниката органически влизат в неговия свят, разширявайки го по всички посоки. Това определя и широтата в светоусещането на поетесата. Като истинска жена от полето тя 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 ѝ образите от първичния свят съжителствуват с образите от света на цивилизацията и техниката. И това не се чувствува като разностилие. Така естествено звучи в стиховете ѝ:

и ще ни смете на утрото а в т о м а т и ч н а т а м е т л а,
когато р а н н и т е п е т л и пробудят градове и села.

Богатото и същевременно естествено художествено виждане на Багряна е едно от многото доказателства, че така наречените «ново светоусещане» съвсем не се противопоставя изцяло на

старото. Всичко, през което са минали човекът и човечеството, е негово, на човека. И копието на Ахил, и корабът на Колумб, и ракетата на Гагарин. Да загубиш спомена за миналото значи да загубиш човешкото. . . Човекът, който чувствува така близка птицата с моторното сърце, може да пази в душата си място и за спомена за порутения селски плет, да го вълнуват с първична сила топлите нощи по сенокос. . . Като малкото жълто канарче в телената клетка поетесата пази сърцето си от изсушаващия досег на технизираната капиталистическа цивилизация. В нейната поезия тържествува естественото, здравото, човешкото у човека — а то е и в любовта към скоростта и динамиката на машините, и в 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:

Заковани са тук сякаш годините,

— оплаква се тя —

а смяната на сезоните улучвам
по това само, дали са червени или бели, сухи или мокри
на къщите покривите. . .

В художественото ѝ виждане трайно влиза оная естествена, родена от законите на самото битие аналогия, която човекът е направил навярно още на първото стъпало 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. . .

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 п ъ р в и с е п т е м в р и й, съчетала
във светлината си седефенобяла
негата на отминаващото лято
с тръпката на идещата есен. . .

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 написана една от малките ѝ лирични поеми, която носи и заглавието «Сезони»:

Бухтяха напролет в Сливенския боаз тепавиците —
като сърцето ми
под напора на зашумялата млада кръв.
Връхлетя любовта като пролетния вятър
и събори оградите, и скелите, и вековните постройки
на традициите и на разума.
Придойде мътна реката на живота
и отнесе и тепавиците, и моя дом. . .

Или по-нататък:

Има лета в живота ми,
които изпекоха до червено
пшеницата на моето познание.
Нека пеят жътварите и жънат!
А край харманите
ще има и за врабците,
и за сиромасите. . .

За всеки факт от живота, за всяка проява на човешката душа авторката може да намери съответствие в огромния свят на природата. Мъдростта постепенно огрява душата, както слънцето планината, а сълзите се ронят от очите като напролет от порязана лоза. Изпълнена с жизнените сили на естеството, тя еднакво може да се почувствува родствена и на некипналото 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:

И ето крилете извивай
орлице-душа над простора!
Край тебе сега кръгозорът
безкрайно широк се разкрива.
Планинските върхове нижат
възход, неизгледност и вечност. . .

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.

Тази яркост е не в разнообразието, а в наситеността на цветовете. Боите са рядко повече от една-две, но те, както се казва, превземат очите, отделят се рязко и изпъкващо — белият кораб на фона на тъмнозеленото море, синият намръщен като океана поглед на бретонките под черните им пиявици вежди, разлялото се като синило небе над малките розови гари на Италия. . . Преходите са резки, без нюансите на преливането, боите — като че ли измити от дъжда, огрени от слънцето.

И най-важното — тук всичко се движи, звъни и пее, гори и блести. Двата основни кръга от представи, с които работи авторката, са движението и огънят, блясъкът, светлината. За нейния подчертано южен темперамент е непоносим «здрачът на покоите заглъхнали». Тя обича яркото, звънкото, блесналото и динамичното. Затова с такъв възторг я изпълва пламтящото дърво на тропиците

с грамадни, плътни цветове червени,
с листа червени — пламък разлюлян.

В неговите огнени багри тя вижда като че ли символ на своя дух. Но в стихотворението тази идея идва не по умозрителен път. Преди да има време да помисли, поетесата вече е помамена от ярките пламъци на «фламбойан»-а, преди да е осъзнала чувството си, вече моли:

Спри, моля спри! — едва ли не изплаквам. . .

Затова така убедително идва след това осмислянето на спонтанно възникналия възторг:

И в сухия сезон, и в дъждовете —
ти, незагасващ огън, жив и чист —
дърво-сърце, поет на лесовете,
да бъда като теб ме научи!

Завинаги в очите си те вземам —
през радост и през сълзи в тях пламти!
А за да стигнем бягащото време —
с четвърта скорост пак да полетим!

(*«Пламтящо дърво»*)

Пламъкът и четвъртата скорост — това е така характерно за Багряна. 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 поетеса:

Вляво кървава вечер гори,
вдясно тъмни пожарища пушат.
Де ще стигнем кога зазори?
Този път накъде лъкатуши?

Там ли, дето свободни ще бдим
и ще бъдем два пламъка слети
и в нощта, сред безбройни звезди,
като двойна звезда ще засветим?

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 символ — звездата. Звездата с цялото си богатство от символични значения е основен образ в творчеството ѝ. Две от нейните четири стихосбирки носят заглавия, родени от него — «Звезда на моряка» и «Пет звезди».

Нощта Багряна предпочита да рисува не чрез тъмнината, а чрез светлините. В «Ultimum vale» разбираме, че е вечер само по

трепналите дълги, светли отражения,
пред нас разкъсани зигзаги очертали.

Вътрешната светлина на осиянното от радостта сърце пронизва и нощния пейзаж в «На Хелиос», където нощта не пречи на Дунава да е «нов и многоцветен», тъмните му улегнали вълни са само фон, на който изпъкват палубата бяла и «безчетните крайбрежни светлини».

Изобщо тъмните бои трябват на поетесата като че ли само за да може 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. Особено тогава, когато светлината иде и отвътре, от самата теб.

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 винаги достатъчно раздвижени, за да могат да предадат явленията в процеса на тяхното ставане. Тук есента не 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 цялостния поетичен поглед 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

— това философско обобщение израства върху основата на цялостното ѝ светоусещане. Нейно любимо състояние 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. В стиховете ѝ епитетите твърде често са причастия. Любими повтарящи се 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 се лети — все едно дали ще стигнеш или ще загинеш:

И все едно — дали изпълнена от радостна умора,
ще стигна там, за дето устремена полетях,
или като случайните, пресекли атмосферата ни метеори,
ще пламна, изгоря и падна въглен или шепа прах.

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.

Багряна 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 първичния 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. . .

. . .
Затова и до днес ме привличат
тези грейнали нощем
летища —
тези пъстри световни
гнезда,
от които моторните птици
се разлитат
по всички посоки,
прекосяват над суша
вода
по незрими въздушни жици
и се носят високо,
високо.

(*«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 Дон Жуани. 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.

Ти носиш тази жажда на очите
за нови ширини, простори, кръгозори,
за нови, нови небеса, звезди, слънца

— не бихме ли могли да чуем тук отзвук от оня вечен порив на човечеството към нови хоризонти и нови светове, който подкара някога кораба на Колумб към бреговете на Америка, който изпраща днес съветските ракети към дълбините на космоса? Разбира се, тук това е именно о т з в у к, изразен само в една неопределена жажда на душата, в един неясен романтичен копнеж. Жаждата за големи простори, копнежът за голям живот:

Пространство, шир небесна, далечини мъгливи,
от ранно детство вий помамихте очите ми.
отровихте кръвта ми, неспокойно що прелива
и тегли ме към вечно скитане и дирене.

. . .
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 и 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 бленува 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.

Социалните ограничения и еснафски предразсъдъци на буржоазното общество обаче стесняват света на жената и потискат нейните пориви. Сред действителността, в която изживява своята младост, Багряна няма възможност да осъществи своите романтични копнежи, да намери красотата на пълноценния, с голям размах живот. Ограничена в рамките на неопределения индивидуалистичен бунт, тя не успява да се проникне и от истинската романтика на времето — борбата в името на големия революционен идеал. Оная романтика, 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 революционната борба и големите обществени идеи, стеснена от ограничените 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. Влюбена в просторите, тя е изпълнена с копнежа

за далечните морета,
за пътищата, режещи нашир земята и надлъж,
за материците и островите — за света —
прашинка пред вселената и вечността —
но вечност непостижна и вселена — тук за мене!

Тя не може да търпи каквито и да е ограничения на кръгозора. Нейн дом е цялата земя. Просто непоносима ѝ е мисълта, че тук на земята може да има неща, които никога няма да види.

Никога ли няма да видя белите северни сияния,
да прелетя над тропиците и Атлантика?
Никога ли няма да стъпи кракът ми по островите на Океания
и да потъне погледът ми в южните съзвездия на Пасифика

— отчаяно се пита една «бедна дъщеря на Ева», осъдена да носи «като охлюва на гърба си черупката на ориста си».

В този копнеж е нейното желание да се издигне над потискащото ежедневие, да обагри с цветовете на романтиката сивото делнично течение на живота. Затова той получава и едно по-широко социално звучение — 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 канцеларии,
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*»)

Няма ли тук нещо от оня «див копнеж по Филипините, по едрите звезди над Фамагуста», през който мина морякът Вапцаров, преди да стигне до романтиката на революционната борба?

«Ако не бях жена, бих всичко тук оставила» — мечтае поетесата да поеме пътя на моряк — да кръстосва океанските простори, да се смесва с разнокожите жители на пристанищните градове, да стиска коравите ръце на непознати моряци «като на истински приятели и братя — до новото отплаване». Разбира се, за «бедната дъщеря на Ева» това си остава само една мечта. Тя трябва да бъде благодарна, ако битието ѝ на беден български поет поне ѝ позволи да прекоси света като турист.

И ето тя гледа света през прозорците на ресторант вагона. . . Бретан. . . Париж. . . Италия. . . Босфора и пустинята. . . . Словения. . . Навсякъде все същата позната интензивност на усещанията, същият просторен, ярък и раздвижен свят. Великолепни, богати картини — тежкодишащата 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, тихата идилия на словенските вечери не прилича на фотография от туристически албум — тя е преди всичко миг от живота на поетесата. Не туристически обект, а нов живот е за нея и 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 през 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. Колко различен е нейният «хилядоцветен» Париж от оня «черен» от сажди град, който като зла «мора» навлиза в стиховете на Атанас Далчев.

В прекрасния си реалистичен цикъл за Париж Далчев ни кара да почувствуваме бездушието на големия капиталистически град с неговата социална несправедливост, студенина и кал. Той

усеща по лицето си дима и саждите, ушите му бучат от грохота на влаковете, отвращава го този изкуствен живот, отдалечил човека от ободряващия досег с природата, и той избягва оттам с чувството, че в този град е живял като болен, сред нелепи видения...

А Багряна обиква Париж именно заради вечната врява на тълпите, заради безчетните стрелки и релсите по гарите, заради

кортежа от коли, които префучават
сред феерични светлини, реклами и пожари.

Наистина понякога тя усеща и безмерната скръб на бедните квартали, прозвучала в странната песен на гърбушката, понякога големият град започва да ѝ се струва огромен паяк, който изсмуква кръвта на своите жертви и непотребни ги захвърля, но общо тя не го възприема през призмата на критическия анализ — проникната е преди всичко от пълнозвучието на живота му, пълнозвучие, което у нея тържествува над всичко. Сега тя може да гледа с топло участие работниците от стария квартал, които се прибират

малко весели 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 ѝ безспорно има известна социална примирителност, която смекчава контрастите. Но в него свети и оная радост от живота, която поддържа жизнените сили на човека.

В нейните стихове чуваме гласа на човек, който умее да се радва на живота и света, защото се чувствува слян с тях. Това става особено ясно при едно сравнение с лиричния герой на Лилиев, който като бледа сянка преминава през улиците на Париж, «пиян от виното на самотата». Наоколо му шуми и се смее животът, но това му навява само страх. Някакво лишено от жизненост самочувство му нашепва, че всичко това не е за него,

че не за тебе се обсебят
тъми от будни светила,
че не за тебе снежний лебед
размахва белите крила...

А Багряна е изпълнена с чувството, че светът е неин. Тя цялата е доверчиво устремена към живота, всеки миг очаква от него ново чудо. С какви жадни за чудесата на живота очи пристъпва 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!

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.

Тази доверчива усмивка, с която гледа света Багряна, е едно от най-големите ѝ очарования. Самата тя винаги се чувствува частичка от него. Няма ги характерните за символизма 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 не е 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 «над 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 болезнени депресии — една здрава и цялостна психика прониква в 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.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
БИБЛИОТЕКА
София

Нека съдбата да не я обсипва с блага, нека да е труден и стръмен нейният път — поетесата умее да цени най-висшето благо на този свят — живота, готова е да благодари «за всички дни и нощи, за зло и за добро, за всякога, за всичко». Нищо вече не е страшно за човека, който е обикнал живота заради самия него. Отпадат всички изкуствени ценности — пред мъртвия символ на славата Багряна 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 здрава 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. . .

Човешкия живот тя чувствува като момент от вечното 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 песимистични аналогии, не ѝ нашепва коварни въпроси. Картината на мъртвото човешко тяло, която така потиска съзнанието на Валери Петров в «Juvenes dum sumus», у Багряна е проста и величествена. С мъдрото спокойствие на самото битие тя вижда в нея само миг от вечния кръговрат на живота, чийто смисъл е тъкмо в тази повторяемост на нещата, която болно наранява изтънчената психика на Валери Петров.

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»

Стихотворението «Вечната» — една от най-хубавите и най-дълбоки работи на Багряна — е истински апотеоз на жената — носителка на вечното, безсмъртно начало на живота. Този апотеоз се чувствува и в самото заглавие на нейната първа стихо-

сбирка, в която за пръв път в нашата поезия жената изяви така смело и открито своята природа — «Вечната и святата».

Цялата психика на авторката 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. Жизненият патос на тази поезия не винаги може да се побере в рамките на обикновените понятия за добро и зло, за грях и за святост. 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 ѝ 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 ѝ 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 предизвиква обществото, да се бори със съдбата си. При цялата ѝ женственост, в нея има нещо силно и смело, нещо мъжествено. Как само буди дързостта ѝ картината на развълнуваното море:

Когато, изплашени, чайките бягат високо
и някъде в мрака сирени злокобно зовът,
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 отблизо
тъй както се вглеждам и боря със свойта съдба!

(*«Зовът на морето»*)

Предпазливостта, дребната сметка ѝ са чужди. Жестовете и са широки, с размах. С каква само щедра небрежност открива първата си стихосбирка:

Летете — няма да ви смятам,
дни мои на земята. . .

Тя е готова да се отдаде изцяло на чувствата си, без да брои плюсовете и минусите на изгодата, без да се пита това добре ли е или зле; да тръгне накъдето я влекат желанията ѝ — без да знае накъде води този път. Но с гордостта на силен човек след това тя няма да обвинява другиго за съдбата си, няма да хленчи и да се оплаква. Не се бои да заложи всичко на една карта, но не се бои и да понесе всичко. Съзерцателната примиреност, пасивната отпуснатост, кротката меланхолия са непознати за нея настроения. Тя говори за болките си с някаква първична сила на жестовете:

Побелях в една нощ на изневяра,
изплаках очите си в деня на разлъката,
изгризах пръстите си от мъка. . .

Багряна трудно се отдава на скръбта, за стиха ѝ е характерна горчивината на овладяната болка. Но когато скърби — тя скърби силно, с присъщия ѝ размах. И същевременно някаква вътрешна овладяност има и в най-отчаяния 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 любовта 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 свързват поезията на Багряна с най-добрите традиции на нашата национална литература. През Елин Пелиновата жизнерадостна философия, изстрадания оптимизъм на Пенчо Славейков и възторженото светоотношение на Иван Вазов техните корени можем да открием в дълбоките недра на народната душевност. Светлият оптимистичен поглед към света и непоколебимата устойчивост срещу несгодите на живота са черти, пресъз-

дадени 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. В поредицата образи на селски жени и девойки поетесата вижда сякаш себе си. Съдбите им са различни от нейната, но преживяванията, чувствата им ѝ са близки, понятни, сродни с нейните. Затова така органически вниква в душевния им мир, затова с такава естественост звучат стиховете ѝ — не подражание, а проникване в духа и езика на народната песен. Тук Багряна изразява себе си чрез своите героини, запазвайки напълно самостоятелността им като социални типове.

Само на едно място направо е типизирала себе си, по-точно — едно от своите настроения. Отпадат преградите на обществото, бита, културата, дори времето — в условния поетичен свят на «Кукувица» в селския костюм вече виждаме направо поетесата.

. . . Сред традиционните патриархални образи прелита 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 книжен сред условно патриархалната атмосфера, в която е поставен. Авторката е успяла да го накара да мисли с понятията от света на патриархалния

човек. Като излезли от съзнанието на истинска селска девойка прозвучават още първите думи на лирическата героиня:

Не веднъж ти рекох и повторих:
не помагат билки и магии.

С непосредни, чисто битови образи е изразена и неутолимата 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 не бива да 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 вечна 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 крайност копнеж «да бъдеш вечно млад, безгрижен и свободен».

В «Кукувица» Багряна изразява още веднъж онова характерно за нея отвращение от еснафщината, от безкрилия живот на ежедневието, от затварянето на жената в тесния свят на домашния бит. Но тук тя абсолютизира своя бунт и с това го изпразва от социално съдържание, придавайки му индивидуалистичен характер. Това впечатление се получава може би и поради условното пренасяне на проблемата в атмосферата на една патриархална действителност, където домашният бит е в същност основният свят на човека.

В типичен за националните традиции образ се е превъплътила поетесата в стихотворението «Младост». И тук чуваме същия неин протест срещу сковаващите жената ограничения, но сега той изниква от характерни за тогавашната действителност проблеми, изпълнен е със социално съдържание. Това не му пречи пак да прехвърля рамките на патриархалното време и да звучи като по-широко обобщение.

. . . Една изпълнена със сили млада жена чезне и вехне в своите свилени премени. . . Една разбунтувала се младост отхвърля фалшивия идеал на богатството, което заробва преди

всичко самия тебе, 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.

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 ѝ. От първите ѝ 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!

«Трябва да се отбележи, че бунтът на Багряна е твърде общ, твърде ограничен обществено —пише проф. Петър Динеков. — Понякога в него проникват чисто биологични елементи. . . И все пак въпреки всичко в него има пламтящи искри на протест — протест против фалша и лицемерието на буржоазното общество, което сковава жената, потиска нейните жизнени сили, ограничава и убива творческите ѝ стремежи. В края на краищата и тоя протест е една вълна в голямото море, което бие по бастионите на стария свят.»[1]

Жената в поезията на Багряна е волна и смела. Нейният полет 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

[1] Литературни образи, 1957, стр. 318.

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. Тя бленува

невиждани хора, нечути езици,
обветрени млади лица
и сини очи с разширени зеници,
и смели и волни сърца.

Пулсът ѝ тупти с динамичния ритъм на новото време, тя познава опиянението от височината и скоростта, тръпките на опасността са ѝ приятни. И същевременно нейната психика е безкрайно 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, е оста 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, непресъхващият извор на неговото безсмъртие. В любовта тя вижда върховен миг, в който се разкрива най-ярко богатството на света, необходимо условие, за да почувствуваш изцяло красотата му. 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.

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. С каква непосредност на чувството звучи отчаяният вопъл:

Ненужни ми са повече на този свят очите,
ненужно ми е тялото, останало без дух.
(«Requiem»)

В любовта особено ярко се изявяват специфичният характер и светоотношение на поетесата. Тя се слива с нейния копнеж 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 интен-

зивност на емоцията, някакво върховно психично 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 солените пръски, които донася вятърът, прозвучава един вдъхновен химн на любовта — любовта, която изпълва сякаш цялата вселена, огромна и безсмъртна като нея. В «Среща» вдъхновението на поетесата достига до истинска патетичност. . . Сякаш се връщаш в първия ден на мирозданието — на света съществуват само тоя бряг и това море и очертаните на техния фон два силуета — мъж и жена. Очертанията на образите се изтеглят към широките рамки на картината и постепенно я изпълват:

Изпълваше целия хоризонт — тъй голям ми се стори —
стъпил на брега, а косите в облаците горе.
И когато ме съзря и вдигна ръцете си към мене —
искаше да обгърнеш сякаш цялата вселена.

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.

В началото тя е просто пролетно настроение, готовност да обичаш, преди още да знаеш кого («Април»), тъмна стихия, която те влече въпреки разума и волята («Intérieur») или пък само едно повишено витално чувство, при което лирическата героиня дори не се и пита дали наистина обича своя спътник млад

или пък свойта младост недопита,
на мощното кормило песента,
и вятъра, и волността света.

(*«На «Хелиос»*)

След това идва вдъхновеният подем на голямата, всепоглъщаща любов — светлият «ден първи», заради който заслужава да минеш» през огън и вода» и който оставя завинаги своите следи в душевния строй на жената. Циклите «Любов» и «Бретан» са върховното постижение в любовната лирика на поетесата. В «Requiem» тя достига до оная жертвеност на великата женска любов, която ражда най-трогателните й стихове:

Не плача за себе си. — Нека жесток и оскърден,
животът между ни прегради да беше изправил —

да бяхме осъдени вечно отделно да бъдем,
да беше ме даже разлюбил, оставил, забравил. . .

Но само да знаех, че тук на земята ти още
живееш — и моите литнали мисли те стигат, —
че дишаш и гледаш, и чуваш — и в късните нощи
прозорецът свети и бдиш ти наведен над книгата.

Но поезията на Багряна е твърде жизнена, за да остане докрай пленник на любовната скръб. Тя продължава да търси светлите празници на любовта. Вдъхновението ѝ постоянно се стимулира от развълнувания пулс на влюбеното сърце. Неговите неравни удари са основният ѝ мотив.

Със затрогваща психологическа убедителност е показала Багряна себеотрицанието на майчината любов в стихотворението «Жертвата». Но общо в нейното зряло творчество твърде малко стихотворения ни въвеждат в сферата на майчинските чувства. Щастлива или нещастна, самотна или възлюбена, нейната лирическа героиня живее преди всичко в света на любовта.

Без да превръща непосредните изживявания в психологическа проблема, 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
и ако можеш, забрави веднага
и мен, и моя сън — горчив и ням,
на който днес самичка край полагам.

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.

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!

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. Те са силни и искрени, често са доведени докрай, но никога не изглеждат хиперболизирани. Понякога една своеобразна първичност на виждането подчертава силата им. Сякаш не поетесата — сякаш истинска първобитна жена от народа насища езика си със страстта на клетвите:

Да ослепеят очите ми — и двете,
да ме сполети навеки проклятие,
ако забравя някога това лято,
Атлантика и на Лайта брегове.

Каква първичност на виждането и каква страстност в чувстването са били нужни, за да се роди и този удивителен край на «Химн»:

Да бъдат проклети устните ми и моя вцепеняващ се
от агонията език —
ако в смъртния ми час, сред риданията на моите
близки, сподавени и лишни —
не благодарят и благословят тези дни всевишни.

Жива, дори прозаична човешка реч и все пак високо поетична, неотразимо вълнуваща. В очите си, в главата си, в смъртния си час — само така може да се кълне първичният страстен човек, който не познава полутоновете и получувствата. «Ще дойда — в

главата си се кълна» — се заканва лиричният герой в «Изгнаник» и иска в отговор същата сила на чувствата:

А ти — забрави ли ме,
ослепя ли от плакане,
онемя ли от чакане?

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» и «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 неуловимите химери на своя неспокоен дух, презирайки ситото спокойствие на безкрилото еснафско щастие. . . По пътя ѝ една след друга никнат прегради — еснафските ограничения на буржоазното общество, 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, широка и волна, готова да се носи «над върховете само — на страданието и на радостта». Несломимата ѝ жизненост, вярата ѝ в живота надживяват всичко. . .

Но по своя път поетесата върви сама, върви, спъвайки се в «камъни и ями — заблуди, илюзии, миражни измами». Нейният път до 9 септември 1944 г. — това е пътят на самотната личност, тръгнала през живота без спасителната светлина на големия обществен идеал. Ориентири ѝ са само нейната любов към живота и към човека и нейната вътрешна връзка с родната земя и народ. Затова дори и жизнерадостната поезия на Багряна не можа съвсем да избегне песимистичния размисъл, депресивните настроения. Нейният идейно-творчески развой минава през трагичните 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 — съвсем други неща вижда сега тя в панорамата на големия град:

Светлини, афиши, измами —
реклами, реклами, реклами. . .
Многохилядна 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!

Не зная познавала ли е по това време Багряна поемата на Гео Милев «Ад», но в нейния «Сеизмограф на сърцето» картината на големия капиталистически град, неговата враждебна на човека атмосфера е внушена със същия нервен експресивен стил.

«Обсадена» от тежката атмосфера на действителността, «заключена в себе си», сега поетесата отчаяно търси «път към света вън от мене». Няма го предишния възторг да разбие стените на стаята. На мястото на непосредно избликналите чувства идва скептичният размисъл над «дяволски» сплетените «ребуси» на живота. 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 бедзомните псета към луната. . .

«S.O.S.»

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:

Вземете моя непокой и светла жажда
и понесете ги от край до край в света,
и разлюлейте океаните,

от бреговете да излязат и залеят
на масите човешки океаните,
и да измият от земята тинята,

от дъно да разтърсят 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 поетесата — започнала да прозира вече 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». 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.

Разбира се, би било насилие над поетичния материал, ако сметнем, че това предчувствие още тогава е имало съвсем конкретно обществено-политическо съдържание. То е родено само от прозрението на един оптимистичен поглед за света. Но обективно то получава точно определен адрес. Та тези стихове са писани през 1943 г. — само една година преди Деветосептемврийската социалистическа революция.

Стихотворението носи заглавие «Мост». Така е нарекла поетесата и целия цикъл стихотворения от периода 1937—1943 г. И с това е казала най-важното. 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 «мостът», по който Багряна влезе в нашата днешна социалистическа литература. Влезе естествено и леко, разбрала, «че лъжлив и дребен е бил светът, осъден на разгром» и най-важното:

че досега — любов, живот, изкуство,
съм гледала в непълна светлина.

Тези написани вече след Девети септември стихове ясно подчертават идейния развой на поетесата. Но превръщането на Багряна в певец на социалистическата действителност имаше и други вътрешни предпоставки. Вече не идейно-политически, а емоционално-психологически. Целият душевен строй на авторката бе нагоден да долови онова пълнозвучие на живота, оная пролет на 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 хората и живота, дълбоко земното реалистично светоусещане и същевременно непрекъснатото търсене на романтиката в живота, устремът към новото, непознатото, активният характер, дръзновението, самочувствието на човека като господар на света, дълбоката вътрешна връзка със своята земя и своя народ.

Тази душевност, изявена в цялостното лирическо творчество на Багряна, естествено намери в социалистическата действителност нови жизнени сокове и нови вдъхновения. Без да из-

меня на себе си, поетесата успя да открие сред изменената действителност свои проблеми, своя тематика — продължение и доразвитие на основните линии на по-раншното ѝ творчество. Не случайно едно от първите приобщавания на нейната поезия към новата действителност стана чрез образа на пролетта. Пролетта — началото на новия живот в природата, събуждането на творческите сили на земята — е била винаги любим сезон на Багряна. Тъкмо чрез пролетния си устрем ѝ става близък и новият живот.

Здравей, велика, буренóсна пролет,
стихиен тласък на живота нов

— малко декларативно, но искрено приветствува тя пролетта на 1945 г. Особено хубав е малкият ѝ цикъл. «Слънце над полето», в който почти осезателно е успяла да предаде пролетната свежест. Ширината на полския кръгозор, свежото пролетно утро, благодатният очистителен дъжд и блясъкът на майското слънце тук отново ни въвеждат в познатия ярък земен свят на поетесата, но едновременно с това по естествена асоциативна връзка те непрекъснато отправят мисълта ни към творческия кипеж на новата, социалистическа действителност — почувствувана от авторката непосредствено и вярно. Към нея тя се приобщава естествено и убедително чрез това, което винаги е обичала:

Ето родината с ниви, които растат
буйно и волно вълнисти под слънцето пламенно.
Виждам ги нови — земята, полето, трудът,
яките селяни, топлите покриви сламени.

Ида при вас — приемате ме, вечни поля!
Аз ви откривам сега като нова планета.
С вас да живея, с труда за растящия хляб,
с влагата, сушата — с ясната обич в сърцето.

Багряна усети с цялото си същество творческите сили на нашата съвременост, успя да долови как с пролетния устрем на буйната ръж «младият днешен човек» може би само за няколко години израства с цял век. И сама израсна заедно с него. Най-хубавите ѝ работи, писани след 9 септември 1944 г., продължават и доразвиват основни черти на нейната лирика върху новата основа на социалистическо-реалистичния художествен метод. И с това като че ли по новому зазвучаха и някои от по-раншните ѝ стихове. Техният истински смисъл ни разкри докрай нейното днешно творчество, което по своеобразен начин обобщи жизнения ѝ опит. Днес ние по-ясно от преди разбираме нейната ня-

когашна незадоволеност, търсенията и копнежите ѝ, неопределения ѝ стихиен бунт.

Ето я сега нейната осъществена мечта — съветската жена Валентина Орликова, капитан на кораб за далечно плаване. . . Ето я и продавачката Маша — алпинистка, кънкьорка, почитателка на театъра и музиката. . . Ето колко реална и жизнена била оная романтика, която напразно бе гонила цял живот поетесата. Някога тя 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, тя разбира, че в същност е копняла за романтиката на смелите дела, на големия дръзновен живот. И въздъхва за неосъществените мечти на своята младост, въздъхва тъжно и едновременно удовлетворено. . .

По този начин цикълът «Съветски хора» разкри и допълни истинския смисъл на «Видение», «Зовът на морето» и редица други някогашни стихотворения на Багряна, продължи и уплътни един основен мотив в нейната лирика — бунта на жената срещу еснафските ограничения, стремежа ѝ да излезе извън тесните стени на стаята, да разгърне творческите си сили, да заживее поетично и красиво.

Естествено изникват от цялото ѝ досегашно творчество и стиховете, посветени на борбата за мир — един централен мотив в нашата съвременна поезия. Основен патос на нейната лирика винаги е бил животът, основен образ — жената. Тъкмо от името на жената — носителка на безсмъртното жизнено начало, поетесата защищава живота от неговото отрицание — смъртта, разрушението, войната. За тази своя тема самата авторка пише: «Тя е моя дълбока, жизнено изстрадана убеденост, превърнала се в поетическа идея.»[1]

Разбира се, 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 стихотворенията ѝ в «Пет звезди» не ни вълнуват особено, не притежават оная жизнена сила, с която се отличава нейният стих. В новата тематика Багряна трябваше да намери себе си, а това е процес, който не може да бъде нито съвсем гладък, нито съвсем лек. Голямото художествено майсторство на поетесата нивелира донякъде неговите резки зигзаги, но все пак те могат да бъдат проследени в творческото ѝ развитие от последните десетилетия.

---

[1] Изворът на моята поезия. Юбилейно слово на Елисавета Багряна, в. «Литературен фронт», 9. V. 1963.

Още повече, че това развитие се извършваше в години, когато пред поетичните устреми на творците неведнъж се спускаха бариерите на догматичното мислене и всесилната култовска схема. Тези бариери не винаги успяваше да преодолее дори и свободната стихия на Багрянината стих. Но, струва ми се, жените поетеси от по-старото поколение все пак сравнително повече съумяха да запазят правото си да гледат на света през погледа на своето вътрешно «аз» или поне през призмата на една подчертана женственост. 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. . .

В последната ѝ стихосбирка — «От бряг до бряг» — ние виждаме поетесата вече уверено стъпила на отвоюваната нова земя. С присъщия му размах тук нейното вдъхновение се носи наистина «от бряг до бряг» — от Бояна до Бразилия, от Кремиковци до Москва. Но негов терен е преди всичко сърцето ѝ. 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. . .

С особена топлота и сърдечност се отличава цикълът стихотворения, свързани с Бояна, който ни покорява с едно спокойно, но дълбоко и мъдро 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 ѝ с «висота и мъдрост». . . Изкопаният в двора ѝ 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 мъдро спокойствие диша в нейния стих — спокойствието на човека, който е 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 къща тя вижда като птица пред пролет, а планината пред прозореца ѝ се струва спрял на котва кораб. Завършвайки седмото десетилетие на своя живот, тя продължава да се чувствува на старт:

Затова не знам, дали съм в пристан
след изминатия в бури път,
или вечно съм на старт, пред писта
и в летене дните ми ще спрат.

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 завършък 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.

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. Мисля, че «Уиски с лед и сълзи», «Носталгична любов» и «Шепа сняг» могат да се сложат между най-вълнуващите работи на Багряна — толкова топлота и човечност и такава дълбока любов към родината има в тях. Любов, в която звучи и една сдържана, но неприкрита патриотична гордост от новия живот на България. Стиховете от «Бразилски цикъл» са написани искрено и непосредно. Без насилие над жизнения материал, без агитаторски интонации. 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 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. Златната паяжина на богатството е примамлива, но истинското щастие на човека не може да съществува извън големия живот на родината.

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 вътрешна връзка с родината — едно от най-хубавите и най-популярните ѝ стихотворения — «Моята песен».

Като «облак» над нея «надвесен» тежеше тогава над поетесата името на тъжната родна страна. Нейния образ тя вижда сякаш в траурна рамка: Черно е морето, Черен върхът и черна земята — «плодна, но тъжна безмерно». Колко различна е тази внушителна и сурова картина от оная обляна от пролетно слънце родина, с която ни запознават новите стихове на Багряна.

Тъжен или радостен, образът на родната страна съпътствува целия творчески живот на поетесата. Той е в самия характер на нейната лирика, в психологическите ѝ особености, в образността ѝ, в езика ѝ, той е и в преките ѝ изповеди. Където и да е, тя винаги помни, че «като с магия» сърцето ѝ е навеки свързано с родния край. 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!
Ще се завърна някога отново — с пълни може б: ръце,
ще сложа всичко в твоите нозе,
ще промълвя: — Прости! — Благослови!
И слънцето залязващо ще слезе в моето сърце. . .

Наистина преобладаващата част от някогашната ѝ поезия стои далеч от открития граждански патос, встрани от големия свят на социалните и патриотични борби и проблеми. Но със своята жизнеутвърждаваща бодра атмосфера, с националния си характер и със стихийните си бунтовни пориви тя повишава духовната енергия на човека, стимулира неговата жизненост, вдъхва му оптимизъм и вяра. И това ѝ придава обществено значение. Нейната действена сила се увеличава още повече днес, когато жизнерадостният ѝ дух е вече в хармония с общия светъл фон на обществения живот, когато социалистическата действителност преосмисля и изпълва с ново съдържание нейния не-

съкрушим оптимизъм. Как по новому, сякаш предчувствие за нашето време, прозвучават сега написаните преди тридесет години стихове на Багряна:

И знаем — няма да изгрееш сред звездите,
като светия дух да слезеш над главите ни!
Сами тук долу трябва да те създадем —
с ръцете си, с духа си, с наша кръв и плът
и в твое име да живеем и да мрем —
но да пробием, бъдеще, за тебе път!

(*«Ден утрешен»*)

Тази вяра в бъдещето, органически изникнала от оптимистичния мироглед на Багряна, продължава и днес да бъде неотменима част от нейния душевен свят. Но сега тя вече има и нови корени. Сега тя означава преди всичко вяра в настоящето. Бъдещето оглежда своя лик в чертите на съвременността — то е чудото на земния спътник, поривистият жест на внучката, нарисувала върху стиховете на авторката летяща ракета. . . Поетесата чувствува край себе си чудесата на идното време и това вдъхва нова топла струя в нейната вяра в света и хората. . .

Преди повече от 40 години един нов за нашата литература поетичен глас провъзгласи с младежка дързост:

Аз съм млада, млада, млада
с огнено сърце.

Тези два стиха бяха цяла поетическа програма. . .

«Аз съм млада, млада, млада. . .» — не е ли рисковано да се предизвикват така неотменимите закони на битието, няма ли да бъде страшно да прочетеш това, когато младостта бъде вече далеч. . . Изминалите десетилетия ни дават отговора. . . Годините губят своята власт над сърцето, изпълнено с обич към живота, юбилейните дати не са засегнали неувяхващата младост на поетесата. Нейните очи са все така широко отворени за света, тя продължава да го възприема със същата свежа впечатлителност. Не е ли показателно, че в деня на своята седемдесетгодишнина тя написа стихотворение, което носи заглавие «Пролетно усещане». В него тя се обръща към пролетния образ на обновената родина с думи, които съдържат в същност всичко, което бихме могли да искаме от нея:

Родино,
неугасващ мой светлик —
да те обичам и възпявам
сила
ще имам
до последния си миг.

Пантелей Зарев

ВЕСЕЛИН ХАНЧЕВ

Има поети, които познаваме веднага по славните дела, които възпяват, по големите класови битки, за които пишат. Това са лирици, в чието творчество историята е навлязла веднъж завинаги и безвъзвратно. Те живеят чрез нея, дишат чрез нея, създават чрез нея дори своето животописание. Има и друг тип поети. Те разкриват в лирически стихове за станалото с изповед за по-малко значителни неща, докосват се до онова, което само тях характеризира — като добродетел, като вътрешна черта или интимна борба за човешко щастие.

Веселин Ханчев не прилича нито на едните, нито на другите. Той не се отчуждава от големите теми на съвременността. В поезията му се носи дим на барут, чуват се отгласи на грандиозни битки, от обсади на градове и страни. В нея има патос на страдание, отразени в очите на герои, които загиват, избивани по улиците. Герои, които излъчват красотата на възвишена комунистическа жертвеност. Същевременно поезията му е дълбоко интимна. В нея звучат съкровени вътрешни струни, тя е изповед на личен живот, на велики вътрешни дела, на дълбоки размисли и философски изживявания. Поезия, богат животопис на преживяното от нашия съвременник, който носи в себе си, в страданието и радостта си мъдростта на историята, поривите на съвременността. Поезия на благородни жажди, на чувствителна човешка отзивчивост.

ПОЕТ НА ГРАДА

Веселин Ханчев обича природата. Той е винаги трогнат от красотата ѝ, когато се намира близо до нейния свят. Открива в нея и пасторалното, идиличното, наивно привлекателното, и

грандиозното, страшното, буреносното. Не случайно е създал така богат и разнообразен образ на морето. Морето, което е трудно да се възпее с традиционни средства, използувани в много литературни упражнения. Или с литературни реминисценции, за които впрочем няма и много образци в нашата литература. Морето, което трябва да бъде почувствувано с различните му багри, с грандиозните линии на хоризонта, с ласкавия му шепот и бурната му страхотна закана, с неумолимостта му, с жестокостта му. Да, поет на морето може да бъде само творческа личност с гънка способност за възприемане на природата, със сложна поетическа сетивност. Певец на морето не може да бъде лирик само с определен тип отношение към природата, лирично възторжено например, без склонност към размисъл, без вътрешна душевна нагласеност да се отзове на бурното и грандиозното, на страшното и жестокото. Защото самото море е като философска загадка — непостоянно и променливо. Защото то е като неизмерима с глъбината си драма на човешкия живот. И поетът трябва да намери мярката, сдържана, но богата с възможности мярка за поетическо претворяване.

А Веселин Ханчев е възпял морето. И не само него. Обичта му към природата е трайна и дълбока. Има вътрешно влечение и предразположение да съзерцава нейния свят и да пише едновременно и за планината, по която пълзи пролетта във величествен порив, и за ружите, които полюляват глави в двора, за оная природа, която от градините чрез цветята ни говори с интимен хайневски език. Но, забележете, Ханчев, певецът на съкровения, дълбокия и многообагрен свят на природата, винаги я възприема под особен ъгъл. Той не остава при непосредното ѝ съзерцаване. Той минава към размисъла. Той не обича нейния образ, виден сам по себе си — той се увлича след оная мисъл, която ражда тя, която не го оставя равнодушен към другото, ставащото в живота. Така е възпял в поезия-мисъл морето — най-богатата и най-еднообразната картина, която е създала природата, толкова трудна за поетическо възсъздаване. Морето, лъчезарно със своите блестящи бои, тихо със своето очарователно спокойствие, смайващо със своя стихиен буреносен вид — сякаш всичко в него живее, бори се, намира се в непрекъсната битка и движение. В стихотворението «Разсъмване» единствено е нарисувал крайморски пейзаж, който излъчва «самоцелна» красота, от който не възникват идеи и асоциации за нещо друго, един пейзаж, изпълнен с настроение и много морски аромат:

Като сълза над бреговете свети
прозрачната предутринна луна.

Докоснати едва от ветровете,
поклащат свойте черни силуети
смокините край старата стена.

Пазачът, сам по жълтата пътека,
отива своя фар да загаси.
Над пясъците, в светлината мека,
развяват се безшумно и полека
на мрежите кафявите коси.

Но останалите му стихотворения, посветени на морето, имат по-друг характер.

Какво намираме в тях? Природата, образа на морето с неговата сила и величие? Или нещо друго — човешка болка, пламенно, изпълнено със страдание и надежда изживяване? Повече второто, при все че поетът е обективно «пластичен» и «лиричен», когато рисува «предметния» морски пейзаж. От образа на морето той се възвръща към своя съкровен свят. Или към света на другите. Той дири и намира език не за да опише черната страшна паст на морската стихия, а онова, което вълнува хората, преживяващи своята трудна съдба край брега на морето.

Мълком товарят сухите мрежи мъжете.
В черните лодки белите гребени шибат.
Едрото слънце, в мрежите хванато, свети.
Светят пространствата, пълни със люспи от риба.

Вече завързани, в пяна играят веслата,
вече обтегната, мачтата цяла трепери.
Може би вижда мачтата диря позната,
може би вижда святкащи нейде лефери.

Той рисува образа на морето с неговия блясък и красота, а подсказва мисълта за надеждата на моряците, тръгнали на лов. И дори съучастнически се провиква:

Хей, капитани, време е, тръгвайте вече!

Той рисува картината на изтеглянето на мрежите. Рисува я почти като график, уточнил със словото си всяко движение:

В пясъкът — десет чифта крака.
Десет чифта ръце — на въжето.

Теглѝ така. Теглѝ така.
Изтеглѝ цяло морето.

В първия куплет картината е статична, без глагол; във втория е изпълнена с напрежение и сила. Но мисълта отива другаде. Тя тръгва след асоциацията какво ще изтеглят рибарите:

Изтеглѝ роклята на цветя,
обещана от лани.
Хлябът, огънят, солта,
ласките обещани.

Изтеглѝ кончето от мукава,
бяло, с черни копита.

Една песен, а след това
уста в устата впита.

Такъв е Ханчев. Неговото «немирно» въображение не остава при пейзажа. То тръгва след човешката неволя, след човешката радост и беда. То вижда проницателно и оригинално интимно човешкото и съкровеното. И образът е изваян, уплътнен с прекрасен лаконичен език. Образът на човешките радости и човешки мечти, родени край морето. Пейзажът остава като че ли някъде назад. Краткотрайното съприкосновение с него е достатъчно. Зазвучава мелодията на човешкото преживяване, на простите човешки желания, пълни с болка и тъга, с радост и надежда. И колко точно ни въвежда в интимния човешки свят:

Изтеглѝ тютюн и платна,
чаша вино, гърлото сгряло,
две звезди на прозореца. Тишина.
Малко сън за умореното тяло.

Когато като пейзажист рисува природата, великия и прекрасния изглед на морето, Веселин Ханчев не само се увлича след асоциацията за човешки труд. Той става и зъл, той проплаква болезнено. Той се настройва като че ли с някаква сатирична озлобеност срещу грандиозната и страхотната стихия, която не само радва, а и погубва, носи гибел, страшна с величието си:

Цяло се пълни небето с мълнии сини и вятър.
Тежко се вдига и пада, трескаво диша водата.
Веят се клони и мрежи. Удря тревожно камбана.
Черният вятър задуха. Черният вятър захвана.

Черният вятър от изток, дето каикът обръща,
дето издъно люлее старата дървена къща,
дето отскубва от кея кораба, вързан с верига,
дето високо в небето пяна и пясък издига.

Иде — и тътнат скалите. Иде — и птиците гони.
Иде — и вадят жените вехтите гръцки икони.
Иде — и диво се мятат празните лодки на кея,
бурята вече дочули, лъхнати вече от нея.

Каква властна сила в тия стихове, разсечени от равни паузи — сякаш се издига и пада като огромен тежък чук могъщата многотонна грамада на вълните. Какво реално усещане за страшния напън на стихията. И още: какво силно човешко чувство за беда, за страхотната, невидима, носеща се във въздуха беда, която идва с тревожното вълнение на морето, с воя на бурята, с представата за мощта на гибелен «черен вятър». Пак би трябвало да кажем — такъв е Ханчев. С благородно човешко сърце, с голяма човешка отзивчивост. Нямаме поет, равен нему в описанието на морето. Но не само като живописец, който с изумително ярки, контрастни бои е нарисувал природните картини, а и като аналитик на човешки изживявания, като майстор на лаконичното, синтетично изобразяване на ония вълнения, чувства, драми, които ражда морето. В неговата поезия усещате и лека, волна радост и надежда («Изтегляне на мрежите»), и тиха романтична скръб («Барба Тодори»), и чувство за страхотното — виденията за неотменната, гибелна стихийност на морето («Черният вятър»). Колко сгъстен трагизъм има в стихотворението «Пред пустата лодка». Бурята е отминала и е оставила на брега една лодка без лодкар и без платна. Те, хората от брега, стоят пред нея като пред ковчег, като пред войник, загинал в бой. Стоят и слушат как бие прибоят и как ветровете пеят мъртъв упокой за изчезналия рибар:

И морето бял венец от пяна
хвърля върху мокрия чакъл.
Сбогом.
Тръгва утринната смяна
там, отдето той не е дошъл.

И в другите стихотворения, в които рисува образа на природата, той е близо до нея и е далече от нея, защото е изграден духовно от града, от цивилизацията, от културата, чуждо му е есениновското ѝ непосредно възприемане. С изтънчена чувствителност улавя онзи интелектуален резонанс, който се ражда у фино изработения, изтънчен, културен във възприятията си човек. Трогнат е от величието на природата или от нейната простота, от земната ѝ пленителна и съблазнителна хубост. И следва благородните пориви на сърцето си, идеята за радост и беда, за социална неправда. Сюжетите на стихотворенията му са облаго-

родени от дълбоко съчувствие към човека, от проникновено разбиране на неговия съкровен свят. В пейзажите му често се долавя вътрешна хармония между величието и красотата на природата и величието и красотата на човешката драма. Но образът на природата не винаги е като акомпанимент на тая драма. Той я напомня често и чрез контраст. Като че ли равнодушието, мирът и тишината в природата се срещат с бурята, страданието и надеждата у човека. Какво вътрешно противоречие между идиличната красота на заснежената зимна нощ и голямото човешко преживяване, между пасторалното «неспокойствие» на природата и човешкото «спокойствие», изпълнено с някаква тревога.

Колко много гости крадешком
снощи са дошли край моя дом!
Като върху страници открити
в розовия сняг чета следите.

— Страшно! — шепне зайчата следа.
Птичата следа цвърти: — беда!
— Гладна съм! Говори ми следата
на една лисица опашата.

А следата твоя? Тя мълчи.
Но в снега до моя праг личи.
Спира там, не бяга, не извива,
мълчаливо с моята се слива.

Стихотворението, написано с простите средства на песен за деца, ни говори за нещо недоизказано, напомнящо за радост или за човешка драма, която се втурва в спокойната действителност и създава поетичен ефект. То има оригинален градиран строеж. Започва с тихата красота на пейзажа, с образа на розовия сняг и следите по него. Разказва ни за преживявания в един свят на елементарна психология — света на животното, — за страшното за заека, за бедата, усетена от птицата, за неспокойствието на гладната лисица. И накрая нахлува човешкото преживяване в контраст с тоя спокоен елементарен свят: тайната на нейната следа, която не се знае какво казва, която спира до неговия праг, но мълчи. Следата, която мълчаливо се слива с неговата следа — неизвестно с любов или с равнодушието на угасналото чувство. Този оригинален, градиран композиционен строеж е постигнат от поет с голямо прозрение в човешкото. Поет, който обича природата, наслаждава се на красотата ѝ, разбира дори психологията на звяра, но

мъдро вниква в човешката душа, чувствува в нея дълбоката истина на живота и борбата. И със своя благороден стил облагородява и оня друг, материален и природен свят, до който се докосва. Поет, чиято асоциация го води винаги от природната картина към онова, което е дълбоко съкровено — човешкото, културното, градското.

Такъв е в своята лирика Веселин Ханчев. Защото неговото светоусещане е проникнато от култура и изтънченост на мисълта. Той е «неспособен» да остане върху повърхността на впечатленията. Той внася в лириката си сложни мисловни отношения и когато е грабнат от природата, когато е опиянен от красотата ѝ, когато с любопитството на дете се вглежда в нея.

Цялото му поетическо развитие е вървяло по тоя път. Той е отхвърлял есениновското лирическо сливане с природата и все пак не е поет само на урбанистичната образност, само на градския пейзаж. Създал е лирика, която в прекрасния и възвишен земен свят на природата внася мисълта на човек с културно, «градско» светоусещане. Поезия, която е така силна със съзерцанията на грандиозния свод на небето или на грандиозния простор на морето, която на места е като фреска от тънки и богато преплетени природни орнаменти. И в същото време е сложен и фин синтез на човешки мисли и изживявания, на трагични впечатления, на дълбок размисъл, на интелектуализъм, непосредно сплетен със съзерцанието на онова, което е. Наистина поток от чувства и образи, от асоциации и философски идеи, родени пред света на природата, който не срещаме у никой друг наш поет и който оригинално обогатява съвременната ни лирика.

ХУДОЖНИК

В едно стихотворение той разказва за себе си, т. е. за художника, който вижда света през своето въображение. Празна и бедна била голата стая на тоя алегоричен художник. Тя гледала със своите неми стени като с мъртвешки очи. Но на тях художникът закачил картините си. Закачил по пустите и сиви пукнатини извори и пътища, бряг и лесове, небеса, които са сини, и слънца необикновено червени «като мак». Усмихнали се стените с просторите и облаците, заиграли с деца и светлини:

И стените скривайки с платната
— негови единствени неща, —
той превърна стаята в богата,
в най-богата стая на света.

Така свършва разказът. И трябва да прибавим: не стаята, а света художникът превръща в изумително богат мир на цветове, на радостни светлини, на неочаквани видения (като това слънце, за което поетът говори — червено «като мак»). Неговите, Ханчевите вибриращи чувства, неговото трепетно въображение също превръщат в живопис, в чудни, необикновени видения онова, което бихме възприели оголено и опростено с бедната си сетивност. Ханчев, този мисловен поет, този поет с устроеност на рационалист, на «умник», у когото бликат непрекъснато мисли, е майстор живописец, умеещ леко да превръща прозата на околния свят в поезия от багри, звукове и линии. Казват, че когато на един художник не му достигнала черна боя, за да нарисува сенките, той посегнал към синята. И така се родил импресионизмът. За да изрази своите вълнения, своите чувства, своята вътрешна същност и впечатленията на очите си, поетът често прибягва към тая импресионистична подмяна на цветовете, без да престава да рисува реалната, съблазнително близката, родната ни земя. Неговите асоциации отвеждат въображението към багри, които са живописно контрастни, които може да види само художническо око, устроено не по обикновените оптически и хроматични закони.

В черните лодки белите гребени шибат.

Мамят го видения, които имат характер на живописни хиперболи:

Едрото слънце, в мрежите хванато, свети.

Но той не може да рисува подробно действителността, макар че е живописец. Защото като модерен художник умее да обобщава, умее да синтезира. И така завладява сякаш изведнъж действителността, вижда я нова, друга, по-различна от оная, която познаваме. Осветлява я и с вътрешното си чувство, и с мисълта си, и с оня оригинален свят от багри, подсказан му от нея, и с оня свят, който носи от себе си и с който я променя понякога, както художникът — оголените стени с картините си. Разпознаваме неговата природа, изпитваме впечатленията от нещо близко и реално, което сме срещали, съзерцавали. И все пак ни обхваща силата на новото, на онова неизвестно, непознато, което е криела в себе си тая действителност и която той е открил, познал е, казал ни е и е променил нашето чувство, нашата мисъл. За него светът е винаги красота — необичайна, силна. Красота не само във формите, а и в изживяванията, които тези форми пораждат. Затова и картините се менят, стават по-други, по-различни от онова, което в действителност са. Те

са под магическото въздействие на неговото неочаквано преживяване.

Ето пътя, който се вие на дълбоки браздулици. Най-обикновен път, който не води далече, който е «набръчкан и тесен». Без треви, без червени лалета отстрани. Той достига дотам — до две сухи акации, край които върви конче и горестно мъкне празна талига. Над него дори звездите мъждукат, безсилни, непоетични. И все пак. . .

Този път
на света е най-грозен и кратък. . .
Няма път
по красив и широк на земята.
Той блести,
сякаш цял позлатен е.

Идваш ти
в този път срещу мене.

Става магическото чудо. Картината е осветлена по нов начин от поетовото чувство. Тя се мени. Бездушното получава живот. Обикновеното става необикновено. Грозотата придобива красота. Прозата се превръща в поезия. Тъкмо това голямо изкуство на художника живописец, който претворява света, преобразява природата, «очовечава» я по неочакван начин, виждайки я през призмата на своите изживявания, е развито до съвършенство у Ханчев. Неговите пейзажи никога не остават един свят за себе си. Те са подчинени на едно асоциативно възприемане. Те са част от едно преживяване на света. Те са момент от голям разказ за човешка драма, от дълбок размисъл, уплътнен чрез тях.

Поетът пише стихотворението «Гора». Просто стихотворение за гората, която върви след снега, изкачва се нагоре, сякаш иска да стигне Черни връх. Заживявате с тоя зрим образ на природата, с нейното властно бързо настъпление, а във вас се пречиства, вглъбява се и се изяснява идеята за непобедимия живот, за непресекващото движение и обновление, за вечната сила на онова, което настъпва, което преобразява. Може би поетът е търсил алегорията? Не, той така мисли, така възприема пейзажа. Той, рефлективният поет, способен да облагороди със своя стил на виждане и мислене дори обикновеното, дори мъртвото движение в неорганическия и растителния свят. Неговият пейзаж се различава от пейзажа на живописеца. Повече е наситен с мисъл, повече е подложен на мисловно-емоционална обработка. Той пристъпва към пейзажа с погледа на поет, който дири своя материал, за да освободи себе си, за да моделира своето

чувство за света, своята мисъл. И преобразява по оригинален начин, без да отнема плътността на формите, реалната обемност на предметите, точността и верността на багрите. Впрочем той си играе с багрите. Иска да преведе на техния език онова, което чувствува и изживява, а не само да «живописва», да изобразява видено и сетивно възприето. Затова и у него слънцето може да бъде кърваво, червено като мак и бледо като лист от станиол. Затова, когато пише, че мълниите са сини, усещаме реални цветове, но когато казва, че вятърът е «черен», от картината ни лъхва страшната гибелна сила на морето, идва дъхът на смъртта.

В неговата преобразяваща света поезия под въздействието на поетическите впечатления възниква постоянен баладичен компонент. «Баладичен размисъл», «баладична» образност и емоционалност се появяват там, където въображението започва своята чудна игра. С мрежите рибарите изтеглят не риба, а жадувани неща: детско конче «с черни копитца», две топли целувки, пакет тютюн, който успокоява. Пътят, грозният път, изгрява в красота, осенен от любовното чувство на автора. Изгорялото дърво, по което са паднали пеещите птици, напъпва цялото и зазвънява лудо като камбана. Светът се променя лесно. Стават забавни «баладични чудеса», щом въображението тръгне след асоциацията, след образа идея, след размисъла изповед. Така е написано едно от най-хубавите стихотворения на Ханчев «Парижкият дъжд, възпят от една шарманка». В него художникът в момент на носталгично преживяване на спомена за отлетялата любов разговаря с нарисуваното на тротоара момиче.

И още. Този поет живописец, този настроен «баладично» творец, който преобразява света под магията на своите асоциации и размисли, умее чудно с прости средства да озвучи стиха, онова, което разказва. Разказът прераства в песен. Рисуваният пейзаж звучи като песен изповед. Развиващият се размисъл напомня песен чрез непрекъснатото вибриране на повторението. То, повторението, става постоянен акцентен момент, свързващо образите звено, композиционен стожер на цялото. Така е написано стихотворението «Свобода», в което звучи непрекъснато лайтмотивът «възпявам тебе, майко Свобода»:

Възпявам тебе, майко Свобода.

Възпявам те със ветрове попътни,
с небе, в което мълнията тътне,
с дървета, натежали от гнезда,
възпявам те с поеми и машини,

на мойте дъщери с очите сини,
с полетата, димящи под дъжда.

Възпявам тебе, майко Свобода.

Да, поетът тук е малко образно реторичен. Образно реторичен е и другаде. Но песенният елемент е запазен с рефрена. Така е написано и стихотворението «Земя и небе» с постоянно повтарящото се смислово-композиционно повторение: «Върху земя човек роден е». Така са написани голяма част от неговите творби. И, както казах, най-хубавото от баладично-реалистичните, живописно-асоциативните, оригинално озвучените с повторения и рефрен творби е стихотворението «Парижкият дъжд, възпят от една шарманка». Произведение, в което свободната капризна фантазия на поета е събрала сякаш всички детайли на бита на парижката улица и всички скрити пориви, желания, безпокойства от живота на бездомния парижки артист. Не бохемата, който прекарва празно времето си из кабаретата, а художникът, който рисува по тротоарите, отпечатва в тях нежните си чувства, изказва онова, което пее в душата му, въплътява в образ пламъка на мислите, живота на духа, неизмеримото си човешко копнение по щастие. Като съпровод на неговите чувства звучи шарманката, инструментът на скитниците артисти, на безприютните чада на града на изкуството и нищетата:

Това е история стара, стара,
стара като Париж и тя:
един художник по тротоара
рисуваше момиче с цветя.

Той рисува момичето, което му е казало сбогом. Което си е отишло, защото няма вече хляб и платна, защото от боите е останала само черната. Но не — отвръща ѝ художникът, — от боите има още три — златната, синята, червената, и цяло небе светлина — небето над Париж. С тия бои под светлините на Париж той я рисува по тротоара, под краката на минувачите, и то в очакване на «дребни монети», на «щедри монети». Но веселият и коварен дъжд отмива образа ѝ и го отнася към Сена. Остава само тъгата. Такава е тази стара, стара история за изстиналата любов на неприласкания от студения град художник. Като че ли в сюжета са се сплели всички мрачни и красиви образи на безприютни обитатели на Париж, които познаваме от френската литература. И лъхва ни животът, съвременният, истинският, неподправеният, днешният жесток живот, изпълнен със страхове и безпокойства. Поетът рисува точно, живописно,

правдиво. Появяват се форми, видени сякаш отдолу. Крака и колена, които отминават, сенки, които изплуват, отнемат временно слънцето и остават празна надежда. Поетът ни въвежда в привлекателно наивния свят на художника, във величието и красотата на неговите човешки мечти. И като отглас на старинен романс, който погребва едно чувство, прозвучава ритъмът на шарманката, рефренът на една изящна мелодия, на едно музикално движение на чувството, на един затрогващ стон. Върху творбата лежи отпечатъкът на приказна старинност. И същевременно тя е така съвременна. Така точно улучва характерното в днешния живот на човека на изкуството в Париж, големия капиталистически град, лирично топъл като момиче и коварно жесток като убиец. Голямото изкуство на Ханчев като сюжетен лирик е достигнало един връх. Той рисува, разказва, описва и открива вътрешната същност, човешката душевност. Той дири събития, характери, положения, пози и същевременно всичко залива с багри, всичко осветлява с емоции, всичко озвучава с повторенията и припева, създавайки нова с в о я сюжетност. Сюжетност, в която се сливат движението на събитията и преживяванията на поета, движението на багрите и болките на душата. Това е тъкмо лирическа сюжетност, сякаш по-богата с елементи от епическата. В нея поетът проявява качества на дълбок и проникновен мислител, богатство на зрително въображение и чувство за «музикално оформяване» на голямата човешка драма. Тук е и поет артист, и философ, който схваща характерното, рисува израза и чувството с майсторски намерени музикални репризи, с думи, които са като жива и сочна боя.

ФИЛОСОФ МИСЛИТЕЛ

Наистина тъкмо за Ханчев би могло да се каже в най-голяма степен, че е поет философ и мислител. Той е измежду «умните» поети. Измежду ония, чиито асоциации не идат само от въображението и от преки живописни представи за света, а и от ума, от мисълта. Всяко негово възприятие е смислово прояснено. Всяка негова представа носи откровение за тайните и истините на света и ни заставя да мислим. Той намира неочаквано тайната на онова, което е най-съкровено, най-вътрешно и най-значително. И то често пъти — като се вглежда в обикновените детайли на пейзажа и живота. Умението му да анализира, да извлича смисъл от обикновената реалност се допълва от дълбоко

и благородно съчувствие към човека. Така се създава особената, неповторимата лирическа атмосфера в неговите творби. Ето друга балада — «Лози в Монмартр». Поетът влиза в беседа с тях, лозите на Париж, както народният певец беседва с гората, с планината, с птиците и растенията. Едно възвръщане към извора на най-първичната поезия у съвсем модерен, интелектуален поет:

Добър вечер, печални лози,
мили селски момичета!
Разкажете ми как сте попаднали тук,
сред Париж, на Монмартр?

Но образът на лозите в тая проста сърдечна беседа в стила на старинен романс прераства в символ. Те наистина са печални и мили селски момичета, затворени в железни огради, поставени на желязна земя, живеещи под желязно небе. Така са смазани от града, притиснати от черните стада, хукнали по улиците, залени със светлина не от истинското слънце, а от слънцата, които изгряват само през нощта и призори залязват. Поетът мисли за голямата човешка драма, за смазаните от цивилизацията. Той тъгува по първичното, чистото, онова, което е извън обсега на отровния дъх на цивилизацията. Неговата мисъл, подтикната от тоя образ на лозите, започва да броди из страниците на историята. Той мисли за Вийон, който скита под черните покриви, но сърцето му е празно като къщите наоколо: за Верлен, който тъгува зад своята маса в кръчмата,

че не може да пише в шума, който иде отвред;

за Лотрек живописеца, който

неполучил поръчка от никой богат чужденец,
хвърля своята мъртва палитра
и унил си отива.

Тъга залива сърцето на поета. Неговият философски размисъл звучи като отклик на човешкото страдание, като прозрение в големите, сложните пътища на историята, която, като твори цивилизацията, смазва човека, поробва човешкото. Веселин Ханчев не може да се забавлява с човешките слабости, да си устройва с тях шеги като друг философски настроен лирик — Валери Петров. Негов прапрадядо не е Аристофан, макар че често шеговита усмивка се плъзга на устните му. Негов учител и близък роднина по дух не е Хайне, при все че понякога искрят весели пламъчета в очите му. Той е повече сериозен, повече въвлечен в света на морални проблеми, проявили се в сферата

и на голямото, и на малкото и обикновеното. В лириката му не съжителствуват трагизмът и хуморът, комизмът и човешкото страдание. В нея няма весело-нехайна усмивка, която превръща сериозното в игра. Затова и не ни забавлява с неочаквани несъответствия, с игри на случая. Едно постоянно, живо, благородно, тревожно чувство за потъпкването на човешкото, за слабостта на човека пред напиращи външни сили държи будна неговата мисъл, неговото етично чувство. И в «Лози от Монмартр» сякаш чуваме вековен хуманистичен призив, сякаш зазвучава една от трогателните, съчувствуващи на човека балади на Вийон, сякаш се долавя поривистият глас на Русо. Изплува значителната, голямата проблема за цивилизацията и човешкото, за грозната заплаха на железните огради, желязната земя и желязното небе, за нежността и красотата на човека.

В подтекста на стихотворенията на Ханчев долавяме голямата мисъл за дисхармоничността на света. За жестокото потъпкване на красотата. Би трябвало монмартърските лози да радват духа, да го пречистват. А те извикват тревога, те изпълват душата с болка и желание за бягство от тоя свят. В натежалите от образи стихове се откроява образът на поет рационалист, хуманист, поет мислител, който търси сърдечно човешки отговор на големи, тревожни въпроси, на шеметни противоречия в съвременния му свят. Такъв е и в стиховете, в които рисува величавата красота на морето и жестоката всекидневна драма на онези, които живеят по бреговете му и са в непрекъсната битка с него, изповядват и любовта, и ненавистта си към него. По-друг е в разбирането на човека, в тълкуване красотата на обикновено човешкото в стихотворенията, посветени на любовта, на онези драматични моментни състояния, които извикват най-силното, най-тъжното и най-радостното чувство в душата. Но и в тях е голям хуманист, вслушан сякаш в своята прозираща в човека мисъл. В някои от тия си стихотворения престава да живописва, отбягва багрите, служи си само с две бои — черна и бяла — и с една графична линия, за да улови мисълта, за да предаде едно състояние, едно откровение за някаква малка, но значителна човешка истина.

•

Махни този стол.
Махни този стол,
третия стол
покрай масата.
Махни този стол
да не седне на него
лъжата.

Толкоз. Това е цялото стихотворение. То е сюжетно, ала сюжетът не е разказан. Останал е извън него. То е картинно. Ала картината не е нарисувана, а е някак си напомнена само. То е дълбоко драматично. Но даже драмата не е изобразена. Останала е само мисълта. Останало е движението на мисълта. Останал е мисловният резонанс на всичко, което е преживяно, което крият драматичната ситуация, образът, картината. Но тук поетът е философ на морала, тълкувател на човешкото. И то не като сантиментален доброжелател, а като дълбоко драматичен писател, умеещ да покаже драмата зад премълчаното, да заостри мисълта към страшното и жестокото, което така често се прикрива в живота зад обикновеното.

Неговата мисъл търси. Тя излиза от близкото, от реалното и всекидневното, но се понася на поток от други впечатления, много по-дълбоки, идващи от наблюдения върху живота, от лични болки и страдания. И тогава обикновеният битов факт придобива неочакван смисъл. Зад него се открива нещо сериозно и значително. Той става една човешка изповед. В него като във възел се сплитат човешки съдби. Търсещата мисъл на поета намира драмата и в света на «техническото всекидневие», в което живеем. И тук бушуват страстите, сплитат се противоречия, борят се истини и неистини. Така е написано стихотворението «Уличен телефон».

Двайсет стотинки. Плач на жена.
Двайсет стотинки. Раздяла.
Двайсет стотинки. Край. Тишина.
И в тишината — сигнала.

Чрез телефона — този бездушен свидетел — поетът разказва обикновените и страшни, драматични събития във всекидневието на човека. Малко значителното, онова, което изглежда като частен елемент от живота, ни въвежда в голямата игра на чувствата, в сферата на любовта и отчаянието, на радостта и болката.

Веселин Ханчев, този поет, едновременно суров и нежен, е философ тълкувател именно на човешки страсти. Понякога той долавя грандиозно-печалното в тях, понякога се спира на забавното. В едни случаи възхвалява човешката мощ, човешката смелост при изживяването на трагизма, в други с възторжен дитирамбичен стих възпява простата, земната човешка радост. Вниквайки в разноликата същност на човешкото, той ни помага да го разберем. Затова съчувствуваме и нему, и на неговите герои. Поетът разговаря с нас умно. Кара ни да страдаме, без да ни завлича в сянката на мрачното песимистично

отчаяние. Неговата лирика, мъдра, спокойна, сякаш воюва за човека и човешкото и когато навлиза в неприятния свят на лъжата и измамата, на болката и страданието. Една благородна, гореща симпатия към попадналото в беда човешко сърце, жадуващо освобождение, преминава през поезията му. Беседвате с умен човек, който изтънко разбира играта на чувствата, проницателно вижда като с рентгенови очи в душата на човека, разгадава и миналата, и бъдещата съдба на тия, с които ни среща. Когато изповядва себе си, когато разказва своите тревоги и вълнения, откроява образа на един богат живот, увлича ни след съкровени и дълбоки истини. И в лириката му, чужда на позата и парадността, свързана сюжетно с всекидневието, са заключени ценности, които надхвърлят рамките на всекидневното, придобиват по-общо значение, говорят за общочовешко страдание и общочовешки надежди.

Веселин Ханчев ненавижда тривиалното. Той мрази глупаците и рутинерите. В непрекъснат спор е с ония, чиято душевност е бедна, чиито чувства са евтини и скоропреходни. Това той не казва пряко в своята поезия, но то се долавя от неговия вкус, от подбора на темите, от тревогата и изживяванията, които може да разбере само умният. Всякога с малките си сюжетни стихотворения «разказчета» внушава идеята, че в доброто има красота, че в благородството се крие естетическа сила. Така с финеса на чувството и с проницателността на мисълта воюва със скудоумието и посредствеността.

Той е «интелектуален», без да се стреми към мода. В поезията му рядко ще срещнете «най-модерни» космически представи, съвременни алегорични образи на техниката и метафорични идеи за научен прогрес. Остава всякога при човека и човешкото. Твърде умен е, за да се увлича след евтината мода. Твърде модерен и интелектуален е, когато изследва глъбината на човешкото преживяване в оригиналните си стихотворни разкази, за да си служи преднамерено с наивни асоциации от света на техниката. Човешкото го интересува — с антиномиите и противоречията си, с драмите и тайните си, както е вълнувало поетите от античността до наши дни. В едно от стихотворенията си нарича себе си откривател. Стихотворението е онасловено «Поет». В него обяснява своето разбиране за поета, своето тълкуване на неговата човешка мисия. Кой е, какъв е поетът? Колумб. Откривател на човешки светове.

Да бъдеш Колумб
всеки миг от живота си.
Да откриваш земи и звезди,
да откриваш пространства и х о р а.

Такава е щастаивата и мъчителна съдба на поета, на мислителя. Неговото призвание е да навлиза в света, който принадлежи на другите и който те не познават, който той им открива. Призванието му е да бъде Колумб, покорител на земи и тайни, които ще поднесе на хората — очи, изпълнени със сълзи, целувки, родени в мига на щастието, мъчителни раздели и мъртви светове, опустошени от болката и самотата. Такъв е поетът — тълкувател на онова, което е съкровено — и такъв ще остане.

Колумб остани
до последния миг на живота си.
И смъртта си дори
открий като свят непознат,
като нова земя посрещни я,
неоткрита от теб досега.

В стиховете му липсват разсъждения върху диалектиката на битието, на вселената и обществото. Но той разсъждава върху диалектиката на човешките чувства. Върху онова, което се ражда и умира в душата на човека, което, наченато като любовта, стене за живота и си отива, защото не е срещнало съчувствие и отзив. Ханчев е философ и мислител тъкмо в тия си стихотворения, в които открива истини за човека. Него и полетът към звездите го занимава не като чудо на техниката, а като въпрос за вечния човешки стремеж, за противоречието между земята и небето, между плътта и духа. Тук-там в лириката му лумва като огънче идеята за прометеевското начало. За стремежа към висини. Човекът е роден върху земята. Но той е роден на нея, за да вижда небето и загуби ли го някой ден—

да чува в нежностите къси,
в делата, в болката дошла,
не ударите на кръвта си,
а ударите на крила.

Човекът е роден върху земята, но дири непокорени звезди, взира се в небето, непознато и може би смъртоносно за него. Човекът е роден на земята, но за да се откъсва от нея и когато не намира небето вън от себе си, да го открива в своя дух, в своите полети и стремежи:

Върху земя човек роден е.

Но той роден на нея бе
дори в пръстта, и на колене,
да има пак едно небе,
небе да има и тогава,

когато няма и очи,
сам в себе си да го създава,
когато то се заличи.

Мислителят поет ни е изтълкувал най-великото у човека: вечния стремеж нагоре. Това е също една страст, обясняваща човека и неговата «същност». Най-великата и най-съдбоносната страст в историята. Проникновен тълкувател и оракул на човешкото, Ханчев има някакво родство с големи духове на откриватели. А е така земен, така е обикновен, така е модерен в интелектуалните си изживявания на болки, любов и страдание. Така е мъдър със стоическата си сила на съпротива срещу дребното. Земята го държи в прегръдките си и често го принуждава да се бори срещу автоматизма на мисли и навици, но духът му, грабнат от прометеевска сила, лети нависоко. Той се увлича от мисълта и умее да твори поезия, изпълнена с модерно философско съдържание. Радостно и светло ви е в неговия мисловен свят. Простор и глъбина има там, макар понякога авторът да вещае тайната на неутолени човешки стремежи. Живот, а не смърт има там, при все че сте се сблъскали с толкова човешки драми. И сте благодарни, че душата ви е пречистена, облагородена, след като сте задълбали така надълбоко в обикновени човешки, исторически човешки конфликти, стремежи, влечения.

КОМУНИСТ

Поезията на Ханчев е прослава на разума. Но разумът у него — това е органическо сливане на мъдростта, натрупана от вековете, с прозрението на комунизма. Върху тази философска почва стои поетът. Комунистът е навсякъде в неговите лаконично ударни, чупещи камерността стихове. Той прозира в благородството и нежността им, в болката и непокорството им, в бунта и тревогата им, в красотата им. Комунистът е в голямото човешко сърце, което обича, което побира в себе си света, което разбира несъвършенството на човешката природа и вярва в нея. Комунистът се стреми към «идеалния» човек, но се придържа о човека, който е около него. Философът и мислителят Ханчев, поетът и художникът Ханчев е разбрал тая едновременно проста и сложна истина. В «Лирика» има творби, които са идеен и поетичен стожер на сборника: «Добрият ученик» и «Жив съм». И двете са написани сюжетно, в разказвателен, лирико-епичен стил, с умело драматично сгъстяване на преживяването, с оригинално интелектуално разкриване на образите.

И в двете ни повлича магнитната сила на чувството, изляно в характерен личен ритъм — ритъма на свободния стих, в който повторението като постоянен компонент организира стиха. Силата на тия стихотворения е в дълбоките, човечни чувства, извиращи от «прости», «житейски» факти, но създаващи историческото величие на човека.

В «Добрият ученик» поетът просто, мъдро разказва героичния подвиг на младежа, застанал срещу смъртта. В обикновена жизнена обстановка израства величието на човека — на идеите, на убежденията, на правдата му, непобедима и светла. Майсторски поетът слага акценти върху обикновеното в портрета («нисък на ръст», «с коса червена и права», «със съзвездие лунички върху двете страни»). Но тоя реален, «добър ученик» стои твърдо срещу жестокостта на убийците и излиза победител над смъртта.

Беше много добър ученик.

Най-добрият в класа.

Но нищо не каза.
На всички въпроси
отвърна с мълчание.
Мълчеше,
когато го питаха в класната стая.
Мълчеше,
когато навън го поведоха.
Мълчеше,
когато го туриха прав
до стената на задния двор.
Мълчеше,
когато последен звънец
удариха пушките.

Младежът издържа изпита по безсмъртие. Постепенно от обикновеното израства величието на необикновеното. Черната дъска с тебеширени облаци става нимб около спокойното и смело лице със златни лунички. Класната стая напомня сценичен подиум, на който се разиграва страшната драма на борбата. Тя свършва трагично, но не с поражение. Добрият, най-добрият в класа изгаря в този величав двубой. И чувствата ви постепенно градират: от симпатия до нажежена до бяло ненавист към враговете. А поетът сякаш е все спокоен. Той не си служи с огнени думи, в стиховете му не блясват светкавици. Той разказва просто, служейки си смело с повторението, но психологическото на-

прежение стига висок градус, неподозиран в тая «обикновена» сюжетна форма. Майсторство, което ни оставя поразени. С предълно лаконични средства, като думите сякаш не говорят, а действуват, с едно подводно течение на чувството е написана тая силна песен за безумството на храбрите. Не, за ума и трезвото съзнание на храбрите. Ако искате да почувствувате възсъздадено величието на героя, който загива по вапцаровски, ако искате да ви облъхне ужасът на едно отминало време и красотата на хората, които побеждаваха в него, ако сте любители на психологическата лирика, прочетете тая проста поемка «Добрият ученик». Тя ще възбуди в душата ви силни емоции и протест, и радост, бурна и мъчителна радост от красотата на човека, от величието на безстрашието, от подвига, който води към безсмъртието.

Ханчев, тоя умен и всякога придирчив към себе си поет, създава най-трудната интелектуално-психологическа лирика. Тя няма допирни точки с оная «новаторска» интелектуална лирика, която издава съчинителска мания, празна игра със словото, преднамерена оголеност на мисълта и маниерност. Той твори така, защото не може да твори иначе, защото изповядва себе си, своята душевна изтънченост, своята мъдрост, натежала като дървото, «сведено наесен от плода си». Дълбока рана в душта — ето какво са за него мислите.

О, трябва всяка вещ да се изстрада,
повторно всяка вещ да се роди
и всеки образ, който в теб попада,
да свети с блясък непознат преди
и мислите да правят в тебе рани,
мъчително и дълго да тежат,

и всяка мисъл в тебе да остане
като зараснал белег в твойта плът.

(*«Посвещение»*)

Така се ражда истинската интелектуална поезия. В нея бушуват груби сили, усеща се суровостта на живота; тя е като лечебно лекарство на мъдростта. В нея се сплитат в единство мислено и преживяно, жадувано и непостигнато. Такъв е характерът на цикъла «Жив съм», най-силната работа в книгата «Лирика». В този цикъл, напомнящ ни Яворов, се срещаме отново с героиката на човека. Но човека, изправен вече в лична схватка със смъртта, разкриващ своето душевно величие в мъчително и трагично изживяване. Не човека, който се страхува, а който е победил страха, надмогнал е ужаса, вярва в живота и е при-

вързан към него. Тук е отликата на Ханчев от Яворов. И още — в липсата на мъчително визионерство, на болезнено опиянение от халюцинациите на болестта. В първото още стихотворение, така силно с лаконизма си като експозиция към един драматичен свят от чувства, размисли, надежди, е изразена здравата жажда по живота, по света. В него са се сплели тъгата от отнетата свобода, от приковаността към леглото с дръзкото неспокойствие, с хуманистичния копнеж на поета да обгърне света.

Мога ли в стая с единствен креват,
докторе, да оживея?
Има ли стая за целия свят?
В нея сложете ме,
в нея!

Мамен така много от екзотичното, жадуващ за приключения по широки пътища, поетът тръгва сега да странствува, но с мисълта и в света на изгубеното. Той излиза от своята болнична тъмница. Ала не за да се забавлява, не за да сантименталничи, не и като рицар, наметнал плаща и тръгнал да върши добри дела и да освобождава от беди хората, а за да изповяда себе си, своето човешко участие в големите сражения на света, своите мечти, своя дълбок философски спор със злото. И в тия тъжни стихове се открива благородната душа на поета, чиста, мъдра, борческа, етична. Той странствува из външния свят, намира разни спирки в спомена, а навлиза все по-дълбоко в себе си. В първите стихове изповядва ужаса пред смъртта. Служи си с метафорична образност. Трите стени мълчат, четвъртата стене: вода. Тя вика три нощи и на четвъртата става като другите:

Бяла,
студена
и няма.

Страшна стена.
(*«Стени»*)

Изповядва надеждата си за тишина, за вътрешно примирение. Но нима това е по силите му? Нима така ще надмогне тягостната атмосфера на смъртта?

Сърцето ми поиска тишина.

Превърнах в морско дъно
тая стая,
в гора от неми сенки
я превърнах.

за да трепти
сърцето ми сред нея
като едно единствено листо.
Езиците изтръгнах
на вратите,
на стъпките,
на бягащия вятър,
на капките,
на пода,
на звънците,
осъдих на мълчание устата,
на улиците думата отнех,
за да настъпи пълна тишина.

Но няма тишина.
О, няма, няма.

Няма тишина, защото светът е в него. Защото е разсечен от релси, пронизван от думи, разоран от плугове и крачки, защото в него удрят чукове, шепнат устни, реват кораби и викат птици. Защото носи в себе си света като движение и звук, като жажда и копнеж, като стон на страдание и като плясък на възземащи се криле.

Едно от най-силните, най-трогателните стихотворения от тоя цикъл е «Часът за посетители». Една песен за многото сърдечни връзки на поета със света, за неговата обич към хората, за неговата благородна устременост да бъде там, където пулсира животът, където са близките му, където се води голямата борба на прости и сърдечни хора — нефтотърсача, който обръща поглед към наивното писмо на сина, дърварите, прости и сърдечни в своите маниери люде, които топлят в длан чашата с вино, хора, които летят над света — и хора, които са държали винтовката пред лицето на смъртта. Нежни, сърдечни преживявания и големи човешки вълнения, които отново резонират в душата на човека, окован от болестта, притиснат на леглото си като Прометей на своята скала. В цикъла «Жив съм» се е възвела и честната мисъл на комуниста, който отхвърля илюзиите, не иска да живее в съмнение, иска да бъде открит и ясен пред себе си и пред света.

Осъждам ви на смърт
чрез неприязън,
приятелства,
в бедата уязвими,
познанства,

край душата ми събрани,
неканени на нейната трапеза.

Осъждам ви на смърт
чрез равнодушие,
измамни
и примамливи желания,
създадени от мен
големи робства
пред малки хора
и пред малки цели.

Осъждам ви на смърт
чрез недоверие,
лъжи,
в които вярвам доверчиво,
слънца от станиол,
които вземам
за истински слънца на хоризонта.

Комунистът Ханчев има едно голямо качество — честността. И друго — непобедима, дръзка вяра в живота и човека. Той осъжда себе си и другите — за да живее. Той е жив чрез отрицанието. Жив и непобедим. Той крещи «жив съм», той настоява «жив съм», жив е в болката си и го боли не от болестта, а от това, че е повален, трепере не от треската, а от гняв, че се е спрял насред път. И мъртъв пак би крещял «жив съм», защото знае човешката си мощ. Замах на чувството, сила на мисловно прозрение, докоснало основните тайни на човешкото — живота и смъртта и великата им борба. Дълбока, вълнуваща изповед на поет комунист, предан на живота, надмогващ смъртта. Много мъдрост и красота има в книгата «Лирика», но тя е най-мъдра с цикъла «Жив съм».

СТИЛ. КУЛТУРА И ПОЕЗИЯ

Веселин Ханчев се стреми обикновено към простота, към лаконичност и яснота. Той е възпитаник на френския класически поетичен дух. Умее много да казва чрез малко думи, да бъде афористичен, кратък като сентенцията, като парадокса. И нерядко говори чрез афоризми, чрез сентенции и парадокси. Та той иска да изрази същността на мисълта и чувството. А как може да направи това? Как да предаде неуловимото с най-кратки синтетични образи и мисли идеи? И тръгва по трудните пътеки на синтеза между реалното и фантастиката, между действителното и въображаемото, между простото и сложното, дирейки възможно най-сгъстената форма. Цялата дълбока мъдрост на изкуството той иска да изкаже в стихотворение от три куплета. Върху древен камък лежи гущерчето. То сякаш е заспало за миг. То носи в себе си живота, кристално чист, пълен с движение и — неподвижен. Чрез него, чрез неподвижното, живо и мъртво движение грозният камък е станал траен, придобил

е вечността. Това е всичко. Това е изкуството. Сякаш поетът е посочил само факта, а е подсказал дълбоката си мисъл, трепнала в него, целия вътрешен смисъл на голямата творческа тайна («Изкуство»). Или друг синтез — стихотворението «Гора». Гората, която пълзи нагоре след снега, който все бяга изплашен и след когото тя се втурва, развяла своя стяг, едва поела дъх. Та това е голямата тайна на вечното движение, на движението, чиято мощ е непреодолима. А колко просто е казано всичко. Пак три куплета. Стихотворението дори не ни изглежда развълнувано. Силата му е в мисълта, във вътрешното съдържание, във втория поетичен план. Просто и ясно са кристализирали образите, а зад тях се крие възвишената и дълбока мисъл за битката, за живота като промяна.

Ханчев обича алегорията. В нея има философски мисловни възможности. Неговата алегория е разказ, в който отсъствува проповедническото изкуство на баснята. Той не обича да поучава. Той обича да размисля. И чрез мисълта си ни открива дълбоки истини. Той ни принуждава да проверяваме своите възможности, своята лична мярка за простото и сложното в живота.

Колко много такива леки и трудни алегории в тая стихосбирка — и «Гора», и «Художник», и «Драма, наблюдавана утрин», и «Ябълка върху острова». Чрез алегоричния образ поетът изказва сдържано дълбокото си вълнение пред красотата и силата на живота, които са го поразили:

Стои върху острова ябълка дива,
люлей се в горчивата влага.
Под вятъра своите клони превива,
напразно към сушата бяга.

Къде ще избяга? Тя тук е родена.
Солена е станала вече.
Люля я морето във люлка зелена
и морското слънце я пече.

И тя разцъфтява под вятъра само,
и ражда в горчивата влага —
единствена мачта в морето голямо,
която не може да бяга.

Образът на ябълката ли е това, случаен образ на изостаналата, самотна под вятъра на морето ябълка, която сякаш се стреми към сушата, иска да се изтръгне от неговите прегръдки, а не може? Или друг образ? Символ на някакъв неосъществен чо-

вешки стремеж, идея за нещо различно от онова, което е разказано? И то с толкова красота, с толкова простота.

Поетът не обича «чистите», оголените като мисъл поетически идеи. Той се държи всякога о нещо реално, земно, но мисълта и асоциацията на въображението го отнасят към друг живот, към друго някакво човешко влечение, към страдание или надежда, към голяма поетична мечта. И той ни говори за тях с езика на обикновените факти и събития, използувайки поетично всекидневното.

Ханчев е сега измежду най-културните ни поети. Но у него културата не е само обем на знания. Тя е изтънчено чувствуване на нещата, изтънчена възприемчивост, непрекъснато вибриране на чувствата и на мисълта. И затова е толкова оригинален. Той се е учил от френски и съветски поети, ала не заимствува чужди мисли, чужда поетическа сюжетност, чужда образност. Достатъчно му е било, че е обогатил своя дух, че е напоил поетическата си почва с влагата на голямото, вълнуващото, проникновеното изкуство. И на тая почва израстват нови виждания, ражда се нова поетическа форма, узрява плодът на оригинално поетическо откровение. Той бързо измина пътя на развитие, на вътрешно саморазкриване. Вече по-друг е в «Лирика» в сравнение със «Стихове в паласките». Вече по-малко нагласява поантата, по-малко описва, повече и по-дълбоко разкрива синтетично зрелостта на мисълта си.

Лирикът у него проявява склонност към епичност. Той дори не разказва само, а прибягва към диалога като оригинална форма за разказ и за изява на емоционално преживяване. Умело създава чрез разказа вътрешна загадка, някаква «интрижка». А след това идва оригиналният синтез, смисълът на нещата, тайната на чувството, вълнувало сърцето. По такъв начин неговото стихотворение се строи двупланово — като факт и смисъл. Той е твърде далече от традиционната непосредна лирична изява. Твърде е сложен и модерно сюжетен за това. Негов опорен пункт е нещо веществено, случило се в живота или ставащо в живота. Но мисълта издига тоя факт до обобщение, разказът става изповед на една емоция, случката — средство за израз на мисълта. И стихотворението — красиво с предметното си съдържание — е одухотворено, обогатено от загадката, изпълнено със смисъла на своя дълбок втори план. То е много повече от онова, което поетът пряко е разказал.

Ханчев е майстор в изобразяването на грандиозното и възвишеното в някаква миниатюра. Или в улавянето на значител-

ното в малкото и простото. Стихотворението «Драма, наблюдавана утрин», е написано така.

Той рисува точно, с багри, сложени на място и непогрешимо. Същевременно излиза от рамките на обикновената тоналност, повежда ни след въображението си. Слънцата му са ту кърваво-червени като мак, ту като лист от станиол, ту големи и медени. Вятърът, «черен» в «Черният вятър», е «горчив» в «Размисъл». Стихът му носи в себе си много красота. Понякога поетът не е емоционално развълнуван, той е сдържан, той е рефлективен. Но и в такива случаи умее да съзерцава красивото и в сдържаната форма да вложи красота. А колко силно развито е чувството за динамика у тоя спокоен поет. Ето:

Капитанът не спи.
В океанът е взрян капитанът.
И реве, и кипи,
и звездите гаси океанът.
Всяка мачта скрипти,
всяка рея звънти като струна
и лети, и лети,
и лети с триста възли тайфуна.

Стихът наистина кипи от вълнение, от напрежение, от сила. Повторенията («и реве, и кипи, и звездите. . .»), действените глаголи («звънти» . . . «и лети, и лети, и лети») са само образ. Сякаш пише не спокоен човек, а огнен темперамент, който не сдържа себе си. И формите на стиха са динамични, опростени, но не стилизирани. В стиха на Ханчев има много остроумие и блясък на неочаквана инвенция. И същевременно той е строго промислен. Тънък вкус и чувство за изящното не позволяват на остроумието да разпери лъжливи цветни пера, да блесне с фалшив бенгалски огън. Като че ли поетът е отвратен от ефектите и се държи всякога на разстояние от онова, което може да го направи евтин и банален.

Ханчев обича монологичната реч, изповедта, която звучи напрегнато като речитатив. Той е близо и до песента, и до монолога психологическа изповед. Особено обикната негова форма е повторението. Откъде идва то? От символистите ли? Това често се среща у Блок и като еднакво начало (скреп, анафора), и като затворен кръг (кольцо). Също у Балмонт. Или от старинните романси — понякога като в тях Ханчев песенно озвучава стиха. Или от лириката на френския поляк Гийом Аполинер? Или от свободния стих на Пол Елюар? У Ханчев то служи за интонационно разреждане на стиха, за композиционна «схема», за

възвръщане към първоначалната тема. Така то извира пряко от съдържанието. Несрещано така често в предишните му творби, то бележи нов път, вътрешен процес на съзряла нова поетическа изразност. Но и сега той не насилва, не налага на стиха норми, които са чужди на съдържанието, настроението, идеята, на потока от асоциации. Неговият стих е всякога свободен вътре в себе си. Може би най-свободният съвременен стих. Поетът намира точната и звучна рима, но не се подчинява на римата, а върви след потока на асоциациите и мисълта. Той улучва сполучливо живата гъвкава фраза, развълнувана, когато действието е развълнувано, и строга, «студена», сдържана, когато е укротено кипящото емоционално състояние. Служи си с ритмичността на повторението, но не досажда с него. Така неговият стих е вътрешно лек, плътен и многообразен в постоянството на формите си. Стих и класически изрязан в строгите линии на четиристишието, и свободно отпуснат, граден чрез паузи, интонация и композиционни повторения. Едновременно топъл и «студен», емоционален и разсъдъчен, сдържан и поривист.

ВСЕ НА ПЪТ

Спрях се само на една от неговите книги, на сборника «Лирика». А чувствувам безсилието си да обгърна всичките ѝ ценности. За нея би могло да се напише голямо изследване, научен и критичен труд и по размери, и по идеи. Но авторът има и други книги. Той е така различен и единен в сложното си развитие. Елементарен още в своите стихотворения за Испания, с които се учи да овладее техниката на стиха, искрен с отвлечено хуманистичното си съчувствие към загиващите върху тая разорана от войната земя. Друг е в първите си стихотворения след Девети септември в сборника «Смяна», в който славослови победата. Друг е в «Стихове в паласките», като превръща в лирика дневника на войника, живее с неговите тревоги, връща се за миг от бойното поле у дома, за да погали кротко, със сурова, обдимена от барут длан косиците на дъщеря си. Друг е и в тия стихотворения, събрани в сборника «Лирика». В тях е включил нови богатства на духа, значителна духовна култура на поет, омъдрен от живота, майстор в претворяването на голямото и малкото в съдбата на човека. Един голям поет, който е все на път. Към какви други светове ще ни поведе? Какви нови тайни ще ни открие? Тайни на сърцето и на поетическото изкуство.

Владимир Каракашев

ДВАДЕСЕТ ГОДИНИ БЪЛГАРСКА ДРАМА

В ония дни, когато улиците се изпълваха с ликуващите тълпи на победилия народ, когато в радостно опиянение хората слушаха патетични речи и прегръщаха червеноармейците, когато с някаква задъхана вяра една изстрадала нация посрещаше първите дни на свободата, точно в тия дни на яростно ломене устоите на стария буржоазен свят трябваше да се състои срещата на «стария» театър с новите му зрители. С тези хора от улиците и площадите, които с кръвта си извоюваха правдата на новия живот. С тези хора, мнозинството от които може би за първи път щяха да влязат в храма на Мелпомена. «Старият» театър, на чиято сцена десетилетия патетично прокламираха свободата на духа героите на Шилер и Островски, където абстрактните проповеди и призивите за бунт и борба често си даваха най-неочаквани и причудливи срещи; «старият» реалистичен театър независимо от всички лъкатушения по своя път, които го извеждаха ту в дебрите на болезнения психологизъм на Метерлинг или в мистицизма на Хамсун, успя да запази своя демократизъм и близост до въжделенията на народната душа.

«Старият» театър. . . Естествено, че когато говорехме за него, погледите ни през първата година на това паметно двадесетилетие се отправяха преди всичко към сградата на националния театър — към Народния театър в София. . . Там, където за първи път оживяха в незабравими превъплъщения героите от драматургията на Иван Вазов, Антон Страшимиров, Яворов, Йордан Йовков, Стефан Костов. Там, където се разнасяше разрушителният смях на Гоголевите герои, ехтяха протестите на горкиевските босяци, в цялото си духовно великолепие и нравствена красота шествуваха Шекспировите волнодумци. Там, където в годините на най-свиреп фашистки терор под светлините на рампата излезе съветският човек Платон Кречет и

възхищавайки се от неговия хуманизъм, народният зрител изрази огромната си любов към великата съветска страна.

С какво «старият» театър ще посрещне новите си зрители? Същите тези народни люде, които сега плахо пристъпяха храмовете на изкуството, за да получат ония нравствени стимули и естетическа красота, за които в миналото можеха само да мечтаят. . . Как вече в условията на новия живот националният театър, на чиято сцена десетилетия шествуваха героите на «плаща и шпагата» и романтичните мечтатели, същите тези актьори и режисьори, интерпретирали образи с една чувствителност, толкова отдалечена от тази на съвременния човек, ще разкрият суровата трагика на новия живот?

И преди всичко въпросът над въпросите: какъв ще бъде репертоарът на театъра, коя е тази драматургия, която ще разкрие грандиозните конфликти на времето, величавия образ на съвременника, кои са тези пиеси, които ще дадат възможност на прославените сценични майстори да въплътят сложните колизии на времето? Бяха дни, когато «театралното време» като че ли бе спряло своя ход в очакване на решителния превърат. В очакване на новия голям драмописец, който вдъхновено ще разкаже на зрителите за «времето и за себе си». Отдавна беше заглъхнал трагическият акорд на Яворовата драма; секнали бяха и романтическите пориви на Вазовите хъшове, защото буржоазната философия на практицизма и користолюбието правеше «смешни» и «наивни» хъшовския патос и патриотичните пориви; Йовков беше склопил очи в навечерието на съдбоносните исторически събития, а и последната му пиеса недвусмислено показваше, че неговите представи за красота лошо резонират с историческата правда на времето; не звучеше вече и саркастичният смях на злъчния сатирик Стефан Костов, а що се отнася до десетината драмописци епигони, отдавна бе ясно, че мащабите на техните дарования явно не хармонират на големите исторически задачи, които стояха пред националната драматургия.

Тогава?

Отговорът скоро беше даден.

На 5 април 1945 г. завесата на Народния театър се вдигна за премиерата на първата написана и играна след 9 септември 1944 г. българска пиеса «Борбата продължава» от Крум Кюлявков. Тази творба като че ли бѐше ехо — близко и вълнуващо — на току-що отшумелите революционни дни. Патосът на антифашистката борба, героизмът и саможертвата на комуниста, възторгът и опиянението от борбата — всичко това беше

намерило отражение в тази пиеса, написана от своя създател като че ли в състояние на радостно опиянение. В образа на Симо Кюлявков направи опит да разкрие образа на комуниста, неговата беззаветна преданост към делото на партията, твърдост на характера и волева мъжественост. Сюжетът на пиесата беше наситен с остри и неочаквани поврати на действието, провокаторство и нравствени подвизи, любов и ревност, героизъм и коварство — широката амплитуда от чувства, мисли и страсти. Героите на Кюлявков не страдаха от сложни вътрешни противоречия. Те всички до един — и положителни, и отрицателни — бяха до крайност еднолинейни в своите постъпки. Една единствена алтернатива стоеше пред тях — живот или смърт — победа на каузата им — на всяка цена! В «Борбата продължава» липсват полутонове. Това е пиеса на гръмкия декламативен патос, на ярката реторичност, на доведената докрай хиперболизация на политическите страсти и класов антагонизъм. В това е силата на пиесата, с това тя завладяваше, увличаше, възпитаваше — особено в ония дни непосредствено след освобождението от фашизма.

Разбира се, когато днес анализираме тази наша първа социалистическа драма, не може да не отбележим, че като драматургически стил тя е вече отминал етап за нашето литературно развитие. Елементарността на психологическите характеристики, твърде често срещащата се помпозна реторика, мелодраматичните ефекти (Вяра, жената на Симо, е влюбена в провокатора Ненов), пълното невнимание на писателя към сложните извивки на мисълта и чувствата, художественият наивитет — всичко това днес не е и не може да бъде метод на нашите драматурзи. Но независимо от сериозните си художествени слабости «Борбата продължава» има голямо историческо значение за развоя на нашата съвременна драматургия. За първи път чрез нея на сцената излезе новият герой. За първи път в «Борбата продължава» бе направен опит художествено да се изобрази патосът на непосредственото стълкновение между двата свята. И най-после — и не на последно място — пиесата на Кюлявков сложи началото на *основната линия, на генералното направление в нашата социалистическа драматургия — героичната тема, епичното начало, непосредствения показ на патоса на класовата борба.*

Тази тема и това направление и днес са основни и направляващи за нашата съвременна драма, един път, който с всичките му отклонения и грешки се оказа път правилен, възходящ, път към нови творчески завоевания.

След «Борбата продължава» се появиха две драматургически произведения, които издигнаха на нова, по-голяма висота героичната тема на антифашистката борба. Това бяха «Разузнаване» на Лозан Стрелков и «Тревога» на Орлин Василев. Написани и поставени на сцената няколко години след пиесата на Крум Кюлявков, те нагледно показаха бързата еволюция на нашата драматургия, засиления интерес на известни наши белетристи и публицисти към драмата, да не говорим за огромния интерес, с който те бяха посрещнати от зрителите. С какво впрочем тези две пиеси се отличаваха от «Борбата продължава»? Формално погледнато, и по тематика, и по драматургически стил, и даже в известен смисъл и по сюжет между трите творби могат да се набележат много общи черти. Темата на антифашистката борба, на съпротивата в града, героизма на комунистите, жестокостта и коварството на врага. . . Но какви принципни различия съществуват например между «Разузнаване» и «Борбата продължава»!

Лозан Стелков ни въвежда непосредствено в патоса на народната борба. Авторът не изобразява тази борба «въобще», без конкретизация на времето и мястото на действието, с абстрактна алегоричност и такава «обобщеност» на проблемите, която води направо до тезисност. Съдбоносното лято на 1944 г., лятото, в което под ръководството на партията партизанските отреди у нас се готвеха да преминат в открита борба срещу врага. Незабравимо време! Когато сред свистенето на куршумите, димящите села и нечуваните страдания обикновените хора ставаха герои за едно денонощие. Бурния ритъм, динамиката на страстите, трагичните контрасти на времето — целия този патос на времето Стрелков се е опитал да въплъти в своята пиеса.

«Разузнаване» подобно на «Борбата продължава» също се отличава с остра сюжетност. И тук има сцени на разпити и физически мъчения, и тук съществува провокатор, който трябва да бъде унищожен на всяка цена, и тук има един герой, който се намира на прехода между двата свята и търпи под ударите на съдбоносни обстоятелства голямо нравствено развитие. Но това сходство между двете пиеси е чисто формално. В «Разузнаване» динамиката на интригата и ефектните сюжетни обстоятелства не служат, както това понякога се случва в пиесата на Кюлявков, за ефект, за самоцелни «инжекции» към психологическите сцени, а са органически необходими, защото спомагат за още по-релефното и действено откроряване на характерите. Но какво е развитието на основното действие в пиесата?

През пролетта на 1944 г. българският генерален щаб и германското командуване започват провеждането на своя отдавна начертан план за разгром на партизанското движение. Настъпват съдбоносни дни. Ще съумее ли партизанското движение да издържи на страшния натиск? Към отговора на този въпрос е насочен целият интригуващ патос на «Разузнаване». Авторът последователно ни пренася в различни сектори от театъра на бойните действия: в щаба на армията, където виждаме как фашисткото командуване подготвя своите стратегически планове, в редакцията на един столичен ежедневник, където партийните функционери действуват, в нелегална квартира, в която пратеникът на ЦК дава инструкции за действие, в едно село, където полицията прави напразни усилия да изтръгне показания от заловени комунисти и техните ятаци, и накрай действието достига своята кулминация и завършва в дебрите на Балкана — при партизаните. Сред тази напрегната фабула изпъкват няколко ярко щрихирани образа: генерал Чакъров, майор Веселхоф, началникът на полицията Могилански и преди всичко поручик Енчо Енчев. Наистина Лозан Стрелков не се впуска в подробна портретизация, в тънка психологическа бродерия — него го интересуват общите щрихи на характера, основната линия на образа, онова основно в характера, което ще се окаже в непримиримо, смъртно противоречие с философията на други герои. Драматургът си е служил повече с перото на графика, отколкото с четката на живописеца. Оттук идва и тази стремителност и лекота, с която се развива действието. Защото в динамиката на събитията няма време за мъчителни разсъждения — съдбоносният въпрос «кой кого?» заставя героите да заемат своето място в един смъртоносен двубой. И този двубой е разкрит от автора посредством оригинално творческо виждане, основано, от една страна, на личните наблюдения на писателя — сам участник в съпротивата — и, от друга, на публицистическия му патос, придобит от дългите години работа на журналистическото поприще. Като червена нишка в цялата пиеса преминава темата за ръководната роля на партията — тя се чувствува не толкова в твърде схематичния образ на члена на ЦК Владимиров или в нелишения от реторика образ на Димо Рачев, а в цялостното развитие на действието, в атмосферата на трагичните събития, в предсмъртните думи на жената на Симо, в изумителната нравствена сила, с която безименният войник показва на палачите си своите премазани от изтезания ръце, в чудесния образ на умния, жизнерадостен народен син Славчо, в това, че правдата на новия живот, правдата на партията не

остава чужда даже на такива хора като Енчо Енев, честен, но заразен от интелигентски индивидуализъм младеж. Силата на партията, твърдостта, моралната чистота и безграничната вяра в крайната победа на нейните синове и дъщери се чувствува определено в това вътрешно безсилие, нравствена неустойчивост и страх на враговете (генерал Чакъров, Могилански), които за разлика от многото отрицателни герои, населили страниците на пиесите от този период, имат своя човешка индивидуалност, а не са щедро надарени от своите създатели с всички възможни човеши пороци.

На времето бяха отделени доста много страници, за да се критикува пиесата за това, че интригата ѝ — кой е 505 — придава излишен криминален характер на цялата драма и това чисто външно сюжетно напрежение пречи за дълбокото разкриване на образите. В тези критически бележки наистина съществуват известни основания. Като че ли вниманието повече е насочено към проследяване линията на интригата, а не към разкриване на едни по-сложни човешки взаимоотношения.

Но, съгласявайки се с тези упреци на критиката, същевременно не може да не се отбележи, че постройката на интригата е накърнила по-осезателно психологическата цялост преди всичко на самия 505 — Велислава Тумпарова, — но не и на всички останали образи. . . Наистина образът на Тумпарова има чисто служебна сюжетна функция, а не е пълноценен характер, активна фигура в основния конфликт на драмата. Каква е биографията на Велислава, кои са причините, поради които тя е затънала в блатото на нравствената поквара и е станала агент-провокатор на фашистката полиция, каква драма, какви душевни противоречия, каква пагубна страст витае в тази жена — всичките тези въпроси остават «зад кулисите» на пиесата. . . Авторът ни е дал само един факт — Велислава Тумпарова е провокатор и. . . толкова.

Що се отнася обаче до редица от останалите образи, в тяхната обрисовка Стрелков несъмнено е постигнал значителни успехи за тогавашния етап от развитието на нашата драматургия.

Пиесата «Разузнаване» със своята стройна композиция, динамизъм на основното действие и искрен патетизъм се явява етап за нашата социалистикореалистична драма.

Следващата пиеса, която с още по-голяма дълбочина и майсторство проникна в патоса на съпротивата и постави на широка философска основа някои животрептущи проблеми на нашето недалечно минало, бе «Тревога» на Орлин Василев.

Появата на това произведение, отличаващо се с оригинална концепция и високо художествено майсторство, недвусмислено говореше за бързата еволюция на нашата съвременна драматургия, вдъхваше оптимизъм за съдбата на родната драма. Не напразно «Тревога» се постави не само на сцените на почти всички български театри, но бе играна с голям успех и в чужбина.

На пръв поглед пиесата на Орлин Василев е от цикъла пиеси, посветени на темата на народния героизъм по времето на фашистката диктатура. Действието на пиесата се развива в навечерието на решителната схватка между двата свята. В драматическия конфликт непосредствено участвуват представители на тези два свята. Това придава на «Тревога» голямо драматическо напрежение, а камерността на пиесата, в която действието не напуща стените на един дом, позволява на автора внимателно да изследва психологиите на една малобройна група герои. И все пак основната тема на пиесата не е героическата тема на борбата. Както правилно отбелязва Л. Тенев, «драматическият интерес е съсредоточен към образа на Витанов, който стои в центъра на драмата и който със своя «идеен» склад и «жизнена» философия дискутира с течението на живота и с истинската и правилна идея, вложена в творбата. Лазар Витанов не е нито кулак, нито фабрикант. Той не е човек, пряко включен в живота. Но е от онези хора, които със своята житейска и професионална практика «осъществяват» капиталистическия свят и същевременно го затварят в себе си.»[1] Наистина чрез образа на Витанов (най-цялостния образ в драмата) Орлин Василев най-определено и художествено силно внушава философската концепция на пиесата: за това, че е невъзможно да се стои настрана тогава, когато двата свята са вплели ръце в решителен двубой, че «неутралитетът» в такъв един момент обективно служи на силите на мрака и регреса, че се възправя срещу борците за нов живот. И че в края на краищата неутралитетът като жизнена позиция неотменно търпи фиаско.

В «Тревога» Орлин Василев не си е поставил за задача да изобрази непосредственото физическо или идейно сблъкновение между героите на двата лагера; епичният тон е чужд на пиесата, от декларативен патос (който прозира в някои сцени от «Разузнаване») няма и следа, дълбокият психологизъм характеризира цялата творба.

Както вече казахме, в центъра на пиесата стои образът на Лазар Витанов. Бивш офицер, пенсиониран преждевременно по-

[1] Л. Тенев, Драматургия и съвременност, стр. 88.

ради злополука, той се е затворил в своя дом, в своя «земен рай», дълбоко убеден в непоклатимостта на своята житейска философия. Той наивно си мисли, че неговите принципи са в «чист вид», че не са засегнати от социалната среда, от жестокия неумолим ход на разгарящата се класова борба, от това, което се нарича атмосфера на времето. Витанов и не подозира, че царската казарма е сложила своя отпечатък върху начина му на мислене и го е направила шовинист, дълбоко го е заразила с философията на «зоологическия индивидуализъм», че неговата «аполитичност» в същност представлява една разновидност на буржоазното мислене. Но образът на Лазар Витанов е чужд на схематичната еднолинейност. Дълбоко в душата си този стар царски офицер чувствува някакъв душевен смут. Нещо интуитивно му подсказва, че не всичко в «земния рай» е благополучно, че там някъде зад стените на неговия дом стават някакви «нередни» неща, които слагат началото на оня силен трус, който съвсем неочаквано настъпва в неговия еснафски душевен мир. В решителния момент Витанов не може да «прогледа» истината. Неговата фалшива философия за живота го води до погрешната увереност, че може да живее вън от обществото. Това само още повече задълбочава безизходицата на неговата трагедия.

Лазар Витанов е главната и основна сполука на Орлин Василев в «Тревога». Останалите образи в пиесата имат второстепенно значение и по-скоро осветляват драмата на главния герой. Някои от тези герои имат своя индивидуалност (Славка, Лили) и представляват успех за нашата драматургия.

Разбира се, не всичко в «Тревога» е безупречно. Във втората половина на пиесата образът на Лазар Витанов видимо избледнява. Авторът не е намерил действени сюжетни обстоятелства, които да разкрият процеса на «разрушаването» у Лазар Витанов. Орлин Василев се е увлякъл в създаването на някои мелодраматични, макар и ефектни ситуации, които в последните сцени на пиесата нарушават нейния дълбоко психологичен тон. Но не тези слабости определят цялостното впечатление от «Тревога», която независимо от всичките си несъвършенства си остава значително произведение на нашата съвременна социалистическа драматургия.

«Царска милост» на Камен Зидаров достойно завършва този първи етап от развитието на нашата драматургия. Тази пиеса не само свидетелствуваше за бурния разцвет на родната драма, но със своите идейно-художествени достойнства се нареди до най-високите постижения на поезията и белетристиката. И до днес нашата социалистическа драматургия не е създала творба,

която с такова проникновение и епическа сила да е разкрила патоса на народните борби.

Сюжетът на «Царска милост» е в истинския смисъл на думата драматургически. Трудно ми е да си представя същия сюжет в поема или роман. В поемата ще се изгуби изключителната трагическа острота на конфликта, а в романа драматическите сблъсъци биха се разводнили, а динамичната еднопособност на действието и «необичайността» на характерите неизбежно ще се заменят с описателност, която е смъртоносна за драмата.

В «Царска милост» Зидаров разрешава изключително сложна творческа задача — да създаде на широк епичен план картина на борбите на българския народ срещу монархията в годините от навечерието до края на Първата световна война. Действието на пиесата се води в продължение на три години (1915—1918) и се пренася от българско село в дворцовите покои на Фердинанд, а оттам — на Южния фронт, сред дима на сраженията. При това действието не се разкрива с похватите на историческата хроника, в която човешките характери се изгубват в събитията и се превръщат в бледа илюстрация на историческите факти. Авторът се е стремил органично да свърже темата за съдбата на семейство Радионови с епичния размах на народните борби. В това отношение той е постигнал значителен успех. «Царска милост» е една от малкото творби на родната драматургия, за която без преувеличение може да се отнесе Пушкиновата мисъл: «Съдба човешка — съдба народна».

*

Обширен селски двор. Цветя. Китара. Тишина. Това е домът на Ирина Радионова — човека, чиито демократични възгледи и хуманност се съчетават с вярата в нравственото величие на Фердинанд Сакскобургготски. Ето — неговият портрет в златна рамка със саморъчен подпис е поставен до дънера на големия стар орех, който е пуснал своите клони над този двор на идилиите и мечтите. Ето и децата на Ирина — влюбените в безметежните си дни Вяра и Боян: тя мечтае за «красивия ад» на Париж, пее модните руски романси и играе на местната сцена екзалтирани любовници от сърцераздирателни мелодрами, а той чете тесняшките вестници, обича селската учителка Вела Палавеева и мечтае да учи в Русия. . . Като мъдър наставник на тези двадесетгодишни младежи е деверът на Радионова, старият тесняк Дойчин Радионов, който прави всичко възможно, за да накара Боян да изгони от главата си наивния романтизъм, да разбере, че вън от неговия дом съществува друг свят — на бед-

нота, мизерия и мъка, свят на корупция и фалш, свят грозен, който е създаден да потъпква романтиката и високите пориви. Но трябва да мине време, да изтекат дни, месеци и години, Боян да се сблъска със страшните изпитания на жестоката действителност, за да може след трагични потресения да разбере дълбоката истина в думите на стария Радионов. А дотогава? Младостта (тази младост, за която Радионов казва, че в света тя е, която пее, люби, прави революции, изгражда светлото бъдеще) — дотогава тя ще ги носи на крилата на безгрижието и надеждата. Какво от това, че Вела не иска докрай да повярва в близкото щастие, че до техния двор е къщата на бедняка Войводата, който едва свързва двата края, че Радионов им говори за страшната възможност скоро да избухне войната?! Но ето че скоро идиличните багри започват да се губят, един след друг се редуват мрачните контрасти, за да се стигне до драматичния финал, когато ударите на барабана ще разнесат грозната вест: война! . . . И само в миг ще увиснат във въздуха детинските и наивни мечти на Вяра за Париж, увереността на Боян ще изчезне и той ще запрати портрета на Фердинанд на земята. . . Скоро след това се разнасят ударите на барабана, вихърът на войната стремително нахлува в двора на Радионови, заглушава звуците на романсите и въздишките на мечтите, а хвърленият на земята от Боян Фердинандов портрет е финалният жест от това изпълнено с драматизъм първо действие на «Царска милост», след което животът рязко разделя героите на два лагера и те се вкопчват в смъртоносна схватка. След три дълги и кървави години някои от тях ще загинат, а другите, преминали през горнилката на времето, ще погледнат на света с нови очи. . .

За съжаление в по-нататъшното разкриване на действието, което изисква вече една двупосочност на сюжета — съдбата на Боян на фронта и събитията в селото, — Зидаров не проявява достатъчно здраво композиционно чувство и това се отразява отрицателно върху динамичността на действието. Вместо да съсредоточи драматическия интерес около съдбата на Ирина Радионова или на Боян, Зидаров се впуска в една описателност на епохата, безпричинно пренася действието в двореца на Фердинанд (втора картина), среща Ирина с монарха, създава един информативно-разказвателен диалог между двамата, в който Ирина твърде бързо, без това да е подготвено от достатъчно действени предпоставки или пък да се намира в съгласие с логиката на нейното поведение, заявява на Фердинанд: «Струва ми се, че нашият народ не ви вярва, ваше величество», «Имаше случай, когато вие не мислехте за правата на този народ». От друга страна,

Фердинанд е разкрит с твърде определено отрицателно отношение към Ирина и това прави не докрай мотивирано неговото решение да я повика за разговор.

Драматичната сцена между Ирина и Боян е сполучлива интродукция към четвъртата картина, която е най-динамичната в цялата пиеса, изпълнена е с остри конфликти и ситуации, въвежда ни в непосредствения ход на военните събития, показва как зрее недоволството във войнишката маса и как в конкретните сблъсъци с народното недоволство и тъпотата на царската военщина израства Боян. В остър, напрегнат ритъм Зидаров изгражда действието на непрекъснато редуване на конфликти, с няколко щриха обрисува отделните представители на войниците и най-важното — и тук, както в първо действие, успява да градира конфликта, да ни покаже как успоредно с усилването на интензивността на бунта израства и Боян като герой, стопяват се младежките му, малко абстрактни мечти и на тяхно място зрее революционният оптимизъм, че «ние знаем вече какво трябва да правим — болшевиките ни научиха».

След бурната, разгъната в широка епичност картина на фронта Зидаров ни пренася в следващата, пета картина отново на село, в дома на Ирина Радионова.

Колко нова е атмосферата тук! Пак виждаме същия широк двор, дървения сайвант, градината с цветя, стария орех, но как още в първите няколко реплики на героите се чувствува, че с идилията е свършено, че струната на романтичните мечти е скъсана и над дома на Радионова е останал да трепти тревожният акорд на нещо безнадеждно отминало, погребано завинаги, нещо, което вещае трагически потресения. Изминалите три години са сложили своя отпечатък върху характерите на героите. Зидаров чувствува течението на времето, неговото влияние върху хода на човешките съдби и като всеки талантлив писател успява да предаде еволюцията на своите герои, променящата се динамика на техните взаимоотношения. Вяра не е предишната обаятелна девойка, в която буйната жизнерадостност се преплита с детското лекомислие и кокетство. Мечтата за Париж сега в нея е само един отдавна остарял лайтмотив, който е заменен с умората на безсмисленото съществуване, преминаващо в слушане на болезнените ницшеански бълнувания на нейния любовник — местния учител по рисуване, — който прикрива духовната си пустота зад «тайнствения» цвят на черните дрехи и широкополата шапка. Вяра е обзета от цинично равнодушие към всички и всичко, с безкраен нихилизъм тя гледа на живота и хората, а войната за нея е нещастие дотолкова, доколкото ѝ е попре-

чила да замине за Париж. Убедена, че не може да бъде Антигона, защото брат ѝ е «още жив», Вяра въплъщава в своята жизнена философия веянията сред онази част от нашата млада интелигенция, която в годините на войната и след нея не се ориентира в сложната историческа обстановка, а удави своята безпомощност пред въпросите на времето в алкохол, разврат и циничния песимизъм на Пшибишевски. Но Вяра далеч не е схематично въплъщение на тезис. Когато казваме, че тя изповядва една типична философия на дадена обществена прослойка в конкретен исторически момент, това далеч не означава, че пред нас стои «герой» — «оживена тенденция». Вяра е жив, пълнокръвен, ярко индивидуализиран образ, може би най-завършеният драматически характер в «Царска милост». В нейните думи се крие един искрен, дълбоко осъзнат протест срещу времето, което е пречупило крилете на нейната младост и е помрачило завинаги светлите ѝ мечти, превръщайки ги в наивни илюзии.

Следващата сцена е построена пак по принципа на контраста. Спокойната, пищна обстановка в двореца, строгият ритуал изведнъж ни въвеждат в една друга атмосфера. Но острите психологически сблъсквания не спират и тук. Интензивността на конфликта се разгръща с още по-голяма сила и достига своята кулминационна точка. В диалога между Ирина Радионова и Фердинанад Зидаров успява да се издигне до значително художествено обобщение, до една философска концепция, която се носи от два ярко обрисувани характера, всеки със своя съдба, всеки готов да защищава на живот и смърт жизнените си позиции. Разбира се, тук в по-изгодно положение е Фердинанд, който таи жестоката си сила и ненавист към Боян и само се задоволява с иронични намеци, докато Ирина е все пак в положението на молеща майка и макар че казва истината на Кобурга, макар че говори прямо и честно, сянката на смъртта, която стои над нейния син, я кара да бъде повече майка, отколкото обвинител. И хубаво е, че Зидаров не е забравил майчиния мотив в Ирина, хубаво е, че не се е поддал на схематичната съблазън да превърне Ирина в своего рода «народна обвинителка», което при конкретната ситуация би направило цялата тази картина дидактично-плакатна и от трагичния патос не би останала следа.

Със зловеща сила се изправя пред нас образът на Фердинанд. Този «колекционер на пеперуди», както често буржоазните драскачи обрисуват Кобурга, този пратеник на «провидението», който иска да се представи като месия на българския народ, в същност е едно духовно нищожество, един жалък авантюрист, един посредствен комарджия с живота, който смъртно ненавижда на-

рода, не обича никого освен себе си, но който умее да превръща хитростта си в добре пресметнати жестоки ходове. В по-друга светлина ни се представя в обрисовката на този характер Камен Зидаров. И тук той е емоционалният, страстен художник, умният наблюдател и аналитик (голяма част от текста на героя е взет от автентични документи, които писателят грижливо е изучил), но докато, воден от общата тоналност на пиесата, Зидаров рисува останалите свои герои в сурови драматични краски, при Фердинанд ние виждаме как той е грабнал Ювеналовия камшик и не хладнокръвно, не с рационален скептицизъм, а с буйни пристъпи на гняв го стоварва върху своя герой — задъхан, безпощаден, неумолим.

И така стигаме до последната, седма картина, която като всеки финал на всяка пиеса трябва да ни даде развръзката на конфликта, отговор на поставените въпроси, да разреши съдбите на героите или поне насоките на техния бъдещ живот. Тук Зидаров се чувствува в своята стихия на трагични колизии и дълбоки душевни потресения. Една убийствена хладина лъха от спокойния «протоколен» разговор на председателя на съда с полковник Харбов и Ясен Каролев, разговор, който поразява със своята механическа делничност и безразличие, сякаш само преди няколко часа тези хора не са изцапали ръцете си с невинната кръв на Боян Радионов. При това във финала на «Царска милост» всичко е изградено на принципа на вътрешнопсихологическия драматизъм, на подводното течение, без «сърцераздирателни» страсти и евтин мелодраматизъм, с едно пронизващо оптимистично звучене. Някои може би ще ни упрекнат, че искаме да припишем схематично «бодрячество» на пиесата, да търсим радост и вяра там, където има страдание и мъка, там, където умират герои — носители на авторовия нравствен идеал, — там, където силите на злото се развихрят и побеждават доброто и прекрасното. Ние не говорим за такъв «оптимизъм». Става дума за тази сурова вяра на писателя в силите на идващото ново, за тази увереност в крайната победа на справедливостта, която придава на всяка творба този, по думите на съветския критик Ермилов, «т е ж ъ к оптимизъм — оптимизъм на п р е о д о л я в а н е т о, оптимизъм на истинската сила, който не скрива глава под крилото пред трудностите на живота, а смело разперва крила за полет въпреки всички препятствия»[1]. С проникновения поглед на социалистическия реалист Камен Зидаров е произнесъл своята присъда над описваните от него събития

[1] В. Е р м и л о в, Драматургията на Чехов, стр. 82.

от една далечна история и това не е можело да не придаде на неговата пиеса исторически оптимизъм. В цялостната атмосфера, в психологическите нюанси, в интонациите на драматическото повествование ние чувствуваме как мракът бяга от просветлените очи на Ирина Радионова, как тя най-после с цената на живота на своя син разбира наивните си политически предубеждения и как в самия финал, когато вижда войниците в коридора на военно-полевия съд да ѝ отдават чест, в нея настъпва един истински катарзис, едно просветление, едно велико нравствено потвърждение на спонтанния майчин вик: «Жив е Боян. . . Жив е моят син. . .»

Такъв внушителен финал е намерил Камен Зидаров на своята прекрасна драматическа творба, до такъв мъдър, пропит с висок оптимизъм извод е довел той развълнуваните си читатели.

*

«Борбата продължава» на Крум Кюлявков, «Разузнаване» от Лозан Стрелков, «Тревога» от Орлин Василев и «Царска милост» на Камен Зидаров са основните пиеси през този първи период от развитието на нашата социалистическа драматургия. Всяка от тях представляваше етап в това развитие. Но това далеч не означава, че освен тези четири произведения не съществуват други, които, макар и да не достигат тяхната всеобхватност и сила на художественото внушение, внасят своя дял за обогатяването на общата картина на националната драма.

Тук би трябвало да спомена «Блато» от Андрей Гуляшки, «Подвигът» на Асен Разцветников, «Царица Теодора» от Магда Петканова и «Полкът на негово величество» на Любомир Огнянов-Ризор. Написани в различно време, отразяващи отделни етапи от народните борби със средствата на различни драматургически жанрове, тези пиеси извикаха определена роля в развитието на родната драма.

Някои от тях («Царица Теодора», «Подвигът») изобразяват далечното минало на народа, а други («Блато» и «Полкът на негово величество») подобно на пиесите, за които говорихме досега, разглеждат проблемите на антифашистката съпротива. Един по-детайлен анализ (който не е цел на тази статия) би разкрил отделни ценни качества във всяка една от тези пиеси. Богатството на стиха у Разцветников и Петканова, острата наблюдателност на Гуляшки и драматичната конфликтност в някои сцени от пиесата на Ризор говорят за определени драматургически успехи на техните създатели, известни до появата на тия пиеси като поети и белетристи. Но заедно с това тези драмати-

чески творби по силата на различни обстоятелства не са чужди и на някои значителни, органически присъщи им недостатъци, които не им позволяват да достигнат епическата внушителност на «Царска милост» или пък мащабите на трагедийния патос в «Тревога». Поетическата съзерцателност на Разцветников, предназначеното търсене на вътрешен драматизъм в главния герой Радил, малко абстрактната постановка на философската проблема водач—народ придаваха на «Подвигът» елементи на декламационна реторика и отчуждаваха емоционално зрителната зала от сценичните събития; артистичната прозрачна екскизност на характерите в «Блато» и интересният експресивен авторов рисунък, твърде сполучлив в отделни сцени, не се оказаха достатъчни, за да превърнат «Блато» в истинска психологическа драма, която многостранно и дълбоко да разкрие мрачния образ на капиталистическия свят; основната мисъл на Ризор за «подвига жертва» в името на комунистическия идеал не намира убедителна художествена защита в неговата пиеса, защото авторът не е успял да «преодолее» сухотата на своите доста умозрителни стихове, които от своя страна придават една уморителна реторика на пространните монолози на главния герой Велко; същата умозрителност пречи и на «Царица Теодора» да придобие мащабите на истинска трагедия.

*

Следващият период от развитието на родната драматургия, времето, когато тя трябваше да пристъпи към отразяване проблемите на съвременността, патоса на социалистическото строителство, огромната и прекрасна тема за преобразяващата сила на труда, бяха годините след V конгрес на БКП, в чиято резолюция четем: «. . .решително да се насърчава развитието на реалистичната българска драма, опера и балет и тясната съвместна работа на нашите драматурзи и композитори с театъра — абсолютно необходимо условие за това развитие.» За съжаление именно времето непосредствено след 1948 г. се оказа най-неплодотворно за развитието на родната драматургия. Може би от всички литературни жанрове драмата претърпя най-големи щети и поражения по това време — периода на култа към личността. Догматизмът, опростителството, погрешните естетически концепции за характера на конфликта в социалистическото общество, за същността на новия герой се оказаха фатални за творчеството на много драмописци през този период. Не напразно догматичното мислене достигна своя апогей в печално известната драматургическа теория на «безконфликтността», която не означаваше

нищо друго освен подменяне на реалните житейски конфликти с измислени, абстрактни схеми за творчество. Прословутият постулат за «конфликта» между «доброто и по-доброто» като израз на «основното противоречие» на социалистическата съвременност стана причина за създаването на много мъртвородени произведения.

Първата в истинския смисъл на думата съвременна пиеса, в която фактически работническата класа бе показана на сцената на нашия театър като класа създателка на новия живот, бе «Обещание» от Андрей Гуляшки. Един анализ с «днешни очи» би разкрил някои сериозни недостатъци на тази пиеса — бледост на редица от образите, илюстративност, нотки на идеализация. Но наред с това в «Обещание» за първи път в нашата драматургия с такъв мажорен устрем и емоционална сила бе разкрит съзнателният патос на работническата класа, колективният ѝ дух, нейният непреодолим ентусиазъм да изгради новия живот. В това е историческата стойност на пиесата «Обещание».

За голямо съжаление нашите драматурзи, които зарегистрираха успехи в интерпретацията на героичната тема на антифашистката борба, обръщайки се към проблемите на съвременността, като че ли «развиха» и «обогатиха» в отделни случаи до много големи размери най-слабите страни от пиесата на Гуляшки. Пиеси от рода на «По московско време» от Анжел Вагенщайн, «Искри в нощта» на Арманд Барух, «Подводни пясъци» от Ризор, «Неспокойно щастие» от Мария Симова, «Преломът» от Ст. Ц. Даскалов, «Верни на клетвата» от В. Нешков и др. бележат печалния път на една голяма деградация в нашата драматургия, която, разбира се, не е изолирана от кризата в цялата наша литература през тези години. Вместо да анализират, художествено изследват и претворят в максимално съвършена художествена форма реалните противоречия на бурната ни и наситена с остри конфликти съвременност, авторите на горните произведения изхождат от фалшивата концепция за някакъв си конфликт между «доброто и по-доброто», вследствие на което на сцената на нашите театри в продължение на няколко години се появяваха не живи хора със своите дълбоки драми, радости и скърби, а наивно идеализирани схеми, движещи се манекени на елементарността и захаросания оптимизъм, някакви ангелчета без крила. В много от пиесите, написани през този период, авторите се занимаваха не с реалните човешки съдби, а с производствени процеси с цялата им технологическа буквалност. В «По московско време» например авторът счита за необходимо в едно цяло действие да ни показва как двама машинисти на спрелия

в тунел влак разговарят за значението на торфа за икономиите по транспорта — време достатъчно, за да се разиграе «драматичният» финал на картината — полузадушен, единият от машинистите припада. . . В «Преломът» средният селянин Мито търпи светкавична метаморфоза, преобразява се в нов човек, освободен от частнособственически инстинкти само след един разговор с партийния секретар, който му прочита една лекция за значението на колективизацията. В «Неспокойно щастие» авторката надълго и нашироко ни занимава със семейния конфликт между двама млади герои — Иван Толев и неговата съпруга Таня, без до края на пиесата да можем да разберем на какво се дължи този «конфликт».

Теорията за «безконфликтността» нанесе големи вреди не само на някои автори с по-скромни творчески възможности, за които тази «теория» се оказа добре дошла за изпълнението на конюнктурни и нелитературни задачи; тя сложи своя отпечатък и върху творчеството на талантливи писатели. След «Разузнаване» Лозан Стрелков претърпя неуспех във втората си пиеса «Часът на щастието» — една схематична творба, в която имаше много производственици, но малко хора. След «Царска милост» опитът на Камен Зидаров да навлезе в проблемите на съвременността също завърши с неуспех. Но случаят с «Усилни години» е показателен в редица отношения и заслужава специално внимание.

Трудно е да се посочи друго произведение на родната драматургия, което да е предизвикало толкова диаметрално противоположни оценки сред българските критици. Някои от тях, като Емил Петров, рязко отсъдиха, че «в «Усилни години» Камен Зидаров, не познавайки добре нашата нова селска действителност и служейки си със запас от стари впечатления, е създал една невярна и превратна в обществено-политическо отношение картина на тая действителност»[1]. Други пък, като Любомир Тенев, считат, че «неспокойната поетическа природа на автора, правилните му идейни позиции, любовта към народа в зората на неговия щастлив ден го насочват към един неспокоен оптимистичен сюжет. Темата в неговата пиеса е преобразуването в нашето село в един критичен и вълнуващ момент. Острата класова борба в селото стои в центъра на тази драма.»[2] Трети критици, като Гочо Гочев, застават на по-умерени позиции и считат, че «пиесата «Усилни години» не заслужава извънредно острите крайни оценки, които се появиха в печата. Както в «Царска милост»,

---

[1] Е. Петров, Поезия и псевдопоезия, стр. 212.
[2] Л. Тенев, Драма и сцена, стр. 12.

така и в «Усилни години» (в нея в по-слаба степен) Камен Зидаров показва някои характерни черти на своята творческа индивидуалност: гражданска смелост да говори на зрителя и за мрачните страни на живота и чувство към непосредствено изграждане на драматическия образ (това чувство към сценичен образ за съжаление не се е проявило по отношение на всички герои).»[1]

Времето, този най-мъдър съдник на всички наши пристрастия, произнесе вече своята присъда над «Усилни години». Стана ясно, че и досега в поредицата от наши пиеси на съвременна тематика, и то особено от живота на социалистическото село, «Усилни години» има свое място въпреки някои свои много сериозни недостатъци.

С какво да си обясним факта, че след «Царска милост» Камен Зидаров не успя докрай в «Усилни години»? За да отговорим на този въпрос, трябва да се обърнем към времето, в което беше написана тази пиеса. «Усилни години» се появи на сцената на Народния театър «Иван Вазов» през 1954 г., когато някои от недъзите в нашето обществено развитие, породени предимно от култа към личността, оказваха отрицателно въздействие върху развитието на изкуството и литературата.

По своята сюжетна структура «Усилни години» е най-сложното и многопланово произведение на Зидаров. По композиция то напомня на пиесите от известната Горкиева трилогия «Егор Буличов и другите», «Достигаев и другите» и «Сомов и другите». Това е една драма без ясно изразена интрига, в която авторът е центрирал своето внимание изключително върху изграждането на сложни човешки характери, върху създаването на дълбоко психологически взаимоотношения между действуващите лица. Действието в «Усилни години» се развива през 1949 г. в едно голямо село в Средногорието в разгара на класовата борба, когато трудово-кооперативните стопанства се създаваха с цената на много трудности, с преодоляването на съпротивата на врага и натрупаните вековни предразсъдъци в съзнанието на нашия селянин. Инструкторът на околийския комитет на партията Жейна Андреева е изпратена в родното си село, за да помогне за провеждането на жътвената кампания и да разследва случая с опита за убийство на партийния секретар. В този момент пристига от София и мъжът ѝ Борис Делибоев — известен деец на партията, който заема важен държавен пост. Тревожни слухове се носят за него. Говори се, че Борис е снет от поста си и че срещу него е започнато следствие. Неговият баща — най-влия-

[1] Г. Гочев, Театър и драма, стр. 167.

телният чорбаджия на селото — Дамян Делибоев, заклет враг на народната власт, подготвя редица провокации срещу жътвата, използувайки за това нездравите елементи в селото. Бащата на Жейна — старият комунист Андрей Демиревски, който е председател на селсъвета — заминава за София, за да разбере истината за Борис.

Колко сложни, противоречиви чувства изпитва читателят на «Усилни години»!

От една страна, ние се срещаме с познатото умение на автора на «Царска милост» да създава богати, противоречиви човешки характери — и тогава пред нашите очи с великолепна пластичност израства образът на Султана — тази селска жена, която цял живот е била робиня на чорбаджи Дамян, водена от чувството за собственост, от слепия инстинкт, че със страданията си ще изкупи правото да има на старини «свой имот». Ние не можем да останем равнодушни пред покъртителната изповед, която Султана прави на Дамян Делибоев; не можем да останем равнодушни и пред трагедията на Мина Андреева, особено във финала на драмата, когато тя застава очи в очи с убиеца на своите синове Борис Делибоев; не можем да забравим страшните майчини думи, които тя изрича; не можем да не се развълнуваме от цялата развръзка на «Усилни години» с нейната завладяваща поетичност и покъртителен драматизъм.

Пред нашите очи стоят като живи образите на изполичаря Фотьо Фотев, който все още не може да разбере смисъла на новите обществени преобразования и желае да бъде освободен «като селски бик», за да се «разхожда из всички посеви», на чорбаджи Делибоев с неговата мрачна внушителност и виталност, с буйното му непокорство пред властта.

Но наред с тези ярки постижения в «Усилни години» ние не можем да се освободим от натрапничавото усещане за една неудовлетвореност, от мисълта, че това, което четем, нарушава нашето чувство за жизнена правда, че в тази пиеса талантът се бори със съчинителството, жизнената правда — с конюнктурата, творческата смелост — със съображението.

Откъде идва това чувство?

Преди всичко основният конфликт в «Усилни години», който се изразява най-пълно във взаимоотношенията между Жейна и Борис, е построен на пясъчна основа, защото образът на «врага» Борис Делибоев е измислен, схематичен и фалшив от замисъла до последния щрих на изпълнението.

Наистина схематизмът в образа на Борис Делибоев е схематизъм, излязъл изпод перото на талантлив писател, който, изне-

верил веднъж на жизнената правда, полага огромни усилия да убеди читателите си, че всичко, което пише, е истина. Зидаров ловко усложнява конфликта, намира интригуващи сюжетни ходове, търси емоционално разнообразие, но. . . не се е родил още писател, който да се пребори с жизнената правда и да докаже, че дори и най-гениално съчинената схема може да прикрие отсъствието на истината. В хода на действието Борис все повече и повече разкрива своята несъстоятелност на драматически образ. Наистина авторът се е постарал обстоятелствата на неговата биография да бъдат ясни, но тази «яснота», оголена от психологическа мотивировка, прилича на протоколен отчет. Борис е статичен герой — той си е от начало до край един наивен и даже глуповат враг, който стои в селото, защото няма пари да избяга в чужбина, и чака. . . да го хванат. При това още в средата на пиесата всички узнават, че той е враг, но вместо да постъпят с него така, както заслужава (с което пиесата би свършила), те надълго и нашироко го «агитират» за делото на новия живот. Борис изобщо не е драматически характер, защото у него няма никаква драма — той е само помощно средство на автора да създаде някои външно ефектни ситуации и да поддържа напрежение в интригата. Борис е даден като човек, лишен от всякакво обаяние, без поне една привлекателна черта, която да ни убеди, че такава дълбока и интересна личност като Жейна може не само да се влюби в него, но и да преживее «най-хубавите години от живота си. Такава една обрисовка на Борис Делибоев поставя в твърде неизгодна светлина образа на Жейна, която също като другите скоро узнава кой е мъжът ѝ. Но тук Зидаров, вместо да ни даде сложния и мъчителен процес, в който героинята ще преодолее личното си чувство, ще изстрада любовта си в името на дълга с цената на едно голямо душевно прераждане, прави Жейна декларатор на комунистически идеали или я поставя в ролята на безпристрастен съдебен следовател, който събира данни по делото на Борис. В подобна ситуация е поставен и Андрей Демиревски. Той е един от тези «положителни образи», за които Маркс казва, че «героят се разтваря в принципа». И той подобно на Жейна е лишен от действена настъпателна характеристика и е многословен, дидактичен герой, който поучава всички, даже и. . . Борис.[1]

[1] През 1963 г. Камен Зидаров основно преработи «Усилни години». Този нов, коренно подобрен вариант на пиесата не е предмет на нашия анализ.

*

И все пак периодът от развитието на родната драма, който разглеждаме тук, в никакъв случай не може да се нарече «вакуум» за нашата социалистическа драматургия. През същия този период се създадоха няколко драматически произведения, в които правдиво бяха разкрити важни процеси на нашата действителност. Това се отнася преди всичко за драматургията на Орлин Василев. След «Тревога» талантливият писател продължи своя път с пиесите «Любов» и «Щастие». Те разкриха нови черти от многостранното дарование на писателя и въпреки някои свои съществени слабости представляват успех за нашата драматургия.

Жилото на будната гражданска съвест на Орлин Василев в тази пиеса е насочено към онази част от нашата интелигенция, която се е откъснала от съзидателния труд на народа, филистерски гледа на живота и с неправилното си отношение към любовта и семейството руши нормите на социалистическия морал. Драматическите колизии в «Любов» се определят от стъкновенията в семейството на писателя Марин Великов, от различието в морално-етическите възгледи върху живота на Великов и неговата другарка Донка Великова. Това е основният конфликт в пиесата, който разкрива най-определено авторовата идея — да се покаже силата на социалистическия хуманизъм, да се разкрие новият, високоблагороден характер на взаимоотношенията в социалистическото семейство, взаимоотношения, които се градят на базата на светли хуманни начала, лишени от користолюбието и фалшивото сантиментално благополучие на буржоазния брак. Затова «Любов» не носи черти, напомнящи характера на старата буржоазна «морална» драма. Здравината на идейните позиции, от които Орлин Василев е тръгнал в разкриването на конфликтите, го е предпазила от изпадането в традиционния в такива случаи мелодраматически тон, от фалшивия сантиментализъм, от ровенето в дребнави чувства, от просташкия еротизъм, който е тривиалната притурка към всяка пиеса, построена върху основата на баналната проповед на дребнобуржоазната нравственост. Пиесата «Любов» е далеч от подобни «характерни особености». Наред с патоса на отрицанието, на гневния протест срещу някои язви във възпитанието на нашата интелигенция в «Любов» чрез образа на комуниста Димо Найденов звучи жизнерадостният, оптимистичен патос на новия живот, на мъдрата и трезва мисъл на партията.

Димо Найденов не е тривиалната схема на «положителния» герой — всезнаещ, без вътрешно движение и развитие, в чийто тон менторството преобладава над дълбокото вътрешно убежде-

ние. Димо Найденов е жив човек. Дали той говори за любовта, за красотата на славната антифашистка борба, дали ободрява дъщеря си или отправя гневни слова срещу Марин Великов, навсякъде бай Димо носи непосредствената заразителност и голямото нравствено благородство на своята неповторима индивидуалност. Да, Димо Найденов е наистина жив човек! Любовта му към «кюфтенцата» и «винцето» не е самоцелен индивидуален детайл, изкуствено прикачен към образа за «оживяване» на характеристиката, а неотделима органическа част от цялостния облик на бай Димо. В него диша и живее в един жизнерадостен ритъм самочувствието на новия човек, на чиято психика не тегнат предразсъдъците на дребнобуржоазната нравственост или мъчителните интелигентски рефлекси.

Обикновено при обрисовката на подобни образи, особено ако те най-определено носят авторовата идея, се допуща декларативност, скучна поучителност, изпада се в резоньорство. Димо Найденов е много далеч от подобни «качества» на схематизма. Логичното дълбоко мотивирано място, което той заема в композицията на пиесата, здравата му връзка с конфликта в семейство Великови и, най-важното, жизнената убедителност и високото езиково майсторство, с което Орлин Василев е обрисувал своя герой, правят Димо необикновено колоритна и духовно активна фигура. Праволинейността на неговото поведение не е резултат на опростена психика, а особеност на неговата жизнена философия, пронизана с великата простота, оптимизъм и вяра на комунистическия светоглед. «Димо (отваря бутилката, налива чашите, изправен, съсредоточен): — Всеки ден върху мене връхлитат най-малко по стотина ядове — бурени от стария свят! Шипести трънаци! Набиват се в очите, в ушите (показва с разперени пръсти), дано пробият до сърцето, дано отровят радостта ми от живота. Е, Димо — питам се аз, — струва ли си да загубиш заради бурените дори една капчица от радостта си? Не, Димо, не си струва! Та ти видя смъртта — знаеш какво неприятно нещо е тя! А смъртта пак ще похлопа и втория път няма измъкване! Скуби, братко, бурените и живей с препълнено от свобода сърце! . . . Наздраве, дъще! За радостта, че живеем в новия свят и че се борим с бурените на стария свят!»

Не с такава художествена сила Орлин Василев е разкрил останалите образи в «Любов». Разбира се, в едно художествено произведение не всички образи могат всякога да бъдат еднакво пълнокръвни и многостранно обрисувани, но основната беда е в това, че именно централният образ в пиесата — Марин Великов — определено не се е удал на автора. В художественото въ-

плъщение на този герой личи неяснота. Орлин Василев рисува Марин Великов като поет, откъснал се от народа, потъпкал чистотата на своята писателска и гражданска съвест, забравил музата на високото поетическо вдъхновение. Но когато драматургическият герой пречупва в своя характер дадени обществени тенденции, мотивите, които обуславят неговото поведение, трябва да се разкриват «самосилно», в действие, а не героят да аргументира причините за своите постъпки чрез декларативни тиради, в които да разкрива биографията си (картината на другарския съд). Кое довежда Великов до творческо и морално падение? Кои са факторите и къде се крият техните корени — в някаква обществена тенденция или в чисто субективни качества на характера? На тези въпроси Орлин Василев не е дал художествено убедителен отговор в пиесата си. Той се е задоволил само да фиксира резултата от не съвсем логически обосновани душевни крайности в поведението на Великов, без да ни даде нито процеса на падението, по-точно мотивите му, нито пък мъчителната борба на духовното преустройство, което се извършва с наивна лекота в антракта между трето действие и картината на другарския съд.

Тази неубедителност в обрисовката на главния герой в «Любов» пречи за по-дълбокото разгръщане на основния конфликт. Това е принудило автора, за да обогати не особено богатия психологически пълнеж на образи като Великов и Донка, да прибягва към някои странични теми и мотиви — заседанието на ОФ организация в първо действие, което самоцелно заема толкова много място и забавя развитието на действието, вражеската линия Глория—Загоров—Джексън, в която се чувствува наивитет и преднамереност, темата на бригадирското движение в последната картина, която, въпреки че не липсват няколко живи образа (Гина, бай Танас), звучи откъснато, и др.

Трябва обаче да се отбележи, че именно във второ действие проличава най-определено зрялото драматургическо майсторство на Орлин Василев. Поставяйки в центъра на действието съдбата на загниващото буржоазно семейство Шипченски, писателят с голяма реалистична сила е разкрил характера на тяхната отвратителна психология. Още в описанието на обстановката на действието в къщата на Шипченски Орлин Василев с голямо майсторство ни въвежда в атмосферата на събитията. Тук всеки детайл ни разкрива разточителната претрупаност, сладникавия вкус и архаистичния манталитет на буржоазните обитатели на този дом. А фрапиращо поставените по стените портрети на руските генерали, в рамките на които някога са се разполагали Хит-

лер и Мусолини, е детайл, който не само разкрива социалната характеристика на Шипченски — той конкретно ни въвежда в обстоятелствата на действието. Същевременно Орлин Василев не се задоволява да ни рисува буржоазната психология като нещо откъснато, самоцелно. Чрез живо, богато индивидуализираните образи на Венера Шипченска, пастора Загоров и отчасти Глория авторът не само прави напречен разрез в загниващото тяло на буржоазната класа, но с голяма идейна страстност е съумял да разкрие тази връзка между действията на тези трагикомични герои и атмосферата на този непоколебимо идващ нов живот, който продължава своя победен ход зад стените на дома Шипченски. . . Да се изразим с думите на Станиславски, в действието се чувствува, «че зад кулисите на сцената има още един голям, обширен свят и че произхождащото на сцената е само част от това голямо, което става зад кулисите и определя събитията». Наистина с каква убедителност «нещастията» на Венера и Глория говорят за непоколебимата сила на нашия нов живот!

Темата на безизходността е основна в образа на бившата дама от висшето общество Венера Шипченска. Сега нейните мелодраматически вопли звучат повече комично, отколкото драматично. Нейният образ, написан с тънко наблюдение, без да загубва своята реалистичност, е издържан в един художествен пародиен стил. По-различен е бившият «паркетен лъв» пасторът Загоров. Този герой носи социалния цинизъм на своето съсловие, животинския инстинкт за самосъхранение на собственото доволство. Същевременно Орлин Василев не лишава Загоров от някои други характерни черти — хитрост, пресметливост, яростна ненавист срещу новия живот. Така обрисувани, образите на Венера Шипченска и Загоров носят най-определено великолепно разкритата в пиесата тема на обречеността на буржоазната класа, чиито представители са именно тези «бурени» и «шипести трънаци», които понякога се забиват в сърцата на истинските хора и искат да отровят тяхната любов.

Тези качества на пиесата на Орлин Василев наред с прекрасния образ на Димо Найденов определят на «Любов» едно от първите места в нашата нова драматургия, сочат нейния автор като значителен творец в областта на родното театрално изкуство.

Третата пиеса на Орлин Василев «Щастие» също представлява интерес. Тя не носи драматическия заряд на «Тревога», в нея няма образ, равностоен на бай Димо Найденов от «Любов», но независимо от някои свои недостатъци това произведение също има свое определено място в нашата съвременна драматургия.

В «Щастие» Орлин Василев прави опит за философско осмисляне на борбата за свобода, която партията води в продължение на десетилетия, стреми се да разгъне на широк план действието, да проследи съдбата на няколко героя в продължение на един голям отрязък от време. Пиесата е наситена с много патетизъм (на места твърде помпозен и театрално реторичен), тя изобилствува с монолози и размисли, с поетически тиради и лирически отстъпления. В някои случаи те придават нотка на преднамерен интелектуализъм на отделни сцени и образи. Това се отнася изцяло за известната сцена на нелегалното ремсово събрание, където партийният отговорник Стамен в подчертано реторичен план разправя на младежите и бабичката спомени и умилително пее «Ален мак», както и за кухия фалшив помпозен финал на пиесата. Най-сериозната слабост на «Щастие» обаче е преднамерената тезисност на пиесата. Още в пролога Орлин Василев ни представя трима герои, олицетворение на три антитези, всеки от които трябва да илюстрира определени от автора нравствени аспекти: героизма (Дамян), аполитичността (д-р Гаврилов) и предателството (Атински). От тази тезисност е останал незасегнат сложният образ на Атински. Образът на Дамян е изцяло в пределите на тезата, а Гаврилов въпреки потенциалните възможности, които крие образът, не е цялостен като характер, страда от известна психологическа еднолинейност.

Но въпреки тези слабости «Щастие» е интересна, ярка творба. Тя се появи в един момент, когато нашата драматургия правеше решителни усилия да надмине психологическата елементарност, инерцията на готовия резултат, битовизма. Все още мъртвите постулати на «безконфликтната» теория тежаха в съзнанието на много наши драматурзи, все още плакатът и грубата, нехудожествена тенденциозност се приемаха като ярка проява на идейност, все още малцина правеха разлика между конюнктурност и съвременност. Потокът от елементарни «производствени» пиеси, в които се говореше за «болтове и гайки», а не за човешки взаимоотношения, все още бе твърде голям. Точно в това време пиесата на Орлин Василев със своята философска тезисност, ярко изявена тенденция към сложен рисунък на образите и засилено внимание към нравствено-етичната проблематика даде своя немалък дял в обновителния процес, настъпил в съвременната ни драматургия.

*

Вторият преглед на българската драма и театър (1959) даде основания за някои генерални изводи върху развитието на

нашата реалистико-социалистическа драматургия. На този преглед участвуваха със свои произведения всички наши съвременни драматурзи от трите писателски поколения. Камен Зидаров, Орлин Василев, Георги Караславов, Димитър Димов, Лозан Стрелков и др. бяха представители на «старото» поколение, като всеки един от тях се яви на прегледа със своя трета или четвърта творба, вече извоювал авторитет сред широкия кръг любители на театралното изкуство. Утвърдени поети като Иван Пейчев, Иван Радоев и Георги Джагаров (веднага след прегледа) дебютираха с първите си драматически произведения и представляваха «средното» писателско поколение. И накрая най-младите и неизвестни още Никола Русев и Иван Пеев дадоха повод да се заговори за тях. Вторият национален преглед беше внушителна демонстрация на нашата млада драматургия и показа нейния бърз растеж, недвусмислено даде да се разбере, че делото на националния театър печели любовта на българския писател.

«Иван Шишман», «Жени с минало», «Заровеното слънце», «Всяка есенна вечер», «Камък в блатото», «Незабравими дни», «Светът е малък», «Делниците имат много имена» — наистина едно голямо разнообразие от теми и проблеми, жанрове и драматургически стилове ни бяха показани на прегледа! Като се започне от Камен Зидаровата историческа драма, написана в традиционния маниер на Вазовата историческа драматургия, премине се през лиричните драми на Иван Пейчев и Иван Радоев и се завърши със сатиричните комедии на Караславов и Димов — такъв бе широкият жанров диапазон на пиесите, представени на прегледа. Да не говорим тук за тематичното разнообразие на представените пиеси, което гравитира от суровата атмосфера на Средновековието до напрегнатите дни на нашата социалистическа съвременност.

И все пак сред богатството от проблеми и теми, които Вторият национален преглед предлага на своите анализатори, струва ми се, че има една проблема, която с оглед на цялостното развитие на нашата съвременна драматургия заслужава най-голямо внимание.

Става дума за образа на новия герой.

Едва ли през последните няколко години нашата критика се е занимавала повече с някакъв друг въпрос, отколкото с тази вечно стара и вечно неостаряваща проблема. Човекът на новия свят, светлият образ на строителя на комунизма, който все повече се утвърждава в родната литература, в течението на литературните спорове, трябваше да «премине» през редица изпита-

ния — ту бе принуден да отговаря пред съда на радетелите на теорията за «безконфликтността», които изискваха безплътна «идеалност», ту за да изглежда «по-жив», беше надаряван с отрицателни черти, които съгласно с теорията за «оживяването» на героя с черно и бяло трябваше да му придават по принципа на контраста по-голяма «жизнена достоверност». Но независимо от трудностите в поезията, в белетристиката и драмата с творчески радости и мъки се създаваше образът на новия герой. . . «Човекът на новото човечество» — героят на трудовия подвиг, откривателят на вселената, човекът, отдал живота си в името на народа, все по-определено оформяше своя облик, повече или по-малко се приближаваше до удивителното многообразие и красота на своите прототипове — нашите славни съвременници.

След първите постижения в «Тревога», «Царска милост», «Разузнаване», «Любов» какъв път са извървели нашите драматурзи в пресъздаване образа на новия герой? Доколко в своята конкретна художествена практика — показана на Втория национален преглед — те са се освободили от схематизма и някои чужди на боевия тон на нашето изкуство «течения»?

Естетическите понятия, свързани с проблемата за положителния герой, се изменят, образът на новия човек с развитието на живота и литературата придобива нови черти, обогатява се от опита на предшествуващите го творби, нашият съвременник непрекъснато се изправя пред нови и нови нравствени колизии. И, разбира се, самото поставяне на някои основни въпроси на родната драматургия трябва да става от по-нови позиции, от по-висок критерий. Драматургията ни отдавна излезе от своя «детски период» на развитие и всяко снизхождение към слабостите би било обидно най-първо за нейните създатели.

Когато говорим за положителния герой, необходимо е преди всичко да поговорим по въпроса за така неречения «идеален» или «неидеален» герой. Когато някои ратуват за «идеален герой», под това понятие те разбират ярко индивидуализиран характер — каквито са редица образи от съветската и нашата драматургия: Годун и Вершинин, Швандя и Любов Яровая, Гайдай и Макар Дубрава, Ирина Радионова и Енчо Енев, бай Димо, Андрей и Ана, Белов — силни, мъжествени герои, достойни да възпитават в революционен дух новите зрители, да събудят у тях високи емоции и енергия за пламенни дела. Това схващане за «идеалния герой» несъмнено е правилно. За съжаление съществуват и други «разбирания» за същността на «идеалния герой», които под формата пак на понятието «идеален герой» и в борба за висока комунистическа идейност искат да натрапят

на литературата тесногръди схеми. «Има другари — пише съветският критик Б. Рюриков, — които, борейки се за «идеалния герой», се грижат не за действително положителното съдържание на образа, не за неговата «плът и кръв», а най-много да не би у героя да се окажат някакви недостатъци и човешки слабости. «Положителният герой не може да бъде неверен в любовта» — пише една привърженица на «идеалните» схеми. Друг заявява, че положителният герой не може да познава лошо техниката, а трети смята, че на героя не прилича да бъде слабо подготвен политически. Но писателят създава своите образи, като изхожда не от рецептите, а от живота, пък в живота действителният Чапаев — умен, волев, талантлив — може слабичко да се справи с някои въпроси от политиката и действителният Батманов, роден организатор и ръководител, е могъл да бъде и невнимателен към близкия си човек. . . У всеки човек има неповторимо съчетание на силните и слабите страни и никой аптекар не може да определи по колко трябва да бъде отмерено от едното и от другото. . .» В същност трябва определено да се каже, че бърканицата тук започва от неумението на писателя и критика да видят героя в живота, да «открият» неповторимото своеобразие на неговия характер, да уловят типичните му черти, неговата психическа същност. Това неумение довежда някои до положението на «аптекари», които, говорейки за положителните герои в пиеси като «Незабравими дни», «Всяка есенна вечер» и «Тревожна пролет», ту желаеха да дестилират във вледеняващи схеми идеалността на герои като Нено от «Тревожна пролет» на Иван Пеев и се възмущаваха, че положителен герой като него не може да прояви слабост и лекомислие в любовта (?!), ту с учудване питаха как е възможно комунист организатор като Ана от «Всяка есенна вечер» на Иван Пейчев да губи самообладание (?!), ту пък изискваха от Андрей Белов, Васко и Магда, положителните герои от пиесата на Лозан Стрелков «Незабравими дни», да имат по някоя отрицателна черта, за да бъдат признати за «жизнени» и несхематични».

Мисля, че може би най-важната слабост на положителните герои в нашата драматургия произлиза далеч не от наличието на повече или по-малко «положителен» или «идеален» заряд в тях, а от недостатъчна д е й с т в е н о с т, от недостатъчното им участие в основните драматически конфликти, от често пасивно реагиране на действията на отрицателните герои. Литературата на социалистическия реализъм познава не едно произведение, в което положителният герой е абсолютно идеален, но от това той ни най-малко не губи своята психологическа плът-

ност и жизненост, напротив — в процеса на драматическото действие авторът д е й с т в е н о разкрива нови и нови черти от неговия прекрасен характер и от това светът на неговите чувства и мисли придобива мащабна, философски обобщена сила. Нима образите на Павел Корчагин, Годун, Воропаев страдат от схематизъм, макар че с нито едно свое действие не ни разочароват? Литературата на социалистическия реализъм е дала и много примери на прекрасно изградени положителни герои с едни или други недостатъци на характерите, които ни най-малко не пречат на тяхното положително обаяние. Положителният герой трябва да действува! — смятам, че с това изискване за правдиво художествено изграждане на новия герой в драмата не са се справили мнозина от нашите драматурзи в творбите си от прегледа. Този закон, разбира се, е общ за всеки драматически образ в дадена пиеса, но той се отнася с особена сила за положителния герой в литературата на социалистическия реализъм, защото действеността на този герой е пряко свързана с неговия н а с т ъ п а т е л е н х а р а к т е р. В това се състои и една от най-важните новаторски особености на социалистическия реализъм, отразяваща исторически вярно разположението на класовите сили в епохата на строящия се комунизъм.

Как нашите драматурзи изобразяват действения настъпателен характер на новия герой?

На прегледа бяха показани драматически произведения, които недвусмислено говорят за плодотворните усилия на някои наши драматически писатели в това направление. И завладяващият емоционален патос на героите ремсисти на Иван Пейчев от «Всяка есенна вечер» (въпреки някои слабости на пиесата), и Деян Карадимов (особено в първата част) от «Блокада» на Камен Зидаров, и Андрей Белов (със своята статичност до известна степен) от «Незабравими дни» на Лозан Стрелков — тези и някои други образи са указания за плодотворния път, който нашите драматурзи са извървели през последните няколко години в художествената реализация на генералната проблема за положителния герой. И в анализа на слабостите ние трябва да изхождаме от тях и от хубавото, което родната драма е постигнала, за да дадем конкретна, съобразена с нашето развитие оценка.

*

Защо редица положителни герои в драмите, показани на прегледа, ни оставят равнодушни? Наистина много от тях се намесват в развитието на сюжета, като изказват най-често верни, ясни, умни мисли. Но достатъчно ли е това?

Недъзите в случая идват най-често от това, че нашите драматургически писатели с малки изключения все още не умеят действено да изграждат настъпателния характер на новия герой. Нека подчертаем, че действеността на характера на героя не зависи от хитрите сюжетни ходове, от центрирането на вниманието единствено върху интригата, а от това, доколко характерът на героя е поставен пред изпитания, почерпени от върховни моменти в неговия живот. Твърде действена е на места интригата в пиесата «Всяка есенна вечер» на Иван Пейчев. Но почерпена ли е тя навсякъде от житейската правда? Цялата история с Павел, предал се на полицията, за да попадне в същата килия, където е лежал Колката (?), и след това да съобщи името на предателя с писмо до майка си, предадено от полицай (?); Богдан, който определено знае още от първо действие за съществуването на чужд човек в къщата на Андрей, а «бави» арестуването му — всичко това не предава ли на цели сцени на тази иначе интересна пиеса характер на съмнителна «действеност»?

Конкретните слабости в изграждането с оглед на показаните пиеси от прегледа съвсем условно бихме могли да обединим в три направления.

На първо място — когато положителният герой коментира действието. Тук на пръв поглед героят е в самия разгар на конфликтите, като че ли сам участвува в тях, но в същност остава твърде чужд на драматическото действие и на събитията, които произхождат около него. . . Тази бездейственост на иначе носещия в себе си потенциални действени възможности герой идва най-вече от илюстративния подход на автора към героя. «Образът» олицетворява предварително поставени тезиси и сам се превръща в преднамерено въплъщение на голата същност на дадени социални сили. И се ражда не «действуващо», а «говорещо» лице, добросъвестен «докладчик» на авторови мисли. Като пример можем да посочим образа на генерал Владимир Заимов от едноименната пиеса на Иван Аржентински. В колко много «конфликти» влиза Заимов в пиесата — и със семейството си, и с полицейския агент Драгунов, а със самия себе си. Но защо се остава с впечатлението, че Заимов по-скоро участвува в тези конфликти като страничен наблюдател, като коментатор на действието, а не като пълнокръвен жив характер? Аржентински е пристъпил към изграждането на този образ като че ли с предварително начертани схеми за действията на героя, които точно определят какво «трябва» и какво «не трябва» да прави героят — и оттук на Заимов не остава

нищо друго освен от началото до края на пиесата да демонстрира твърдост и воля, воля и твърдост и. . . отново твърдост и воля. Героят реагира, говори, изобличава, възхищава се и обича така, както би правил всичко това един герой антифашист и комунист «въобще», но не и в неповторимата човешка индивидуалност на Заимов. И чудно ли е, че при това положение централният образ на пиесата преминава от конфликт в конфликт, без да действува, без да променя своя характер, без да придобива в процеса на действието нови черти, а само коментира действието?

Втора група от слабости могат да се обособят така: положителният герой не участвува изобщо в основното действие. Героят е в конфликтна среда и атмосфера, ситуациите, в които той попада, са потенциално силно действени, характерът на героя открива възможности действено да бъде той разкрит, но. . . когато свърши пиесата, виждаме, че героят никак не е действувал. С цялата си острота изпъква тук въпросът за умението на автора да фабулира, да създава пред своя герой такива препятствия, които да го въвличат лично него *естествено* и *неизбежно* в основното действие, в течението на основния конфликт. Ето например Нено Бурмов — главния положителен герой на пиесата «Тревожна пролет» на Иван Пеев. С какви големи възможности за действие, за проява на настъпателен характер се сблъсква той! Но Нено минава от картина на картина и почти не действува. . . Той слуша, премисля, решава, понякога спори, но едва в предпоследната картина, в диалога с Петко Цонин, авторът е съумял да го разкрие в настъпление — едва тук е успял най-после да го включи в системата от обстоятелства и конфликти, които образуват основното действие. . .

На немалко от схематичните положителни герои е присъщ третият основен недъг. Положителният герой няма срещу кого да настъпва. Често пъти авторът не е намерил противостояща сила в драматическия дуел, а положителният образ е принуден да действува срещу някакъв въображаем, съществуващ само у драматургическия писател противник. Този недостатък — катастрофален за всяка пиеса, особено се чувствува в произведенията на съвременна тематика. Тук случаите на «предрешаване» на конфликта, на недвусмислен показ (дори още от първото действие), че победата ще бъде на страната на положителния герой, са станали едва ли не традиции. Победата на новото в нашия живот, предопределена в широк исторически план, твърде често се разкрива в пиесите не като следствие на напрегнат драматически двубой, а грубо пред-

намерено, схематично предопределено. Не стоят ли така нещата с пиесата «Шумът на тишината» от Павел Спасов, «Паметник» на Тодор Генов, «Като извор чист» от Емил Коралов? Положителните герои в пиесата на Павел Спасов — Марин Георгиев, Данчев, Дешков, Ванката — в същност не влизат в стълкновение с носителите на контрадействието — семейство Бишормански,— защото и едната, и другата група герои си имат своя самостоятелна линия на поведение в пиесата. Оттук и едната, и другата група герои нямат какво друго да правят, освен да си разправят биографиите. Пред никакви сериозни препятствия и конфликти не стои и Иван Лазаров — главният герой от пиесата на Е. Коралов «Като извор чист». От началото до края авторът се стреми да изтъкне като единствена предпоставка за драматизма на героя неговото семейно щастие, но и в това обстоятелство героят действено не се разкрива. Драматургът не е успял да създаде нови събития и конфликти, нови конфликтни обстоятелства, пред които героят да покаже различни страни от своя характер.

Тия слабости в изграждането на положителните герои в нашата драма естествено пораждат въпросите за професионалното майсторство на писателя драматург. Един от тях все по-упорито се налага: защо се получава така, че докато в първо действие образът на положителния герой обикновено е интересен, завръзката е дадена добре, той, тъй да се каже, «започва да действува», то във второто или третото действие героят става безинтересен, декларативен, еднообразен и оттук художественият провал обикновено следва във финала? . . . Несъмнено отговорът на този въпрос лежи в неумението на нашите драматурзи да създават фабула, в която ярко да разкриват характери, в неумението да се насища сюжетът с нови и нови обстоятелства, които да се оказват върховни моменти в живота на героя. Особено остро се чувствува липсата на високо драматургично майсторство, когато чрез вмъкване на ново решаващо събитие писателят трябва да създаде художествено убедителна развръзка на съдбата на своя герой. Известно е, че финалът на една пиеса се пише много трудно. Развръзката на характера на героя става естествено и органично само тогава, когато героят реши докрай задачата, за която участвува в конфликта. Не финалът трябва да венчае съдбите на героите, а техните съдби трябва да водят неотклонно към финала. Разбира се, финалът в една социалистическо-реалистична драма не трябва да означава край на всички противоречия и борби, пълен покой, каквато концепция развива в своята естетика Хегел. Финалът е временен покой, той крие в себе си зародиш, начало на нови колизии и противоречия и както началото на дра-

мата съдържа предисторията на героя, така и нейният финал трябва да открива пред нас неговото бъдеще.

*

Наистина, когато сега сравняваме положителните герои от първите наши пиеси с най-хубавите постижения на Втория национален преглед, не може да не видим големия напредък. Спомнете си дидактичността на Симо от «Борбата продължава», публицистичната еднолинейност на Владимиров и Димо Рачев от «Разузнаване», сравнете ги с Ана от «Всяка есенна вечер» или Белов от «Незабравими дни» и вие ще разберете несъмнения прогрес на нашите драматурзи в този изключително важен аспект.

И все пак погрешно би било да се остане с впечатлението, че на Втория национален преглед не бяха показани и такива произведения, които не само будеха тревога за творческата съдба на техните създатели, но и набелязваха някои вредни тенденции, на които не се реагира навреме и затова впоследствие те в най-различни аспекти вземаха още по-големи размери в редица драматургически произведения. Тук не става дума за такива немощни в художествено отношение творби като «Паметник» на Тодор Генов, «Като извор чист» от Емил Коралов, «Шумът на тишината» на Павел Спасов, които със своята конюнктурност и лъжесъвременност само за сетен път доказаха колко жилави са тенденциите на «безконфликтната» теория. От заслуженото рязко отрицание на зрителите и критиката тези творби не бяха спасени, колкото и да се камуфлираха било с претенциозна драматургическа композиция («Паметник»), било с някаква мнима идейна острота на конфликтите («Като извор чист») или «високи» фрази за трудовия героизъм («Шумът на тишината»).

Тук става дума за грешни тенденции от съвсем друг характер. И такова произведение на Втория национален преглед, което показа нагледно погрешността и неплодотворността на тези тенденции, бе «Заровеното слънце» от Орлин Василев. Тази пиеса справедливо получи остра критика от нашата културна и партийна общественост. Наистина звучи малко парадоксално, че създателят на страстно-партийните реалистични творби «Тревога», «Любов» и «Щастие» написа произведение като «Заровеното слънце», което показва в криво огледало социалистическата действителност, принизява героичния образ на нашата работническа класа. Не бихме споменавали тази пиеса, тъй като на времето тя беше подложена на задълбочена критика в известната статия на в. «Работническо дело». Но в появата на «Заровеното слънце» има нещо дълбоко симптоматично за една тенденция,

появила се не само в драматургията, но и в цялата наша литература след XX конгрес на КПСС и Априлския пленум на БКП. Тенденция, която, най-общо казано, се характеризира с едностранчив показ на някои трудности и противоречия в сложния път на развитие на нашето социалистическо общество или, по-точно казано, в липса на диалектична оценка на характера на тези трудности и противоречия.

Само с това неразбиране на сложните закони на класовата борба, на непознаване основните, преобладаващите факти на нашето социалистическо строителство може да се обясни появата на творби, като «Страх» от Тодор Генов, «Юстиниановата монета» от Иван Радоев и др. които от неверни идейни позиции се стремят да разкрият правдата на нашето велико време. Не напразно тези творби не се радваха на популярност сред читатели и зрители и заслужено получиха отрицателна оценка от страна на критиката.

За съжаление и след изводите и поуките от Втория национален преглед продължиха да се появяват творби, които неправдиво осветляват идейно-нравствените проблеми на нашата социалистическа съвременност. Интересното в случая е това, че болшинството от идейните грешки се съчетаваха с безплодни експерименти в областта на драматургическата форма.

За какво например говори фактът, че имаше един немалък период от време, когато нашата драматургия се наводни от драматически фейлетони, повести, новели, поеми? Под заглавията на пиесите, които се играеха в нашите театри, все порядко можеше да се прочете наименованието «пиеса» или «драма». Ако човек, който не познава добре нашата драма, прочете имената на повечето от нашите нови пиеси, може да остане с впечатление, че българските драматурзи са решили да докажат, че с драмата като литературен род вече е свършено.

Далеч сме от мисълта да смятаме, че драматургията не подлежи на развитие, че нейната форма, конструкция и стилови особености не еволюират, че те са заковани в железните рамки на нормативните правила и канони. Елементите на драмата са исторически изменяеми естетически категории. Новото съдържание на живота, измененията в психологията на съвременния човек, ритъмът на ежедневието естествено водят до изменения във формата на драмата. Но това «естествено» е само една потенциална възможност. Нужно е високо професионално майсторство и, разбира се, мощен талант, за да се разбие кръгът от «правила», който специално за драмата е много консервативен и здраво опрян върху блестящата практика на велики

драмописци. Може би за никой друг жанр с такава сила не се отнася мисълта, че новото ще се създаде, след като писателят отлично познава «правилата» и теорията и чак след това се опита да ги «опровергае».

Особено яростни рушители на традиционната драматургическа форма в нашата драматургия се показаха поетите. Иван Радоев, Георги Джагаров, Иван Пейчев се опитаха да обновят нейната до този момент твърде традиционна форма. Да не говорим за Никола Русев, който във всяка следваща пиеса решително се «модернизира». В драматургията най-лесната «плячка за новаторите винаги се е оказвала композицията на драмата. Инверсията (пиесата започва със своя край — «Юстинианова монета»), мислите монолози («Юстинианова монета» почти няма диалози, защото разговорите между героите имат характер на прекъснати монолози), ретроспекциите (драматургът свободно борави с времето и пространството и взема отделни моменти от живота на героя с цел по-дълбоко да навлезе в неговия духовен мир или да обясни по-многостранно първопричината на дадена мисъл или събитие), въвеждане на «лице от автора» («Вратите се затварят»), което е един чисто белетристичен похват, имащ за цел да помогне на автора да преодолее «обективизма» на драмата и да навлезе с просторни лирически монолози в мислите на героя — всичките тези и редица други похвати намериха широко място в пиесите на нашите автори. Твърде много се активизираха и мъртвците. Говорещи трупове се разхождат в първата пиеса на Джагаров и с убийствено спокойствие изричат сакраментални афоризми, гласове от небитието се чуват тук-таме в «Юстинианова монета».

И трябва веднага да кажем, че тези търсения на нашите автори нито са случайни, нито са лекомислено плащане дан на модата, както някои бързат да отсекат. Впрочем напоследък се появиха изведнъж много критици на нашата драма, които, без да вникнат задълбочено в причини и подбуди, свиват скептично устни и анатемосват всички опити и експерименти, правени от някои наши млади драматурзи през последно време. На някои критици и режисьори все още продължава да им се струва, че «нищо ново няма под небето» и че днешните опити, търсения и експерименти на някои наши драматурзи не са нищо друго освен оригиналничене и плащане дан на модата. Твърде ревностните блюстители на «ортодоксалния реализъм» не искат да разберат, че не само в практиката на нашата малка драма, но и в голям световен мащаб драматургията, както и кинодраматургията със стремителни темпове търпят радикални изме-

нения, дифузията им спрямо поезията и белетристиката е голяма и като в никой друг литературен жанр тук често се явяват произведения, които осезателно тревожат нашите естетически нормативи и ни карат да ги преосмисляме в съвсем нова светлина. Тревожното тук е съвсем друго.

Когато човек хвърли един дори и бегъл поглед върху развитието на съвременната ни драматургия, не може да не се удиви от факта, че като по някаква желязна закономерност най-хубавите й постижения бяха и си останаха свързани с пиесите, написани в «добрия стар» традиционен маниер. И наистина, каквито и резерви да имаме към пиеси като «Царска милост», «Тревога», «Любов», «Щастие», «Вълчи времена» (Илия Волен), колкото и някои от тях с право или не да критикуваме за консерватизъм и традиционност, трябва да признаем, че именно те, а не «Юстинианова монета», «Усилие» и «Биография на един дъжд», «Паметник» и «Вратите се затварят» чертаят възходящата линия на развитие на родната драма. Не е ли този факт едно печално свидетелство за изостаналостта и консерватизма на българската драматургия? Или пък може би за безплодността на всички експерименти? Ето — тук според мен е точката на пресичането на всички спорове.

Откъде в последно време в нашата драматургия (а и не само в нея) нахлуха такъв голям брой «унило-положителни» герои, чиито създатели упорито ни ги препоръчват едва ли не като някакви квинтесенции на най-хубавото от душевността на нашия съвременник? Не съм склонен да се съглася с тези, които виждат у авторите на подобни герои ту влиянието на неореализма, ту нашумялата на Запад теория на «дегероизацията», проникнала у нас с пиесата на Сартр и Уйлямс, с филмите на френската «нова вълна» и полския «авангард» (Мунк и Вайда), с поезията и белетристиката на «разгневените». Убеден съм, че виталната българска душевност ще се окаже невъзприемчива към подобни веяния, колкото и примамливо да блестят «импресивните» разкази на някои млади белетристи и колкото и «сложно» многозначителни да изглеждат «модерните» пиеси на някои драматурзи. Причината за проникването в нашата драматургия на тези болезнени тенденции според мене е другаде. Тя води началото си от онова недалечно време, когато на яростен поход срещу схематизма се вдигнаха всички — и талантливи, и помалко талантливи, и направо бездарници, — времето, когато мнозина се считаха задължени да покажат и докажат, че са ревностни борци срещу догматизма и опростителството. Но общото желание не означаваше еднаквост на крайните резул-

тати и, още по-малко, цели. Така е винаги в изкуството и нищо тук не бива да ни учудва. Учудваща е само пропастта, която в случая съществуваше между високите стремления и малките творчески възможности на някои «авангардисти». И именно тук, на кръстопътя на амбицията и художническата безпомощност, се разсече гордиевият възел, който рязко разграничи усилията на талантливите и бездарните — едните стигнаха до някои радващи открития, другите — в най-добрия случай до интересната маниерност, а в най-лошия — до измислянето на нови, този път още по-вулгарно-елементарни схеми. Енергията на едните беше породена от непринудената, вечна творческа жажда за откриване на нови истини, а на другите — от стремежа да се използуват за нелитературни спекулативни цели «разместването на пластовете», временните колебания на честните художници, които искаха, преди да се хванат за перото, да се ориентират честно, мъжествено и *самостоятелно* в новата обстановка.

Но имаше и други художници, нелишени от талант и гражданска честност, които не успяха бързо да ориентират своя граждански и естетически компас по посока на истината, сочена твърдо и мъдро от нашата ленинска партия. Някои от тях изпаднаха в творческа, а понякога и в житейска криза, преминаваща често в безпомощно хвърляне от една погрешна крайност в друга. Струва ми се, че всички тези противоречия проличаха най-осезателно в ония техни произведения, в които те направиха опит да обрисуват образа на новия човек.

Яростното отрицание на схемата, дръзките жестове по посока на мечтаното откривателство, искреният стремеж към новаторство и, най-важното, потенциалните възможности за това неочаквано завършиха в немалко случаи с крушение. Защо? Защото съвсем неочаквано преди всичко за самите тях тези художници на словото бяха започнали да черпят импулси за изграждането на своя естетически идеал за красотата не от живота, а от литературата на новоизлюпени полемични схеми и фалшиви, създадени в ретортите на болезнени амбиции и снобистични моди рецепти за «опровергаване» на догматичното мислене. Вдъхновението си те черпеха не от фактите на действителността, а от естетически предубеждения. Те тръгнаха от изкуството към живота. С готови представи за него. И той им отмъсти. Защото те смесиха разочарованието си от схемите в изкуството с недоверието си към някои страни на социалистическата ни действителност. Те изгубиха вяра в «силните думи», забравяйки, че героите в живота, които умеят да загиват с тях

на уста и да вършат всекидневни подвизи, пак произнасяйки тези «силни думи», никак не са виновни, че някои хора ги компрометираха в творчеството си. Те забравиха някак неусетно, в прилив на справедлив по начало гняв срещу кухата помпозност, че героизмът съществува в новия ни живот, в патоса на строителството, в часовете на размисъл, в преодоляването на слабостта и болката, в нравствената саможертва в името на справедливостта. И чудно ли е, че през последните няколко години по страниците на нашата драматургия пръкнаха толкова много «положителни» герои — нагледен и печален пример на новите «антисхематични» схеми?

. . . Партийният секретар Янко Митев от «Сурова нежност» на Климент Цачев е физически недъгав, нещастен в любовта, вечно измъчван от разни болезнени комплекси. . . Иван Марков от «Юстинианова монета» на Иван Радоев е също така един рефлективен герой, един ту екзалтиран наивник, ту мрачен скептик, който обича пищната фраза и фразистия стил. . . Даже виталният и патетичен Георги Джагаров накара своя Найден от «Вратите се затварят» непрекъснато да страда и преднамерено да потапя патетиката в прозаизъм, предоставяйки «силните думи» и високия тон на неговия антипод — злодея Величков. . . До такова съзнателно принизяване на душевността на новия човек е стигнал и Иван Пейчев в образа на Добрев от «Ковачи на мълниите». Просто виждаме как талантливият лирик се е разпънал на кръста на естетическите предубеждения. И от това потокът на неговата развълнувана и умна поезия е секнал и е преминал върху диалозите на пиесата ту като една мътна, бавно течаща вода от словоизлияния, ту като изворче, чуруликащо сантиментални словца. Потокът на истинската поезия пробива тук-таме, в отделна реплика или сцена, но скоро отново се изгубва в бездната от мъглявости и маниерност.

Неправилно би било обаче да се мисли, че периодът на развитие на родната драматургия по време на Втория национален преглед и след него се характеризира само или предимно с произведения, в които преобладават слабостите, за които говорихме досега.

На прегледа, а и в годините след него се появиха интересни реалистични пиеси, някои от които представляват успех не само за своите създатели, но и за цялата ни национална драматургия.

Не е задача на настоящата статия да анализира всичките тези произведения, които в една или друга степен продължават някои от плодотворните тенденции в развитието на нашата

драма. Ще се спрем само на три от тях, които по наше мнение заслужават най-голямо внимание. Тези пиеси са «Иван Шишман» от Камен Зидаров, «Всяка есенна вечер» от Иван Пейчев и «Жени с минало» на Димитър Димов. Три пиеси с различна тематика, дело на автори със своеобразна творческа индивидуалност, три произведения, които със своя драматургически стил като че ли полемизират едно с друго. Но нека първо последователно кажем по няколко думи за всяка една от тези пиеси.

Последната творба на Камен Зидаров — историческата драма «Иван Шишман» — обхваща един голям период от това историческо време. Тя започва с пролог, който ни пренася в атмосферата на царуването на Иван Александър — 1352 г., — след това следват сцени от периода след 1371 г., подробно се обрисуват събитията, свързани с историята на Мария-Десислава и нейната родолюбива жертва в името на народа, обхващат се събитията в българското и турското царство след битката при Плочник и се завършва с решенията на Шишман да тръгне с войските си срещу ордите на Мурад. В този смисъл «Иван Шишман» има характер на историческа хроника, но нека добавим веднага — хроника, в която събитията не превръщат характерите на героите в бледа своя илюстрация, а само им придават исторически мащаб и философска монументалност. Изобщо в никоя своя досегашна пиеса Зидаров не се е спирал на такъв голям обхват от събития, социални и нравствени проблеми в такъв огромен размер.

В центъра на пиесата стои образът на Иван Шишман. Неговите прояви, взаимоотношенията му с останалите действуващи лица и философското осмисляне, което прави на събитията, слагат отпечатък върху цялата творба. По силата на художествената си внушителност този образ в пределите на Зидаровата драматургия може да съперничи само с Ирина Радионова. Крайно схематично би било, ако кажем, че Зидаров е успял да охарактеризира Шишман с такива черти като родолюбие, смелост, честност, любов към народа, вяра в бъдещето на България. Това са особености на характера, с които и Вазов успява да обрисува такива свои положителни герои като Ивайло и Раксин. Камен Зидаров е отишъл по-нататък в разкриването на тези твърде «универсално» въплътени в литературата ни образи на народни царе. С творческо проникновение той е успял да разкрие колебанията пред съдбата, страшните терзания на средновековния човек, безсилен да разбере тайните на природата и силите, които движат обществото, целия този

сложен душевен комплекс от съмнения в провидението, хаоса на бурните вътрешни конфликти у Шишман.

Но какво е последователното развитие на сюжета в «Иван Шишман»?

След пролога, който според нас носи твърде илюстративен характер и има оправдание дотолкова, доколкото в него за първи и последен път в пиесата се появява народът, първо действие, в което в същност е и експозицията на пиесата, е написано динамично и действието протича много целеустремено: пристига Мирослав, който разправя за страшното поражение на Вълкашин и Углеш при Черномен, където срещу ордите на Хайредин паша са се сражавали и български войски. Това събитие внася веднага ток в действието — настъпил е часът и на Търновското царство!. . .

Логиката на болярите Раксин и Филип е страшна със своята неумолимост — трябва да се сключи час по-скоро мир с Мурад, защото България е слаба. . . Иван Шишман остава сам. Тук, във финала на първо действие, Зидаров е написал един великолепен монолог на своя главен герой, монолог, подготвен и построен по всички правила на класическата драма, монолог, който е резултат на силно драматическо напрежение, един напрегнат разговор между сърцето и ума. . .

Кажи ми, боже, кой е мой владетел,
всесилен повелител, който може
да спре тук ветровете, що се бият,
да ги сплоти в съюз за мир и братство?
Кажи ми как, отде да взема сили,
за да сплотя с едно-едничко слово
князе, боляри, банове, деспоти,
които като кучета се ръфат. . .

Но, нечул глас отгоре, Шишман отправя страстен протест:

Кажи ми, повелителю отгоре,
ти виждаш ли как оскотял, ограбен,
с разкъсана душа ръмжи народът
и броди след безумни еретици?
Кажи ми, боже, как да спра враждата
между небето и земята?

С такива големи мащаби на чувстването е охарактеризирал своя герой Камен Зидаров. Пред такива сложни философски проблеми е поставил той Иван Шишман и затова този образ е чужд както на често срещащата се в такива случаи романтическа помпозност, така и на еднолинейността на чувствата, която

най-лесно води до схематизъм. Пред сложни психологически задачи застава Шишман и във второто действие, в което още едно събитие тласка конфликта към неговата кулминация — пристигането на турските пратеници. По своя сдържан драматизъм, колоритност на езика и неочакван сюжетен ход — съобщението, че Мурад иска Мара за жена — това действие е едно от най-хубавите в драматургията на Зидаров. Връщане назад няма! Повелята на всесилния султан е категорична. Погледите на Шишман, на болярите, на целия народ се обръщат към българката Мара, към хубавицата Мара. Какъв грандиозен конфликт! Какъв безпрецедентен случай в световната история, когато една жена, и то в епохата на Средновековието, трябва по своя воля да реши съдбините на цял един народ!

Сега вече идва време на дълбоки психологически конфликти. Мара е научила вестта. Тя трябва да реши съдбата си.

Третото действие ни пренася в църквата. Тук център на драматическия интерес е образът на Мара. Високи нравствени качества е приписал Зидаров на тази героиня. Той се е стремил да очертае хармонията между нейната голяма физическа красота и нравственото ѝ благородство. В много отношения той е успял. С красиви изразителни стихове Зидаров ни рисува трагизма на гордата девойка, която при мисълта, че ще изгори сърдцето си сред чужди хора, в ужас пита:

Как мога да живея аз без Търново,
без Янтра, що шуми сега там долу,
бец Царевец, без оня хълм прекрасен,
Трапезица наречен, който днес е
за мене зле ограбена трапеза,
защото там го няма вече оня,
когото от дете обичам лудо.

Точно тук обаче, в създадената остроконфликтна ситуация, в майсторски предадената атмосфера на дълбоки душевни потресения между сестра, брат и майка, които трябва да решат един съдбовен въпрос за най-близкия им човек, се чувствува нуждата от повече лични мотиви в поведението на Мара, което щеше по-отчетливо да разкрие вътрешната драма на героинята. Може би присъствието тук на Мирослав би засилило още повече трагическия патос? Може би в поведението на Мара можеше по-отчетливо да звучи темата на безнадеждната ѝ любов? Трудно е да се даде съвет и още по-малко рецепта, но струва ни се, че хубавата сцена в църквата само би спечелила, ако Зидаров още

по-дълбоко бе проникнал в драмата на героинята си и, най-важното, би успял да я разкрие в повече аспекти.

Кулминацията в пиесата е картината на великия болярски съвет. Тук Зидаров е платил до известна степен дан на една своя «хроническа слабост» — словоохотливостта, словесното разточителство, макар че като цяло тази картина е също така издържана в сурови драматически краски. Наистина твърде много говорят тук и Раксин, и Филип, и болярите, но в същност повече от техните слова не се отличават с действеност.

Друга слабост в пиесата е, че образите на болярите не са обрисувани дълбоко, не са ярко индивидуализирани. Между тях не се откройва фигурата на един герой, който със силата на своята философия и нравствена твърдост да се противопостави равностойно на Шишман. Образ като този на Светослав явно не е в състояние да изпълнява важната драматургическа функция на контрадействие. От тази слабост идва и впечатлението за известна драматургическа разпокъсаност на болярските сцени. Цялата първа част на съвета се явява до известна степен повторение на темите и мотивите от болярските разговори в сцената с турските пратеници. Най-силно и действено звучи тук диалогът между Мара и патриарх Евтимий. Последният, макар и епизодичен герой в тази пиеса е обрисуван убедително. Забележителен по своята сила е конфликтът между Мара и патриарх Евтимий, конфликт, наситен с философско проникновение и драматическа сила, конфликт, в който страстният протест на Мара поставя Евтимий в затруднение. Философската теза, която Зидаров тук дълбоко художествено е разкрил, е: ще благослови ли бог жертвата на Мара и действително ли нейната жертва ще спаси народа? Тук се преплита и темата на протеста, който зрее в душата на тази осемнадесетгодишна девойка, невкусила още от младостта и която трябва да я пожертвува за тези, които погребаха българското царство. Пред неумолимата правда на този протест се стъписва даже и Евтимий. С искрен патетизъм звучи финалният монолог на Мара:

. . . реших: отивам при Мурада. . .
Но не за вас, боляри и войводи,
о, не за вас, съдии безсърдечни,
и за търговците, навлезли в храма,
а за онуй, което ще пребъде
и ще кълни и зрей през вековете —
за родната земя и за народа. . .

Със сцената на болярския съвет в същност основната тема в «Иван Шишман» се разрешава. В следващите три картини от пиесата, които представляват нейната втора част, Зидаров подхваща други теми и конфликти, подчинени от общата мисъл на борбата за обединението на българските сили срещу Мурад, борба, която Шишман води с голяма енергия. Втората част на пиесата изяснява и дейността на Мара в турския стан, хвърля по-богата светлина върху нейната историческа мисия. В този смисъл втората част на пиесата е необходима. Друг е въпросът, че като изключим великолепната сцена на срещата между двамата братя Иван Шишман и Иван Срацимир, картините в турския стан и финалът не ни задоволяват изцяло като художествено решение. Това особено се отнася до сцената при Мурад. Неговият образ е очертан твърде бегло, действията му не отговарят нито на неговата историческа характеристика на хитър и смел военачалник, нито на тези качества, които другите действуващи лица в хода на драматическото действие му приписват. Освен това известен наивитет се чувствува в сцената, когато Мурад оставя насаме Мара и Мирослав, за да могат те спокойно да произнесат своите поетически тиради. . . Тази сцена е дала своето отражение и в следващата финална картина, където появата на Мирослав е твърде «оперетна», не е подсказана от хода на драматическото действие и пак внася нотка на наивитет.

Едва в края на картината, във финалния монолог на Шишман, действието добива предишната си мащабност. С трагедиен патос звучи финалната сцена на пиесата. Потегля българската войска срещу турските пълчища, тръгва, знаейки, че това е може би последното ѝ сражение. Начело на бойците тръгва да се бие за родната земя и народният вожд Иван Шишман, измъчван от терзания, «вярващ и невярващ» в победата. Навън народът запява песента «Откак се е зора зазорила. . .».

Какво е туй? Прослава? Упокой?
Не! Слава за победите ни стари. . .
. . . Зора зори. . . Започва кървав бой
при Костенец за българската вяра. . .
Почакай. . . Нека бог мълчи! Далеч
князе-васали нека в прах да падат
и нека лижат кървавия меч,
ботуша
нека лижат на Мурада. . .
Нима с народа нявга Калоян
не би при Одрин глутница латинска?

Нима Асен със договор развян
там. . .
при Клокотница
света не слиса?

С тези думи на вяра в непобедимостта на българския дух завършва песента на Камен Зидаров. Във финалната сцена той е проявил голям такт и творческа зрелост. Най-малкият уклон на прекален «оптимизъм» би превърнал тази картина във фалш и дразнеща помпозност или пък достатъчни са били няколко нотки на униние и предопределеност, за да се изгуби историческата перспектива. Финалът е сполучливо разрешение на историческата истина, на трагедията на нашия народ, който чак след 500 години ще види слънцето на свободата. . .

Отива в мрака на историята една от най-светлите фигури на България, отива, за да остане да живее за идните поколения в чудните стихове на мелодичната песен, която благодарният народ е съчинил в негова чест. . .

Със съвсем друга идейна проблематика и драматургически стил се отличава пиесата «Всяка есенна вечер» от Иван Пейчев. Представена за първи път по време на Втория национален преглед на българската драма и театър, тази пиеса предизвика остра дискусия. Амплитудата на оценките се движеше от пълното отрицание до безапелационното възхищение. Сега, когато полемическите страсти са уталожени, когато «Всяка есенна вечер» е вече значителен факт в нашата съвременна драматургия, може по-обективно да се преценят слабите и силните страни на тази интересна творба.

Пиесата на Иван Пейчев е едно дълбоко противоречиво произведение. Противоречиво в своята идейна насоченост, противоречиво в драматургическия си стил и изразни средства. Тази противоречивост на пиесата не беше разкрита на времето от критиката, която в много отношения се задоволяваше да изказва най-общи емоционални възклицания на пълно одобрение или на пълно отрицание.

Когато Иван Пейчев прекрачи прага на българската драматургия и навлезе в една проверена от практиката на българската литература тематика — антифашистката борба, — видимо се постара да изостави злокобните вопли от пиедестала на кръчмарския тезгях и анархистичните възклицания от «висотата» на бохемския индивидуализъм. Него го вълнуваха въпросите на саможертвата в името на комунистическия идеал, проблемата за героизма, за нравствената сила на новия човек — нещо

не особено характерно за творчеството на Иван Пейчев. Осъществявайки този свой замисъл, авторът на «Всяка есенна вечер» е създал вълнуващи сцени, пропити с лиризъм и героическо напрежение. В тези сцени се откройват сложните характери на Андрей — аполитичния бохем, чийто абстрактен хуманизъм, нелишен от голяма доза интелигентска поза, постепенно в хода на действието под влияние на чистата нравственост на ремсистите израства в героизъм; тук е и антиподът на Андрей Богдан, полицейският агент, гестаповецът, един философстващ злодей, далеч от схемата на «отрицателен» герой; тук е и образът на Ванда — една героиня, която се намира между барикадите на двата свята.

Но въпреки тези безспорни качества на «Всяка есенна вечер» много страни от тази ярка пиеса предизвикват сериозни възражения.

Някаква предопределеност лъха от поведението на героите, злокобни предчувствия ги измъчват в часовете, когато в есенната нощ завалява дъжд, едни болнави усещания за смисъла на живота и тази странна любов между Андрей и Ана — неясна психологически, изпълнена с абстрактни разсъждения. Тази предопределеност внася песимистични нотки в драматическото повествование, прави реакциите на героите произволни и отвлечени, придава им на места книжна реторичност. Като че ли единствената цел на младите ремсисти е да загинат. Тях като че ли по-малко ги интересува дълбокият смисъл на борбата, реалният ход на класовото стълкновение, неумолимата суровост и величие на партийната повеля в решаващите дни на антифашистката съпротива — всичко това отстъпва пред желанието по-скоро да се умре, и то по възможност с по-ефектна героична поза. Такава безсмислена жертва става Павел — и тук надделява не революционната необходимост, а фаталната неизбежност на обстоятелствата.

Тези идейни недъзи са се отразили и върху художествената тъкан на произведението. С право Любомир Тенев пише, че «реакциите на героите на Пейчев са произволни и отвлечени, независими от обстоятелствата, при които героите са поставени да действуват. Често пъти те дори противоречат на всяка логика и здрав смисъл.» И още: «Това, че авторът малко се интересува от логиката на събитието и развитието на интригата, е напълно вярно. Но как стои въпросът с характерите? Тук започват недоразуменията. Иван Пейчев смята, че характерът в драматургията не е подчинен на никакви закономерности, на никакъв «зависимости» от конкретните обстоятелства, на никакви обек-

тивни съображения. Всичко се свежда до обективните настроения на героя или, по-точно казано, до субективните настроения на автора, вложени в един или друг герой.»[1]

Третата пиеса, предмет на нашия анализ, е «Жени с минало» на Димитър Димов, която също породи изказване на противоречиви мнения от страна на критиката.

«Жени с минало» поставя за разрешение сложни нравственоетични проблеми на нашата съвременност.

Още от първите няколко сцени вие сте завладени от стила на една ярка писателска индивидуалност, от познатата интелектуална острота, блестящо остроумие, елегантен диалог, финес на психологическия рисунък и. . . едно своеобразно «оскаруайлдовско» влечение към необикновеното и парадоксалното у автора на «Поручик Бенц» и «Осъдени души». Почти от всяка сцена на пиесата вас ви заливат вълни от фойерверки на остроумия, парадоксалните реплики и ситуации сложно се преплитат, а героите — задъхани от своята безкрайна находчивост, сякаш нямат време да оценят чудните контрасти в своето поведение, да преосмислят философски постъпките си, да се освободят поне за миг от едва ли не фаталната си субективистичност. Димов съзерцава постъпките на своите герои с погледа на изтънчения психолог, с очите на един художник, който има горещ разум и спокойно сърце, здраво сковани от един хладнокръвен интелект, който преценява и най-големите терзания на персонажа в «Жени с минало» през очилата на иронията и скептичната усмивка. И не забравя даже в моментите на най-висок душевен подем изисканата, дори твърде изисканата премисленост на образите и парадоксите. Като че ли пиесата е написана по правилото на Брак: «Трябва да умеем да проверяваме вдъхновението с линийка.»

Без някаква външна видимост бракът между «началника на едно министерство» Борис Петров и актрисата Нина се е автоматизирал до степента на едно формално изпълнение на съпружеските задължения, станал е по същество мъртъв. . . Обич между тях никога не е имало. Всичко се е крепяло на взаимното уважение. Но това е било някога. Нина чувствува вътрешна неудовлетвореност, тя не е щастлива, спомените за миналото я терзаят. Мъжът ѝ е едно посредствено нищожество, което гледа само своята кариера. Един дом, построен от картонени стени, които чакат само първия трус, за да се съборят. И този трус идва най-неочаквано. Бившата приятелка на Нина

[1] Л. Т е н е в, Драматургия и съвременност, стр. 64 и 65.

Мери, жена с буржоазен произход и тъмно минало, хитра и безскрупулна, един от «непогребаните мъртъвци» сред нашето социалистическо общество, се вмъква в семейство Петрови и шантажирайки Нина със заплахата, че ще разкрие някои страници от миналото ѝ, успява да оплете в любовни мрежи нейния наивен и глупав съпруг.

Образът на Мери е главната сполука на Димитър Димов в пиесата. Това не е традиционна мелодраматична злодейка или пък движещата се схема на «враг шпионин», а образ на жив човек, надарен с всички тънкости на своята умираща класа, овладяла до съвършенство социалната «мимикрия» на новото време, жена, която е превърнала бруталната си откровеност в най-силна спекулация срещу нашия социалистически хуманизъм. Психологическите схватки следват една след друга с нарастващо напрежение. Връзката на Петров с Мери става обществено достояние, Нина решава да скъса с мъжа си, но тук отново се намесва Мери, в чиито сметки не влиза този развод. Зрителят с право очаква след сблъсъците и развръзката да настъпи катарзис в душите на героите, но уви — него го няма. Вместо вътрешно потресение в кулминационния момент на драмата се появява приятелката на Нина — комунистката Катя, която разобличава Мери и спасява Нина от по-нататъшни терзания. . .

Целият конфликт в пиесата в същност се решава от намесата на един епизодичен, стоящ вън от основното действие образ. Това е основната слабост на «Жени с минало». Как би се развил конфликтът Мери — Петров — Нина, ако Катя отсъствуваше от пиесата? Такъв въпрос неминуемо се налага, защото Катя е не само един схематичен герой, но и нейното участие е чуждо на конфликтите в драмата. Във втора картина тя се явява само за да види Мери — нещо, което никак не е важно за развоя на действието; в трета картина разказва един свой партизански спомен, който няма никакво емоционално въздействие за поведението на Нина и не допринася за нейната еволюция; в четвърто действие подобно на добрите богове от древногръцките трагедии или всесилната съдба Катя се появява с няколко «делови» реплики, разобличава Мери, кара Нина да преодолее съмненията си, поставя на място Петров и Кръстанов.

Поводът за вътрешната драма на Нина, за нейните колебания, «козът» за шантажа на Мери, поводът и основният мотив в конфликта на пиесата — снимката на Нина с нейния любовник американец — е толкова незначителен и наивен, че не може да не предизвика усмивка. Нима през тези петнайсет години сво-

боден живот, в които Нина е участвувала дейно, тя, умният, интересен и проницателен човек, не може да разбере, че никакви тежки последици за нейната гражданска съдба не може да има «разкритието» на Мери? Но дори и да допуснем, че това е възможно, то цялата вътрешна логика на характера на Нина противоречи на такова едно обяснение. Защото в Нина Димитър Димов ни е нарисувал един хармоничен образ на положителен герой с ясно определено становище по всички въпроси, които се включват в кръга на жизнените проблеми, поставени в пиесата. Кои са тогава мотивите за нейната вътрешна драма? Може би нещастният брак с Петров, но и той е даден като готов резултат, а не са разкрити дълбоките причини за връзката на Нина с очебийно елементарния Петров. Неяснотата в обрисовката на драмата, изживявана от главната героиня, е най-сериозната слабост на пиесата «Жени с минало».

Ако обаче анализираме майсторството на Димитър Димов, с което той е обрисувал или само щрихирал останалите герои в пиесата, авторовият труд заслужава висока оценка.

В «Жени с минало» Димов разкрива особеностите на своето високо белетристично майсторство: умение да се градят многостранни характери със средствата на един остър психологизъм, на интелектуален финес на диалога; неочаквани, остроумни обрати на речта; тънка наблюдателност, висок вкус и. . . може би не на последно място — голямата сценичност на пиесата. Приятна изненада представлява обстоятелството, че още в първото си драматическо произведение един белетрист показва познания на драматургическите закони, което се чувствува и в композицията на пиесата, и в постройката на диалога, и във финалите на действията. Наистина в някои случаи диалогът на Димов носи самоцелен характер и не всякога е подчинен на характерите, на ситуациите. Например образът на писателя Алипи Кръстанов е даден изключително ефектно. Цялата му словесна характеристика искри от остроумие, изящество, богатство от афоризми, изобщо той представлява конгломерат от парадокси! Но когато не само изтънченият сценичен скептик Кръстанов, но и Мери, Нина, Катя, Петров и. . . едва ли не и домашната прислужница Мария заговарят с афоризми, не се ли получава психологическо уеднаквяване на характеристиките, не се ли губи индивидуализацията на езика?!. . .

Три пиеси, три различни авторски индивидуалности, три своеобразни подхода към жизненото съдържание, три различни драматургически стила! Романтическият патос на Камен Зидаров, трагическият лиризъм на Иван Пейчев, интелектуалната

острота на Димитър Димов — наистина каква богата художническа палитра! Появата на интересни творчески индивидуалности — това е най-сигурното указание за разцвета на нашата драматургия през последните четири-пет години. И това е толкова по-радостно, като се има пред вид, че дълги години нашата драматургия беше скована от «правилата» на «безконфликтната теория». В никой друг отрасъл на литературата ни не се появи такъв силен и многостранен синтез от догматични естетически концепции и примитивно художествено майсторство. Огромен е броят от пиеси, в които по думите на Белински имаше много «герои без лица»; цял един безкраен печален поименник от пиеси, издъхнали от схематична немощ още преди появата си на сцената, може да бъде направен сега, когато булото на идейната заблуда и естетическите предубеждения е вече отмахнато; тежки и далеч още неизлекувани са раните, които нанесе тази «драматургия» по снагата на българския театър — силни са още следите на безкрилия натурализъм, примитивната буквалност, лошия вкус. . .

Затова има нещо дълбоко закономерно в раздвижването, което сега се извършва на нашия драматургически фронт. Естествено е желанието да се запълни големият пробив, който дълго време съществуваше във фронта на нашата социалистическа литература. Но трезвостта изисква да признаем, че все още имаме само едно «раздвижване», радостно, обнадеждващо, свързано с отделни постижения, но все пак твърде скромно, за да задоволи една сериозна празнина в нашия културен живот. Силна е още инерцията на старото, беден е добрият опит, на пръсти се броят тези, които творят на трудния «драматургически фронт» последователно, настойчиво, талантливо. . . Все още за някои поети или белетристи обръщането към драмата е повече плод на случайно хрумване, експеримент, временен отдих, усилие да се възвърне загубено творческо самочувствие, но не и вътрешно призвание, въпрос на творческа съдба, на една дълбоко преосмислена позиция.

И още нещо.

По силата на някаква зла съдба болшинството от нашите млади поети се обърнаха към драмата, повече ръководени от един абстрактен възторг, от едно спонтанно, но твърде стихийно желание да «окрупнят» мащабите на своята поезия, но не и в резултат на вътрешна потребност и дълбоки познания, толкова необходими за драматургията; като че ли те бяха повече ослепени от примамливите светлини на сценичната рампа, която им даваше възможност да поднесат на хората само за една вечер

толкова свои стихове, колкото едва ли не са читателите на една тяхна стихосбирка. Но драмата охлади поетическия ентусиазъм на мнозина. Нейните строги правила, нейната аскетическа строгост, нейните сложни вътрешни закономерности се оказаха трудно преодолима бариера. Драматическите диалози не предоставяха широките възможности на свободния, белия или римувания стих, разточителната белетристична описателност нямаше нищо общо с математическата пресметливост на композицията на драмата. Зачестиха несполуките. Първопричината им бе в това, че някои от поетите твърде много бързаха да «опровергават» правилата, без да са се постарали предварително да изучат тези правила. («Аз мога да си позволя разкоша да отстъпвам от каноните, защото добре ги владея» — казва Хокусаи.) И се създаваха «новаторски откровения», известни за театралите от преди трийсет години. Правеха се експерименти да се замени драмата с всичко друго, само не. . . с драма. И пак несполуките бяха много повече от отделните постижения. Единственото утешение бе в това, че независимо от всички разочарования, от примитивизма на някои «експерименти», от дразнещите със своята наивна самоувереност авангардистки закани остана вярата в таланта и честните пориви на нашите млади поети.

И не само това. В съзнанието на хиляди благодарни зрители останаха да живеят ония драматически творби, които носеха свежия полъх на искрения, непреднамерен и талантлив стремеж на някои драматурзи да излязат от «омагьосания кръг» на консервативното мислене, от инертността на изразните средства и схематичната скука, които доскоро здраво бяха обхванали нашата драматургия. Оставиха следа лирическата свежест и финес на философската ирония в «Когато розите танцуват» на Валери Петров, умението му да намери равновесието между поетическото и драматическото начало, да гради характерите не като безплътни конгломерати от свързани едно с друго стихотворения, а в действие, в ярко конфликтно съпоставяне на различни философски възгледи; искреният публицистичен патос на Георги Джагаров в «И утре е ден», стремежът му да навлезе по-дълбоко в психологията на героите измести на заден план абстрактния психологизъм на «Вратите се затварят».

Тези, а и не само тези творби са вярно указание за началото на един нов подем в развитието на родната драма, подем, чиито най-добри представители основават своя авангардизъм не на *използването на отделни елементи от композицията на модерната драма*, а новаторството за тях е в откриването на новото в живота и въплъща-

ването му с целия сложен комплекс от богатите изразни средства на съвременната драматургия.

Именно тези успехи на някои наши поети поддържат вярата ни в бъдещето на родната драма. Защото каквито и възражения да имаме към тяхното досегашно творчество, колкото тежки и справедливи упреци да им отправяме понякога, безспорен е фактът, че по-нататъшното развитие на нашата драматургия е свързано пак с имената на тези поети.

*

И така, проследявайки хронологически развоя на нашата драматургия, ние стигаме до настоящия момент, когато тя се намира пред едно сериозно изпитание и един голям празник — Третия национален преглед на българската драма и театър.

Официалните статистики гласят, че за този преглед са създадени около 100(!?) нови драматически произведения — количество, твърде парадоксално по обем даже за световното развитие на драматургията. Но нека се абстрахираме от цифрите и статистиките, които в изкуството почти винаги са били скарани с естетическите стойности на художествените явления. Нека не обърнем внимание на рекламния шум, колкото и да е предизвикан от благородни подбуди, нека не се плашим от бомбастичните декларации, колкото и в тях да се крие искреност, нека най-после не заставаме в отегчената поза на всезнаещи скептици, които не могат да бъдат учудени с нищо.

Все пак справедливостта изисква да кажем, че ако отправим един обективен поглед към фактите, ще видим, че и рекламният шум, и бомбастичните декларации имат известно основание. Нека впрочем се обърнем към самите факти:

В Третия национален преглед ще участвуват с нови пиеси Димитър Димов («Почивка в Арко Ирис»), Магда Петканова («Апостолът на свободата»), Михаил Величков («Автобусът тръгва в 6,30»), Иван Радоев («Голямото завръщане»), Георги Джагаров («Прокурорът»), Климент Цачев («Завръщане на земята»), Никола Русев («Я, колко макове!»), Николай Хайтов («Заключена пролет»), Мирон Иванов («Мачово бърдо»), Александър Хаджихристов («Самуил»), Първан Стефанов («Единадесетата заповед»). Наистина внушителен списък!

Към него нека добавим и имената на младите белетристи Драгомир Асенов («Твоят рожден ден») и Георги Марков («Госпожата на г-н търговеца на сирене»), поетите Крум Пенев («Короната заслепява»), Божидар Божилов («Пътешествие в мина-

лото», «Пробният брак на Ани»), Дамян Дамянов, Слав Хр. Караславов, за да се разшири още повече горният списък. Това недвусмислено показва, че засега поне като потенциална възможност съществуват реални изгледи Третият национален преглед на българската драма и театър да ознаменува нов етап в развитието на родната драматургия.

Колко нови имена през последните две-три години се появиха в редиците на българските драматурзи! Как бързо се изживява съществуващият в някои писатели предразсъдък към драматургията като «второ качество» литература! Как огромната любов на народния зрител към театъра, непреодолимото му желание да види българския живот отразен на сцената бързо разрушава всички прегради и предубеждения, стимулира трудния, понякога мъчително труден творчески процес на нашите драматурзи, вдъхновява ги към нови и нови усилия за овладяване на сложния драматургически жанр, «венецът на поезията», както го нарича Белински!

Наистина сбъдват се думите на народния поет Иван Вазов, написани преди половин век в неговата знаменита статия «Национализмът в нашия театър и изкуство»: «Какво трябва да се прави прочее? Отговорът е прост: дайте ни българския живот на сцената. Ето една широка задача за нашите писатели. Нека се опитат да ни изкарат на сцената картини от него, било из миналото му, било из настоящето му. Нека вложат таланта си в художественото му изображение, но освободени от всяка подражателност на чужди модели, без символистическата мъгла и без модернистически тенденции, които им пречат да бъдат естествени и верни. И нека не бъдат скучни.»

През изтеклото двадесетилетие свободен живот българските драматурзи останаха верни на заветите на великия класик на нашата литература. В своите творби независимо от всичките им недостатъци и грешки, въпреки някои увлечения по «чужди модели» и моменти, когато «символистичната мъгла» закриваше правия им път, те продължиха и доразвиха реалистичните и демократичните традиции на родната литература, правдиво отразиха борбите на народа за свобода и социализъм. Ние днес имаме всички основания със законна гордост да гледаме на изминатия път на родната драматургия. Началото на тоя път трябва да търсим в ония бурни революционни дни, когато на сцената на Народния театър се появи патетичната пиеса «Борбата продължава». Този път засега завършва до днешните юбилейни дни, до многобройните пиеси, излезли под перата на българските писатели в чест на Третия национален преглед.

Какъв сложен и противоречив, но плодотворен път, колко благородни усилия и каква богата драматургическа и сценическа история на поколението борци, отдали всички свои сили за победата на социалистическата революция! И в такива минути на възпоминание в съзнанието изплуват образите на Симо и Енчо Енев, на Ирина Радионова и Боян, на бай Димо и Невяна, на Ана и Андрей, на всички ония образи на пламенни борци за правдата на новия живот, чийто светъл героизъм намери вълнуващо въплъщение на сцената на родния театър. . .

Такъв е генералният извод от голямата и неизчерпаема тема «Двадесет години родна драматургия» — творбите на българските драмописци намериха радушен прием сред народния зрител, те се вляха в строя на революционното мислене на едно цяло поколение, израснало в условията на новия живот, станаха неотразима част от духовната атмосфера на нашата съвременност, изиграха и продължават да играят голяма роля за комунистическото възпитание на българина.

Георги Цанев

НИКОЛА ФУРНАДЖИЕВ

Всеки голям поет е един Колумб, който открива нови светове. Истинските открития, разбира се, не са случайни, а подготвени от редица обстоятелства и резултат на страстни търсения. В областта на художественото творчество те израстват върху почвата на най-хубавите национални традиции. Най-представителните произведения на Фурнаджиев — още в началото на неговата литературна дейност — са закалени в горението на новатора. Възпитан от поезията на Христо Ботев и Пейо Яворов, на Димчо Дебелянов и Николай Лилиев, възприел революционния дух на Смирненски, запознат с Блок и Есенин, вслушан в неспокойния пулс на своята съвременност, той дойде с копнежа за едно ново изкуство. В нашата литература той влезе със съзнание, в което звучеше властно повеление, 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.

Първите сериозни работи на Фурнаджиев, печатани в сп.«Нов път», влизат в оная нова вълна от революционна литература (предимно поезия), която се появи непосредно след Септемврийското въстание 1923 г., родена от въстанието и настроенията след неговото поражение. В сравнение с поезията на Смирненски тя има по-особен характер, определен от конкретните исторически обстоятелства. И все пак, общо взето, тя представя продължение на революционната линия на Смирненски. В найдобрите си произведения представителите на тая литература — Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Ангел Каралийчев и Асен Разцветников — отразяват протест против фашизма, възторг от революционния подвиг на народа и вяра в бъдещата победа. Тая литература, наречена с е п т е м в р и й с к а, беше израз на

борческите антифашистки настроения на работническите и селските маси, на целия трудов народ. Първата антифашистка литература у нас.

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 възсъздава, 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 — извора на вдъхновение. Поетът прониква зад физическите им белези и търси тяхната скрита същина. Смелите асоциации, по които ги свързва, 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 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 кипеж на битието, «безспирният бяг на земята», лудият стремеж на вятъра, творческият шемет на пролетта, 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. 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.

Началото на творческия път на Фурнаджиев е озарено от светкавиците на оная социална буря, която беше обхванала значителна част от света — и нашата страна — след Октомврийската революция, и от пожарите на Септемврийското въстание (1923). 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 на голяма част от работите в «Дъга» идат от Септемврийското въстание, дълго време трайна тема на неговото творчество. 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, поменава 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 окичени, плачещи жени с черни кърпи на главата, бесилки — 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 ѝ граматични изменения.

Чужд на всякакво копиране на реалния живот, в стремежа си да долови неговата същност, най-съществено за момента, 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. 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 долавя 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. Достатъчно е да прочетеш:

Жени вървят и плачат 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 изхвръкват като електрическа искра естествено от съчетанията на образи и чувства в тая поезия и запалват нашето съзнание.

Но първите 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 борческият патос, свързан с възторга от героичния подвиг на народа. Собствено мисълта за подвига на народа се долавя като основа в много от стихотворенията в «Пролетен вятър» и «Дъга» — и като дълбок подтекст в тях прозира сиянието на идеала. Съвсем лаконично, но с грандиозен образ поетът прави внушение за подвига на ония, които са загинали в борбата. За борците напомня той в стихотворението «Гибел», когато се пита: «Кой в мъглите мечът им пречупи?» За техния подвиг мислим ние, когато четем в същото стихотворение:

Виждах в жълта кръв облени копия,
дълги от небето до земята.

И пак за него се намеква в «Конници» в стиховете:

Тъмното копие, литнало там във просторите,
свети под слънцето днеска оплискано в кръв.

Но тук — въпреки не съвсем изяснения образ на конниците — се долавя и нещо друго: преодоляване на мъката. В стиховете на поета избликва чувството на бодрост. Вярата в революционните сили на народа превръща скръбта в бунтовен патос. Лиричната творба е раздвижена от един 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:

Вятъра иде, и страшно е, майко, и весело —
пей и умира просторното равно поле.

Впрочем освен идейния смисъл, който поетът е вложил в това диалектично 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 и дактил) тук се редуват, за да предадат мощния ритъм на огромното събитие в живота на народа. Революцията в «Сватба» е в същност 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 всички стихии на земята и небето, призовало е живи и мъртви — за да пробуди у нас чувството за революция. Може да говорим за елементи на дребнобуржоазна психология, за интелигентски представи, за влияние на руския имажинизъм — и

ще бъдем прави, — но това не би било достатъчно и не би ни помогнало да разберем смисъла, да почувствуваме силата на тая в най-висока степен лирична поема. Тук е нужно да проникнем в творческия замисъл на автора. А неговият замисъл е в това, което вече казах, но ще повторя: не да даде картини от определено въстание и дори не р е а л и с т и ч н и картини от въстание изобщо, а да ни внуши представа за динамиката на въстанието — с хаотичното движение и сблъскване на различни сили, с рушението и грохота на старото; да пробуди у нас чувството за революция, да ни накара да усетим с цялото си същество нейната емоционална атмосфера. Това е революционна романтика. Това е в същност израз на неудържим к о п н е ж, на страстна м е ч т а за революция, на в ъ з т о р г 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 психологическа, емоционална картина, но тя не е реалистична. И пак тая диалектика: всичко се кани на сватба и смърт! Защото революцията е диалектично единство от рушение (смърт) на старото и изграждане на новото. Затова и смъртта у Фурнаджиев е весела: защото и тя служи на живота, на раждащия се живот («Моя сватба и весела смърт»). Но най-същественото, 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. А това въздействие имаше на времето си революционен антифашистки характер. Смисълът на «Сватба», нейното значение се състои именно в широкото 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 поетът. 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, аз искам да се спра с няколко думи на тоя въпрос. Ще кажа веднага: такова влияние наистина има. Но то бе раздухано до такива размери и превърнато в такъв порок, че стана едва ли не най-важното нещо в творчеството на поета. Влиянието на руския

имажинизъм засяга редица български поети. Увлечението в трупане на образи през 20-те години, а и по-късно, ще срещнем в стиховете и лиричната проза на Ангел Каралийчев, дошло от Есенин и Всеволод Иванов, в стиховете на Асен Разцветников, стигнало в «Планински вечери» някъде до студена декоративност, в първите стихотворения на Тодор Харманджиев, в работите на Ламар. Влиянието на имажинизма — и то имажинизма на Есенин — засяга и Фурнаджиев. Не говоря за богатата образност, която е плод на предметното виждане на автора, на неговото творческо въображение. Имам 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! Против тоя «вкус» бяха насочени и стиховете на А. Каралийчев от онова време. А малко по-късно Атанас Далчев — увлечен от стремежа към сурова предметна образност с по-рязко въздействие — внесе и доматите в поезията, която не само не загуби, но спечели от това:

Над старото тържище ален
бе залезът като домат.

Всички тия поети, като внасяха острия дъх и суровия колорит на живота в поезията, се бореха против символизма, против ония, които туряха преграда между изкуството и многоликата и многозвучна действителност. 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 прибавя, 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 неговата 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 казах 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 посочих 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 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 една от най-показните прояви на бодрия дух на поета, на неговия оптимизъм и на вярата в революционната победа 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 поета и за образната система в голямата част от неговото творчество. 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 асоциира с устрема на революцията и получава символично значение. В подобни стихотворения трябва да умеем да четем не само думите, а и скритията 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 вятър 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-психологическо 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, въплътили 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, а 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 «Любов» родната земя е наречена «кървава», което показва, че споменът на 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, основното 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, Елисавета Багряна, Атанас Далчев, социалистически реалисти като Христо Радевски, Младен Исаев, Никола Вапцаров и много 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 изкуството ги повтаряха наизуст, композитори им пишеха музика.

*

Поезията на Фурнаджиев след отиването му в сп. «Златорог» през 1925 г. е изпълнена 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. И всичко това й придава трагичен характер. 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 буржоазното списание «Златорог», чиято идейно-естетическа линия му беше чужда — ето големия камък, сложен пред неговото развитие. Това попречи на неговия последователен и праволинеен растеж в посоката, определена от «Пролетен вятър». И той трябваше като Сизиф да се бори със своя камък — да го отмести от пътя си. Страшен труд, но, за щастие, не безплоден като труда на митическия герой. Поетът 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. 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. Неговата поезия от тоя период не притежава ясната идейна целенасоченост и открития ярък борчески патос, присъщи на революционните поети

комунисти. Но макар и с мъчителни вътрешни зигзаги, общата линия на неговото развитие до 9 септември 1944 г. е по пътя на социалната и антифашистка поезия.

Откъснат от комунистическото движение, разделен от народа, той още в първия момент се почувствува 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», печатана 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. Поетът блуждае в безизходица и напразно търси мирния път под звездите.Срещу повишеното възторжено самочувство в «Сватба», бликащо от бодрия тон на поемата, тук авторът изповядва 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 българския народ, кален 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 б д и. Поетът напомня 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 р а с н а т мойте с и л н и 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 преодоляна 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 кораби, 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 въплъщение 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». И напразно един наш критик — който смята, че Фурнаджиев носи непрекъснато бремето на отчаянието и трагизма чак до 9 септември 1944 г., — напразно обявява стихотворението «Сред вихрите» за слабо. Срещу това викат от негодувание неговите безспорни художествени качества. То 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 със 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 скръбни 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 новпътци 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 есениновски 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 натежа,
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!».

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
БИБЛИОТЕКА
София

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 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». 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 на 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; —
залюлян беше душния каменен град
от настръхнал и черен народ.

Над главата си чух знамена да плющят,
всеки взор беше мрачен и строг.

И след «Пролетен вятър» и дори след «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 бих искал да отбележа. 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.

Както «Сватба» е мечта за революция, така «Дете» е израз на копнеж, на мечта за едно бъдеще на свободен и радостен труд. На черните нощи на фашисткото настояще поетът 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, в лирически полет прогласява своята увереност:

Изгряват дни огромни, земни, нови,
догарят вече тъмните звезди.

«Дете» е най-силният израз на бодрото настроение и социалната вяра в поезията на Фурнаджиев, а «Земя» — поетичен документ за дълбоката връзка между него и земята.

Така че въпреки моментите на трагизъм общият тон на неговата поезия си остава жизнерадостен, бодър, основното настроение е 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 най-голямата част от неговите 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 възродителна, творческа сила («Дъга»). Макар и нетрайна 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 псетата», 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. Допирът до нея възвръща силите му, нейния дъх го ободрява. Земята, народа, епохата — 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 действителността, 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 («Поет»). 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»

посред 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 п р и с т ъ п я б у р я ч е р н а и м о г ъ щ а» и чувствува, че небето ще свали «тук своя черен и б у н т о в е н 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 низък 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? А з н я м а м п ъ т и к ъ щ а.» 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. Аз твърдя отново, че о б щ и я т т о н на Фурнаджиевата поезия си остава до края бодър и жизнерадостен. И тъкмо защото в тоя най-силен момент на депресия той чувствува, че — поради вътрешни, субективни смущения — няма сили да твори вече такава поезия, 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.

Но през тия години в света се бяха разразили събития, пред които поетът не можеше да остане спокоен: завземането на 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 от своите статии той бе вече изразил своето рязко отрицателно отношение към хитлеризма. В 1937 г. той започва отново да печата стихове, в които се усеща горещият лъх на една дълбоко неспокойна съвременност. Подхваща се основната тема на оня исторически момент — борбата против войната:

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 за надеждата, и движението напред. В едно от първите стихотворения, излезли през 1937 г., той подновява мотива от «Черни дни» — за страшната пустота в нашата страна, дето «като гръм кънти отмерения ход на патраулите» — символ на фашисткия полицейски режим («Нощ»).

Вдъхновен за нова творческа дейност, Фурнаджиев дава ярък израз на своите разбирания за изкуството, за мисията на поезията. Той определя основното положение на своята естетика, което винаги го е ръководило:

Поезия! — от всяка твоя строфа
днес нека като слънце да блести
и озарява глухите ми дни
светкавица от нашата епоха!

(*«Поезия»*)

Подчертал така своя копнеж да бъде отйек на епохата, да отразява най-високите стремежи в нея, той свързва с тоя свой копнеж и вярата в бъдещето, с която поезията трябва да «озарява нашата епоха». Защото — и това, както видяхме, е присъщо на цялата му лирика — тъкмо дълбоката връзка с епохата и с народа е извор на социална вяра, интимното проникване в народната съдба ражда оптимизъм.

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. Едно от особено характерните в това отношение стихотворения е «Дни». То е израз на етичните чувства, на моралната горчивина, засилена до 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, на които тежаха неговите «студени, ниски небеса». От името на всички тия мълчаливи противници на фашизма са казани стиховете:

Вехтеем. Вяхнат тия небеса,
под чийто свод сега мълчим и служим.

Но 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 отражение в стихотворението «Пред неизвестността», писано в най-тежките години на фашизма (в края на 1941):

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 тая твърда вяра стопля стихотворенията на поета. В «Светлини» още в 1938 г. той заявява:

От бездните на бъдещето светят
пак дни, чиито блясък те влече,
и тръгваш ти, свободно бий сърцето. . .

А в края на 1941 г., през време на войната, той дава решителна, оптимистична прогноза:

Светът отдавна в черни бездни слиза,
за да излезе нов и възроден.
(*«Пред неизвестността»*)

И с това е казано най-силното, най-определеното поетично слово на социалната вяра, с която живееха всички прогресивни хора през времето на войната.

Фурнаджиев — въпреки зигзагите и трагичните противоречия на неговата мисъл и чувство — издържа антифашисткия тон на своето лирично творчество и зае своето видно място в социалната и антифашистка поезия у нас между двете световни войни. По теми, по основни настроения и чувства, по отношение към събитията неговата лирика се развива по общия път на цялата наша прогресивна поезия. Но по своя трагичен тон, по образната система, по вътрешното усложнено идейно-емоционално съдържание, по драматичното напрежение тя — неговата лирика — има свой собствен, строго индивидуален път. По тоя

път авторът изживява мъчителни лични вълнения, които засягат неговата човешка и художническа съвест. Дълбоко искрен, зад всяка дума, зад всеки стих той залага цялото свое морално същество. И тук ние досягаме социално-нравствената основа на неговото творчество, свързана с проблемите за епохата, за народа и за родината. От тия проблеми, заплетени понякога в сложен и трагичен възел, най-важна е проблемата за народа, по-точно за отношението към него. Развитието на поета показва, че колкото по-близо е той до народа, толкова по-бодро е самочувството му и по-твърда вярата в победата. Всяко отдалечаване от него предизвиква вътрешен смут, самокритични мисли и заедно с това пламенен копнеж за единство с най-големите негови стремежи. Такива моменти, когато една строга социална съвест подлага на проверка отношението на поета към народа, са едни от най-задушевните места в поезията на Фурнаджиев. Те са една от най-високите нейни идейно-творчески добродетели — добродетел, характерна за него и до днес. Те определят искреността и дълбочината на социално-нравствения патос в неговото творчество.

В нашата поезия — у едни от най-добрите ѝ 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. Той анализира често своите творчески деяния, 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 в стиховете му от 30-те години. Светкавиците на новите световни събития сепват дълбоко социалната съвест 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»:

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. Чувствителната съвест на поета беше твърде строга. Той не можа да разреже проклетия възел, както му повеляваше максималистичният глас на гражданина. Но като художник на словото той изпълни своя дълг. Не само през 20-те, но и през 30-те и 40-те години се прояви като ярък антифашистки и дълбоко социален поет. Изключителната взискателност към самия себе си, която го караше да си изяснява всеки момент своето отношение към народа, му помогна да запази чистотата на духовните връзки с него, да остане верен на крайния негов идеал.

*

Проблемите за народа, за родината, за епохата намериха своето творческо разрешение след Девети септември 1944 г. Винаги отзивчив на актуалните задачи на времето, Фурнаджиев след великата дата посвети своите първи стихотворения на партизаните, на съветските освободители, на партията — организаторка на борбата против фашизма и ръководителка в изграждането на новия живот. След това неговата поезия обхвана социалистическото строителство и всички други явления, характерни за нашата действителност през първите десетина години след социалистическата революция. Това са стихотворенията от сборника «Велики дни» (1950), в които мъчно може да се познае, и то само тук-там, истинският глас на п о е т а Фурнаджиев. Защото достигаше до нас през култовската атмосфера, която го заглушаваше, която променяше неговия тембър. Над поета — както и над цялата наша литература — тежаха догматичните ограничения на култа, готовите формулировки, установените и точно 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, 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 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 две стихосбирки: «По пътищата ти вървях» (1958) и «Слънце над планините» (1961). И преди всичко основната проблема на цялото му творчество — за народа и отношението към него. Тя го е вълнувала всякога, вълнува го и днес.

И когато авторът назовава втората си сбирка след Девети септември «По пътищата ти вярвях» — 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 днес, е била да следва в лирични видения и изображения стръмния път на своята родина. В своите основни 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 морална 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 създадената атмосфера след XX конгрес на КПСС и нашия Априлски пленум. 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 сбирките «По пътищата ти вървях» и «Слънце над планините», в текста и подтекста им (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 ни води днес с гласа на партията «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 изразен един от най-тревожните мотиви на неговата лирика:

А понякога идваха зли изпитания
и, родино, с тревога разбирах тогаз
как гнети, как е страшно това разстояние
между тебе и мен, между тебе и нас.

Разстоянието трябва да се намали, да се унищожи — това е копнежът на автора. Да се слеят поетът и народът. Изповедният характер, който има «Към родината», е присъщ на много от стихотворенията след «Велики дни», както беше присъщ и на цялата му лирика преди Девети септември. Една непреодолима вътрешна необходимост го е заставяла при всички важни моменти 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». А сега има нещо особено ново, свързано с новото време — времето, когато се строи светът на социализма. Народът не е само огромна творческа сила, от която очакваме исторически дела, каквито той е извършвал много пъти до днес. Той не е само революционен фактор, който разруши стария ред на нещата и пое съдбините на родината в свои ръце. Той се превръща 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 вече 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 А при тях, при отделните моменти, при дните на

труд и преодоляване на различни пречки, при хората, които работят и надмогват всички мъчнотии, е поетът. Той се движи между тях — между обикновените труженици, погълнати от практическа дейност, в която се ражда новият свят. Тая непосредна всекидневна връзка с хората става насъщна нужда за художника на словото — извор на вдъхновение и поука за него. И това е новото отношение:

Хора, хора. . . С тях работих, страдах,
и греших, и се учих от тях,
с тях се връщаше моята младост,
пак гръдта ми разтърсваше смях.

(«*Наздравица*»)

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 («Сред 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. . . Но това наистина дава резултати. Конкретното смислово съдържание на наслова «По пътищата ти вървях» означава жизнения опит на автора, стремежа му да прекоси по всички посоки и да опознае преобразяващата се родна земя. 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. Получават се впечатления от една многостранна действителност. Животът звучи с пълна сила, разкрива се във всички форми и линии. Фурнаджиев познава и възсъздава в конкретни реалистични детайли новия човек и новия живот. Той говори за него със строга преценка на постижения и слабости, на велики дела и трудности. За него — за поета — днешният живот не е празнично шествие, което започва с тържествени фанфари и завършва с ръченица. Той е дълъг път, който извежда до цветни поляни и слънчеви върхове, но минава през стръмнини, извивки и тъмни долове. В живота все още — при много светлини, които озаряват пътя напред към бъдещето — има и тъмни петна; срещу преобладаващото хубаво и добро все още вреят злото

и грозното, срещу новото все още упорстват 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. Оптимизмът в новата поезия на Фурнаджиев добива своята искреност и сила от пълното, всестранно изобразяване на живота, чийто блестящ възход е наистина извоювана в борба победа над старото. И затова — 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 неговата 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, под всеки рът
ни чакат с к р и т и и с т и н и.
(*«По пътищата ти вървях»*)

Ето към тия «скрити истини» е отправен изпитващият поглед на автора. В неговата поезия няма място за показния оптимизъм, за плакатния възторг. Той иска да знае истинските настроения на хората и да бъде техен изразител, като казва правдата и говори за тях топло, с дълбока любов и преданост. И когато пише стих след стих, него го измъчва мисълта — дали няма да каже някой, че поезията му е студена и фалшива. . .

Основната проблема на нашата социалистическореалистична литература — изображението на днешния човек — е получила в неговото творчество убедително решение. Не самоцелно съзерцание, не безстрастно описание, нито възторжено поетизи-

ране и гръмко възпяване — а навлизане в самия бит на народа, в неговото трудово всекидневие, като се намекват само с отделни характерни белези и битът, и новата обстановка. Прости лирични картини, непринудени разговори и срещи, в които изпъкват ту някоя нова черта на човека, ту ново явление в живота, 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 тук се изобразява новият пейзаж на нашата социалистическа страна, в който се откроява промененият релеф, но в който е подчертано участието и на самия автор. Трябва да отбележим още, че чертите на новото не се изтъкват с натрапчива нарочност, а и те сами не крещят за себе си — те навлизат неусетно, но сигурно, 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 къс небе сред облачни грамади,
небе като копнеж, сияещ и дълбок.

Без изрични подчертавания — само с леки поетични внушения се променя гамата на настроението и читателят, станал съучастник в творческия процес, достига сам до изпълнения с дълбок смисъл завършък 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 завършък Фурнаджиев 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 на някои стихотворения, като «Нашата сила» например).

По естествения път на поетичната изобразителност, без натрапчива показаност 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». Това са 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 тръпне 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 днешната поезия на Фурнаджиев 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 по-често — 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 «животът 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 във възхода 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» и «Слънце над планините» говорят за тия сблъсквания, за това конфликтно развитие на живота, за тая трудна диалектика, от която из-

раства 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 със социалистическо съдържание. По своя строеж много от стихотворенията в «По пътищата ти вървях» и някои от тия в «Слънце над планините» 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.

Характерна особеност на Фурнаджиевите стихотворения е посоченото вече подчертано присъствие на автора в тях. Касае се не 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 у Фурнаджиев е пресъздаване на външната действителност не само както я вижда, чува, осезава, но и главно както я п р е ж и в я в а. Външните факти и явления са промислени и прочувствувани, станали са негово вътрешно битие, негов духовен свят. И само там, дето тоя творчески процес не е протекъл докрай, художественото пресъздаване се замества с описателство. . . Това важи за цялото му творчество.

Разбира се, между тона, стилните похвати, образната система на днешните му работи и на онния от «Дъга» и особено от «Пролетен вятър» има съществена разлика. В «Пролетен вятър» и в редица стихотворения от «Дъга» поетът разполагаше с действителността твърде смело, дръзко, често по капризите на един творчески произвол, който може да бъде присъщ само на самонадеяната талантлива младост. Търсеше се преди всичко богата вътрешна експресивност. В някои от работите на «Дъга» и последвалите след това стихотворения през 30-те години в стила, в израза, в образната система се отива към яснота, избистреност — към засилване изобразителните похвати на реализма.

В творчеството си след Девети септември поетът се явява в нов профил, близък до стила на стихотворенията от 30-те го-

дини, но твърде различен от образа му в «Пролетен вятър». Макар че това е една и съща творческа личност, с едни и същи основни черти, тук има и известно развитие. Израз на младежка неопитност е да се иска от поета да бъде в творческото си изявяване един и същ през цял живот. Всяка възраст — и на човека, и на поета — има своя профил. Своя красота и смисъл има и лудуването на младостта, и мъдростта на годините. Фурнаджиев съумя да намери стила на своята възраст — стила на спокойната простота, мъдрите размисли и задушевната поезия. Това е днешният му творчески профил, който не отрича профила на «Пролетен вятър» с лудуването и буйната тревога. Той допълня само богатия творчески образ на поета. Тревогата някога беше свързана с големите революционни събития, с оня грандиозен ритъм на времето, който промени света. Днес за нас победата на народа е извоювана. Разбира се, и сега има неспокойствие и тревога в стиховете на поета. Но тая тревога е за човека — с неговия нов свободен живот, с неговата култура и нравственост.

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 богатство на действителността и поезията. Това е многообразието на живота и изкуството.

А читателите — и критиците — нека си избират който профил искат. Нашата литература — литературата на социалистическия реализъм, на който днес Фурнаджиев е един от най-големите представители — ще приеме и двата му профила. Защото — какъвто и да е стилът, какъвто и да е профилът — важното е да имаме работа с изкуство (разбира се, прогресивно). А изкуство от най-висок мащаб е поезията на Фурнаджиев — от «Пролетен вятър» до «Слънце над планините». Стихията на бунта с тревожната динамика в нейното начало и спокойната увереност на творческата сила, с която се утвърждава социалистическият живот в нея сега, са двата полюса на един самобитен поетичен свят, изключително оригинален по образи, мотиви и творчески похвати. Свят, който заема едно от най-значителните места в историята на българската поезия.

Ангел Тодоров

НЯКОИ ВЪПРОСИ НА БЪЛГАРСКАТА ПРОЗА И ПОЕЗИЯ

1

Още от самото си основаване в 1891 г. партията винаги е чувствувала до самото си сърце писателското дело, вземала е активно отношение към литературния процес. Ние искаме обаче да отбележим особеното оживление в тая област през последните години. На няколко пъти най-високата партийна трибуна стана място на литературните проблеми, от нея се чуха цитати на стихове, преценка на разкази, романи и драми, критика на литературната критика. На няколко пъти първичните партийни организации в цялата страна — тая около половинмилионна най-активна и най-съзнателна маса, която стои начело на целия трудещ се народ и му дава насока и пламък — със загриженост се занимаваха с литературни въпроси. В тая загриженост има една тенденция: недоволство от проникването на буржоазната идеология в някои творби, макар и на отделни писатели; уважение към положителните ценности на нашата стара и нова литература, към нейния реализъм и хуманизъм, към живата ѝ връзка с борбите на народа — в миналото и в наше време; желание и пламенен зов литературата да бъде цялостно проникната от партийния дух.

В нашите обиколки сред трудещите се в страната, в културните клубове на софийски и други заводи, в сборищата по всякакъв повод на хората в градове и села ние, писателите, сме все по-чести и желани събеседници, четци на собствени творби, гости и приятели и виждаме, че интересът към всички тия въпроси не е само в партийната среда, колкото широка да е тя, а обхваща редица още слоеве на народа. Ако сравним литературната аудитория от буржоазно и сегашно време, ще установим, че днес тя е умножена с новия многохиляден работнически свят

от нашите заводи и трудовите кооперативни земеделски стопанства. Някога Пенчо Славейков можеше да отпечата първото издание на своя стихотворен сборник «Епически песни» (през 1962 г.) в 13 и словом в тринайсет екземпляра, поименно адресирани до елитни културни дейци и писатели в България и Германия; в първия период на своето творчество, повлиян от по-модерни, но подобни идеи, Гео Милев дойде до издаването на библиотечна серия «Книги за библиофили» в съзнателно ограничен тираж. Разбира се, поети като френските и немските модернисти Маларме и Стефан Гьорге, като експресиониста Херварт Валден (с поемата му «Тягостно» в алманах «Везни», в която «тежко се надува камъкът пред всички много стъпки» и «далеч и по-далеч отдалечава се далечний път» — преводни стихове без рими и единен ритъм, без точки и запетайки, без обща тема, със случайни асоциации — предвестник на някои днешни «новаторски достижения») не можеха и да имат голяма популярност. А в наше време, когато поетът Пеньо Пенев даде в творчеството си талантлив израз на социалистическото строителство, сборникът негови стихове не достига за всички читатели и при последното издание от няколко десетки хиляди екземпляри. . .

Не са прави тия, които виждат в борбата за комунистическа партийност в литературата и изкуството някакво «стягане», ограничаване на художественото усвояване на обществената действителност. Трябва да отбележим, че именно през последните години процесът на «комунизиране» на литературата се съпътствува от редица факти, които говорят, че тоя процес не обеднява, а, напротив, разширява литературата като отражение на живота. Можем да сравним това, което се печаташе от западни и изобщо световни писатели в съветските и наши издания през време на култа и в наше време. Много по-беден и оскъден беше списъкът на превежданите писатели, редица ценности на световната художествена литература отпадаха от четивото на нашия социалистически съвременник. От Джон-Ернст Стайнбек например се издаваше и преиздаваше романът му «Гроздовете на гнева», който е най-лявото му произведение, изпълнено с протест против капитализма, но ред други негови творби бяха нещо като литературно табу — докато днес те широко се издават. Аналогично беше положението и с Ернест Хемингуей, чийто роман «За кого звъни камбаната» (из испанската гражданска война) беше критикуван, без да се издава, а днес вече е в листата на новите съветски издания. Тъкмо в последните години литературната партийна линия (представяна като дог-

матична от някои ревизионистични съзнания) гледа с доверие, като на свои съюзници на редицата английски и американски писатели, в чието творчество — от буржоазнодемократично гледище, със силата на реализма — се открояват безчовечността и социалният консерватизъм на строя на монополите в «свободния свят». Пристли, О'Кейси, Гриин в Англия, Фолкнер, Колдуел и др. в Съединените щати, Андре Мороа във Франция вече са добри познайници на съветските и на нашите читатели. Отдавна мина и е вече анахронизъм времето, когато, като следваха сталинската теза за «приоритета», някои съветски критици пишеха цели съчинения, за да доказват «пасивността», «ограничеността» на френския реализъм на Балзак, Стендал и Флобер за сметка на Тургенев, Шчедрин и др., чието творчество само на думи се възхваляваше, без да се вижда истинският диапазон на тяхното художествено проникновение. При това целият световен литературен процес се свеждаше до два следващи хронологично художествени метода — критическия и социалистическия реализъм — и от всеобобщаващата формула «реализъм — антиреализъм» отпадаха като реакционни редица естетически ценности, създавани в миналото по други художествени методи (особено романтизма). Най-малко в днешната епоха, която свързва в няколко секунди всички части на света по телевизионните екрани и радиопредаванията, може да се създава литература в кой да е кът на земята, без да се използува и знае художественият опит на цялото човечество.

Тоя, който следи внимателно новата българска литература, не може да не забележи, че в нея се развиват сложни и понякога вътрешнопротиворечиви процеси, като не става в случая дума за отклоненията от социалистическия реализъм, а в самия кръг на неговите достижения и положителни прояви. Общо взето, това е тенденцията на обогатяване на художествения метод чрез по-голямото изясняване на комунистическата идейност и партийност, чрез различните стилови и други похвати, които се открояват в творчеството на отделните писатели. Дори у писатели, чието творчество по най-общ поглед е традиционно-реалистично, като Г. Караславов, Д. Талев, Ем. Станев и Илия Волен, са очевидни автономните, оригинални и различни за всеки от тях художествени дирения. Такъв е например лиричният монолог, който е най-добро стилно достижение на Илия Волен в повестта му «Йов».

На размисли в същата насока навежда и романът на Камен Калчев «Двама в новия град». Тук новото не е толкова в стила, колкото в самия герой. През студентските си години, в наве-

чернето на Девети септември, Марин Масларски е участвувал активно в комунистическото движение и затова е бил в затвора. След освобождението от фашизма той отдава силите си на новия живот, става партиен деец — функционер, както сам се нарича, но през времето на култа попада отново в затвора, вече при народната власт. По-късно, след смъкването на култа, той е освободен и реабилитиран — и по общата схема, неведнъж изпробвана в различни произведения, би трябвало да се включи отново в обществения живот, да продължи дейността си. Думата «схема» употребяваме само за да обозначим, че обикновено така се разрешават въпросите при подобни случаи в художествените произведения, но веднага искаме да отбележим, че това разрешение е жизнено правдиво: такъв е жизненият опит. А ето че има и изключения — и именно на изключителен случай посвещава романа си Камен Калчев: неговият герой е «пречупен» от тежкото премеждие, което е преживял, от унижението, което е изпитал — и авторът проследява неговите преживявания, неговото бавно, мъчително връщане, в продължение на дълги години, към общия наш нов живот. Чрез изключителността на отделната биография писателят се стреми да покаже типичността на явлението, тежките последици на култа в душите на хората — и тук е новото в книгата.

Бихме могли да набележим още такива примери, за да подкрепим мисълта си, че в самия наш социалистически реализъм борбата за политическа изясненост и комунистическа партийност не се съпътствува с ограничение, а, напротив, с разширение и обогатяване на литературния процес. Така е в нашата белетристика, така е и в нашата лирика (без да говорим за драмата, която не е в кръга на личните ни наблюдения). Струва ни се, че най-характерната черта на сегашния етап на нашето литературно развитие е художественото углъбяване на основата на все по-кръвното свързване на литературата с Комунистическата партия.

2

. Любима тема на Запад е тая за «кризата в романа». Особено типичен е тоя разговор във Франция. Като следим споровете в няколкото по-основни френски литературни списания и вестници от буржоазния фронт, на първо място «Фигаро литерер», в който пише ежеседмично един от най-крупните съвременни романисти — Франсоа Мориак, — ние констатираме, че в тия спорове участвуват хора, някои от които са искрено отчаяни

от продължаващия и повтарящия се в различни вариации вече много десетилетия френски еднотипен роман. Той е достигнал до своего рода виртуозност, но винаги се върти около една и съща в основата си любовна интрига, в която участвуват няколко души със своята ревност. Фонът е различен, съдържанието, пък и композиционните и изразни средства — еднакви или близки. Изхода сочат френските писатели комунисти Арагон, Андре Стил, Пиер Гамара и др., които и с творчеството си, и с редица статии говорят за нуждата от роман на нов, социален и идеен план. В условията на буржоазна Франция обаче мнозина литератори не са в състояние да видят това разрешение на въпроса и го дирят по формална, фактически формалистична линия, като създават упадъчните теории и школи на «новия роман» и «антиромана». Както преобладаващата част от поезията, печатана на страниците на френските буржоазни издания, и тия романи са общо асоциативни, без определена тема, с натрупвани едно след друго размишления или образи, най-често алогични или направо безсмислени.

Всеки, който следи българската литература, знае добре, че у нас не само не може да се говори за «криза в романа», а, напротив, в годините на социалистическото строителство тоя най-обемен и сложен литературен жанр доби големи успехи. В нашата литература се очертаха най-малко десетина романисти, които са вече значителни писатели и с редица свои романи стоят в челната колона на цялата ни култура. Безспорно е, че тъкмо тия от тях, които имат най-голямо име и са най-добри майстори в тоя жанр, като Караславов, Талев, Димов и Ем. Станев, отразяват в творчеството си минали етапи на националния ни живот. Това не е техен грях, а тяхно право, тъй като социалистическият реализъм предполага широко усвояване на обществената действителност от далечното минало до наши дни. Отделният автор може да пише за това, което най-добре познава, със задължението, разбира се, да опознава онова, което има обществено значение. Но общият поглед към съвременната ни литература изисква от нея нови усилия за изпълнението на задачата, която е най-актуална днес — отразяването на живота на работниците и на селяните кооператори. В това отношение заслужават отбелязване успехите, различни по значение, на Камен Калчев, Андрей Гуляшки, Павел Вежинов («Сухата равнина»), Стоян Даскалов, Емил Коралов, Иван Мартинов, Петър Славински и др. Тия писатели са в петото или началото на шестото десетилетие на своя живот; те — заедно с други техни колеги от различните области и жанрове на литературата — са наричани

обикновено «средно поколение» и зад тях вървят по възраст и по поява на литературното поле, цяла поредица от други по-млади писатели.

Някои от тия сравнително по-млади писатели (като оставаме на терена на прозата) са също автори на романи: Стефан Дичев, Драгомир Асенов, Ивайло Петров, Виктор Барух, Лиляна Александрова, Тодор Монов и др. И все пак главната проява на повечето от тях и на мнозина техни съратници по време са разказът и в отделни случаи повестта. Именно разказът е тоя жанр, който в последните няколко години на борба за политически целенасочена литература стана пробен камък на цялата ни литература наред със стиховете на отделни поети. Без да повтаряме имена и примери, известни от доклади и редица статии, само отбелязваме, че немалко разкази на наши писатели се оказаха идейно порочни, тематично и сюжетно обеднени, встрани от генералната линия на българската литература.

Затова в нашата заздравена идейна и творческа атмосфера с интерес разгръщаме новия сборник «Разкази 1961—1962 г.». Във връзка с нашите свободни литературни размишления се спираме на тия разкази в сборника, които са дело на посоченото «ново поколение». Тук са Николай Хайтов, Николай Кирилов, Цилия Лачева, Ивайло Петров, Любен Станев, Драгомир Асенов, Димитър Гулев, Йордан Радичков, Серафим Северняк и др. Сега, когато толкова мастило се изписва — в повечето случаи правилно — против «дребнотемието», можем да установим, че разказите на посочените писатели в споменатия сборник са на значителни теми. Те са из борбата на народа ни против фашизма, из борбата против култа и — уви, само в някои случаи — из живота на трудещите се люде, изграждащи социализма. Но всички теми, засегнати от авторите, имат право на живот и могат да дадат възможност за сериозно творческо превъплъщение на цели страници от нашия живот.

Интерес представлява с оглед на някои наши мисли разказът на Любен Станев «Комунисти». Комунистите в разказа са двама — единият е следовател, другият е неправилно арестуван и изтезаван, за да признае «истината», да се признае за предател към делото на партията. Понеже той не прави това, доведен е на очна ставка бивш полицейски началник, сега в затвора, който по предварително договаряне трябва да обвини задържания комунист в предателство при някогашно негово арестуване. Комунистът следовател знае, че това не е истина, и все пак продължава инсценировката. Писателят се стреми към психологическо разрешение на въпроса, стига до вълнението

на самия следовател, до искрата на комунистическо съзнание, която пламва в него, и така осъществява основната си художествена цел: изобличението на култа чрез изтъкването на поражения, които той е нанесъл в самите души на хората.

Разказът е добър, написан е с литературна култура и не предизвиква никакви възражения. Като четем тоя разказ, ние мислим не толкова за него, колкото за самия автор. Вече 40-годишен, той работи цели две десетилетия в нашата литература, но името му е известно почти само в литературните среди, неговите разкази и повести не са предизвикали по-голям обществен интерес. А при това Любен Станев е културен писател. Какво му пречи да разгърне своя талант, да се домогне до големи художествени обобщения? Защо и той, и ред други писатели след двайсетгодишно творчество са все още «млади писатели»? Тоя въпрос е от голямо значение, тъй като той е в основата на много недоволства на писатели против критиката, която като че ли не ги забелязва. Причината е, струва ни се, че и Любен Станев, и други от това и от по-младото поколение писатели се въртят все около няколко теми, имат свой «литературен комплекс», който ги кара да се повтарят в продължение на години. У Любен Станев — в някои негови разкази, в повестта му (критикувана на времето) «Семейство Ласкови» — вниманието е насочено главно към това, че в партийния ни живот е имало и има недъзи: нещо безспорно, макар че (като в посочената повест) не винаги той предава тия недъзи правилно. Но когато писателят вижда само това и недовижда голямото строително и обществено дело на партията, когато се движи изключително в тая тема, тя се превръща в темичка и не му позволява да види по-широко нашия народен живот. Ние бихме му пожелали със същата страст, с която е написал разказа си «Комунисти», да напише нови разкази, в които да разшири кръга на своето художествено виждане.

А ето и два разказа, които — в тоя сборник — отговарят най-много на нашите тематични изисквания: «Мъжът с шушонките» от Димитър Гулев и «Птиче ято» от Цилия Лачева (първия — из живота на строителните работници, втория — на едно селско кооперативно звено). Разкази с такива теми се броят на пръсти и в сборника, и в цялата ни литература. В разказа, приличен на очерк, Цилия Лачева привлича вниманието на читателя към това, че сгрешилата кооператорка, която другарките ѝ в първия порив на своето негодуване искат да изхвърлят от средата си, все пак ще остане в звеното като птица в своето ято. Какво липсва в разказа? Липсва определена случка,

която да бъде разкрита в движение. Няколко кооператорки разговарят, обсъждат въпроса, възмущават се и накрай разбират, че другарката им трябва да остане при тях. . ., а случка, движение няма. В разказа на Димитър Гулев има нещо суровореалистично — виждаме картината на един строеж, където хората работят без гумени обуща в най-голямата кал, с нагизнали крака. Тук типичното не е в тия условия на работа, възможни на един или друг обект, а в самата душевност на хората, в тяхната дружба, в съзнанието, с което работят. И тук обаче ни вълнува въпросът за очерковия характер на разказа, за това, че неговите герои са дадени в е д н о положение, статично. Като сравним тия разкази с редица други от същия сборник, не можем да не видим, че именно в тая най-нужна, най-желана тематика авторите трудно се домогват до най-добрите образци на българския разказ в миналото. Каква е причината?

Причината е в това, че животът на нашите работници и трудови селяни още не е станал житие-битие за мнозина от нашите писатели, че те още гледат на него като на репортажен обект, проучван, а не изживяван. Ние съжаляваме, че това трябва да кажем за Цилия Лачева, която по-често от много други наши писатели посещава и изучава живота на нашите селски кооперативни стопанства и е написала за тях немалко правдиви очерци. Именно това, че тя с тия свои познания за нашия селски живот е написала разказ скица, разказ щрих, показва колко много още е нужно на някои от нашите писатели, за да овладеят в по-пълна форма изкуството на художественото обобщение. При обобщаващ поглед ще видим не само гизнещите в кал и влага работници, които е съзрял при посещение на отделен обект Димитър Гулев, а и по-широката и жизнерадостна картина на нашето строителство и промишленост. И в очерци, и в разкази, и в романи ще засияе нашата родина, водена към комунизма от веещото се червено знаме.

За такава литература мечтаем. Към такава литература върви цялото ни естетическо развитие. Без да прикрива недъзите, тя трябва да сочи на първо място главното, положителното.

3

Има писатели, които виждат ролята на литературния критик като някаква тяхна «прибавка», като човек, който трябва да отбелязва в печата и в книги техните произведения. Струва ни се, че борбата за комунистическа партийност от последно време

най-добре изтъкна голямото значение на литературната критика като ръководеща, дори законодателствуваща сила в общия литературен процес. В немалка степен партийното ръководство в литературата намира своя пряка изява и форма в работата на критиците. Грешат тия от тях, които виждат задачата си само в това да тълкуват произведенията, да ги «изследват», без да се замислят над литературната перспектива, т. е. без да пишат не само за това, което вече е създадено в литературата, а и за това, което трябва да се създаде.

В съветските литературни списания и вестници, а и в «Правда» и «Известия» четем често много сериозни, основни статии от съветски критици, които задълбочено разработват изказванията на партийните ръководители. Никога досега не е имало такова голямо оживление в съветския литературно-критичен фронт. В основата на това оживление стои въпросът за комунистическата партийност и за борбата против буржоазната идеология, против догматизма и ревизионизма. (Въпросът за догматизма и сектантството получи нов остър аспект във връзка с отклоненията и разколническото поведение на китайските ръководители.) Характерно е, че в това литературно-критическо оживление все повече участвуват съветските писатели. Ще отбележим две от техните статии — «Вълната на бъдещето» от Николай Грибачов («Литературная газета», 27 юни 1963 г.) и «Голямата правда на времето» от лауреата на Ленинска награда Чингиз Айтматов («Известия», 25 юни 1963 г.).

В статията на Грибачов има нещо от комунарския патос на нашите боеви революционни години, възведен на нова, поконкретна степен от съвременните литературни явления. Тя няма — както може да се помисли при тия наши думи — общ плакатен характер, а е пряко свързана със съветската литература и на основата на отделни произведения и автори зове писателите към по-висок политически патос. В своята статия Чингиз Айтматов правилно определя, че правдата на нашето време е правда комунистическа, че тя е немислима без най-кръвна връзка на писателя с партийното дело. Това, което Айтматов казва за съветските писатели — че на тях гледа целият свят, цялата световна литература, — можем да разширим за общия наш социалистически лагер, включително и за нашата българска социалистическореалистична литература. Изправили сме се ние, представителите на социалистическите литератури, в авангарда на световната литература — тая литература, която е дала на човечеството Омир и Вергилий, Сервантес и Шекспир, Пушкин и Юго, Петьофи и Ботев, Байрон и Яво-

ров — и трябва да кажем в нея ново слово, да я издигнем на нова, по-висока степен.

Налага се да опознаем и да не забравяме своето място и отговорност на писатели революционери. Дори когато съвсем млад наш поет пише стихотворение за Кремиковци, той върши новаторско дело, защото за пръв път в българската история народът живее без експлоататори, строи заводи и язовири и разкрива пред себе си и със своя пример пред другите народи светла перспектива, перспективата на комунизма. Българският поет комунист казва вдъхновени, ободряващи думи и стои погоре от френския или английския стар поет декадент, който с цялата си култура и сръчност тъпче на едно място и не може да създаде истински естетически ценности. Толкова повече това се отнася до нашите най-изтъкнати поети творци, някои от които стоят на равнището на най-добрата поезия днес в света. Целият въпрос е да се подемат с комунистически патос, на значително художествено равнище основни жизнени проблеми, да бъде поезията израз на епохата.

Разбира се, ние ще сгрешим спрямо развитието на нашата поезия, ако искаме от нея единствено боевия, публицистичен вид, ако наред с него не виждаме развитието на поезията на широкия фронт на човешките чувства и мечти. Винаги ни е правило впечатление това, колко много Димчо Дебелянов и Димитър Бояджиев проникват сред нашата сегашна комунистическа младеж, и то младежта в бригадите и на строителните площадки. В кръжоците на заводските културни клубове неведнъж сме се запознавали с млади работници и работнички с литературни заложби, които са ни говорили като за свои любими поети за Яворов — и то не само за стиховете му на социални теми, но и за неговата любовна и романтична лирика, и за Димчо Дебелянов, чиято сбирка стои под възглавницата на не една комсомолка. Трябва да различаваме упадъчното, израз на мистика и безверие в живота, от интимно-лиричното, от израза на чисто човешки радости и скърби, от любовната носталгия и от тихата мечта сред цъфналите жита. В кръга на тия мисли искаме да си изясним това, че в наши дни из общо взето символистичната поезия на Николай Лилиев се очертават немалко стихотворения, в които няма символизъм, а има само наш роден пейзаж, тихо настроение, радост и трепет пред падащия «пръв пролетен дъжд». Няма никакво съмнение, че тая нужда на човешката душа от поезия, съзвучна с трепетите на сърцето, с навеите на ума, винаги ще ражда интимна лирика.

В наши дни обаче тя не може и не трябва да бъде друга освен социалистическа интимна лирика.

Социалистическа — защото в нея прогресивният човек не може да не изрази своето светоотношение, своите комунистически идеи. Ако Веселин Ханчев особено изпъкна през последните години и стана любим поет за хиляди читатели, това безспорно се дължи на дълбоко интимния характер на неговата поезия, чиято основа е комунистически идейна. Това не значи, че той във всяко стихотворение декларира своята комунистическа позиция (макар че поетът има и такива стихотворения). Това значи само, че той в цялостната си поетична изява е поет комунист.

Но никакви тиради, обявяващи боевата, политическата лирика за «декларативна» и «календарна», не могат да попречат на нейното средищно значение, на нейното съществуване в самия водовъртеж на нашия културен и обществен живот. В разнообразието на социалистическата лирика именно политическата, зовящата света на «последен решителен бой» е тая, която върви най-напред и води след себе си цялото ни литературно развитие. Има поети, като Димитър Методиев, Павел Матев, Лиляна Стефанова, Владимир Башев и други, които са преди всичко представители на нашата политическа лирика, макар че и те имат немалко стихотворения от интимно-лиричен характер. Ние виждаме политическата лирика обаче не само в тях, а в широките кръгове на нашата поезия, в редица стихотворения на различни наши поети. Людмил Стоянов написа цяла стихотворна сбирка — «Отвъд желязната завеса» — в духа на политическата лирика, в традициите на Юго и на оня Пушкин, който клеймеше самодържавието и клеветниците на Русия. Такива са и стихотворенията «Пет звезди», «Двете майки» и други на Елисавета Багряна. Цялата ни поезия е политизирана, стреми се да изрази идеите на нашето време, макар че не винаги постига неговия патос и напрежение.

Това може да се каже, като имаме пред вид най-добрата страна на поетичните прояви. Наред с тая страна, понякога — и даже много често — у едни и същи поети виждаме принижаващата тенденция на унинието, бледото описателство на случайни, дребни чувства, равнодушието на спокойния поетичен разказ за видено и чуто. Особено жалко и странно е, че понякога това се вижда в поезията на някои от сравнително по-младите поети, от които би трябвало да очакваме най-голям пламък и обществена отзивчивост.

Между многото примери, които бихме могли да вземем, се спираме на два — Анастас Стоянов и Иван Тренев. Те са поети, които неведнъж изразяват политически мисли и чувства, заявяват принадлежността си към боевия комунистически авангард на човечеството и очевидно принадлежат с някои свои стихове към тоя авангард. А като четем сбирките им «Майска виелица» от първия и «Шепа слънце» от втория, виждаме бледо казани, унили мисли за живота — в несъвместимо съжителство с открити изрази на комунистически идеи. И — независимо от изразните мисли — как старовремски банално и шаблонно звучат такива стихове от Тренев:

Защо ме утешава, и мами, и упива
целувката ти даже когато е лъжлива. . .
Ту весело се смееш, ту тъжно, ту лениво,
лукаво ме поглеждаш, но пак така красиво,
че тръпна от надежда, и сладка, и неясна,
до твоите колени да падна, да угасна. . .

Пред такава интимна лирика ние предпочитаме тая на Смирненски:

А ти, другарко скъпа — сетна ми утеха,
възторжена и смела отмини
към слънцето на пролетните дни.
Аз ще целуна твойта светла дреха
и утрото на празника ни пръв
с корални капчици димяща кръв. . .

*

Основните въпроси на нашата съвременна проза и поезия са въпроси на реализма. Социалистическият характер на нашия реализъм, това, че той не е саморазвитие на една естетическа категория, а е качествено нов етап в художественото развитие на българския народ (етап с дълбоки обществени основи), не разкъсва връзката му с реализма на миналото. И някогашният, и сегашният реализъм е отражение на народния живот в различните му етапи и по никой начин комунистическата идейност на съвременния български писател не свежда това отражение само до изявата на политически идеи. Идейността на писателя е оная светлина, която му дава възможност да види ярката, вярна картина на народния живот — и именно и винаги народният живот е основното в художественото творчество.

Оттук — стремежът на нашите писатели към многопланови произведения, към романи трилогии, към големи епически

поеми, към такива сборници лирика, в които да личи богат спектър от жизнени впечатления. Налице е — и у Караславов и Емилиян Станев в белетристиката, и у ред поети като Багряна, Марангозов, Методиев — разширен диапазон на художественото обобщение, насока към съзнателно осмисляне в художествени образи на с ъ в р е м е н н и я (от няколко десетилетия насам) исторически процес. Това разширяване на художественото обобщение няма нищо общо с ревизионистичните тиради за «безбрежността» на реализма, т. е. с разтварянето му в буржоазното изкуство. Напротив, комунистическата идейност на тия и редица други наши писатели още повече очертава реализма им като социалистически.

Теоретиците на литературата и изкуството или — както още ги наричат — естетиците (за разлика от естетите, синоним на формалистите) — направиха немалко в последните години за изясняване на въпроса за прекрасното, за неговата природа в живота и в изкуството. Когато четем произведения на нашата белетристика и поезия, ние чувствуваме, че красотата в тях идва от самия наш живот, отразен в тях — живот, изпълнен със сияещата светлина на народния героизъм, светлината на социализма и комунизма. Тая светлина обаче е недостатъчна да направи произведението само по себе си прекрасно, ако писателят не вложи в него своето умение и талант на художник. Наред с идейността все повече изпъкват на преден план в литературата ни редицата специфични въпроси на художественото майсторство — за композицията и очертаването на характерите, за мелодичността на езика и — в поезията — на стиха и пр. Много от проблемите, за които говорим, могат да бъдат разрешени в крайна сметка само при отговорно подемане от писателя на въпросите на майсторството в атмосферата на здравата комунистическа идейност. Само така — при цялостно виждане на литературния процес, при съзнателната работа от целия писателски колектив над комплекса от проблеми по изграждането на художествения образ — нашата литература може да отговори на своите големи задачи.

Тончо Жечев

ЗАГАДКАТА НА ТАЛЕВ

Съществува ли изобщо подобна загадка? За мнозина, както и за мен — безспорно. При споменаване на името му ред въпроси измъчват критиката, а както ни се е случвало да се уверим, и по-неизкушената част от публиката. Какво стана, та отново се появи този забравен, изхвърлен «зад борда» писател? Какво прекъсна някогашния флирт с народа и го превърна във взаимна любов? Откъде се взеха в един наш съвременник просветителски патос и възрожденска идеализация? Защо два негови романа изтръгнаха възторг, а останалите му книги са обградени с почтително равнодушие? Нима съвременният български роман трябва тъй силно да мирише на село, на земя, на комити, на домашен уют, нима в него трябва да намерим обязателно неизчерпаемия конфликт между снаха и свекърва, за да има той успех сред народа — сред гъстото на народа, а не в софийските кафенета? Въпросите могат да продължат, те съставляват загадката на Талев, това «несъвременно изключение», както го нарича в една своя статия Емилиян Станев.

При появата на «Железният светилник» и «Преспанските камбани» втръсналата сега тема — традиции и новаторство — още не беше на мода. Нищо не пречеше да се насладим на онова, което се нарича традиция, на вечно живите и устойчиви форми на българското повествование, на скъпоценния опит, натрупван столетия, на бистрите извори на националното своеобразие и душевност, които живеят и ще живеят, докато има българи, и по-хубави не сме създали, нито лесно ще съчиним.

При появата на тези романи обаче имаше и друго. Едно обидно спокойно обществено мислене, което обичаше да си дава вид, че всички въпроси са за него окончателно решени. Една оскърбителна незрелост на мисълта, която си въобразяваше, че всичко ни е ясно, че всичко се е обистрило като рилските

езера и едва ли не ни остава само да подрипваме от щастие. Това мислене естествено не признаваше «загадки» и не познаваше наслаждението от разгадаването им. То обладаваше злополучната способност на Мидас да превръща всичко, до което се докосне, в прости формули, една от друга по-удобни.

Тогава художествената проза, която осмисляше далечното и близкото минало, правеше първите пробиви в доктринерските крепости на мисълта. Яви се «загадката» на Димов, едновременно с това ни изненада с появата си и Талев. И напразно понякога ние самите, като че срамувайки се от компрометираната ни социална мисъл на младини, отказваме да търсим единството между обществени и интимни мотиви в развитието на писателите и литературата, единството на социалните и биографичните «ключове» към загадките им. А възраждането на нашия роман през тези години е трудно да се обясни само с една от тези страни. Защото то бе обусловено от социалистическата революция, от измененията в страната, които тласнаха напред, дадоха съдържание и мащаб на историческите изследвания. Като всеки коренен обрат в историята на народа и нашата революция стимулираше историческото мислене, създаваше перспективи за романа, чиито най-дълбоки извори са в размишленията върху народната история, съдбата и приключенията на човешките поколения. Стихията на преосмислянето, отприщена след Девети септември, се оказа толкова силна, че пробиваше дебелите стени на собствената ни глупост, възкресяваше «погребани» писатели като Талев, изненадваше с епически стойки на екстравагантни някога писатели като Димитър Димов.

Прозаиците, романистите в частност, изненадват по-често от поетите. И не с появата, а с развитието си. Те не са хора на мига, на настроението, на чистото вдъхновение. Животът разпределя щедростта си към тях по-пестеливо. От тях се изисква повече търпение, дълготрайна привързаност към темата, ритмично възобновяващо се вдъхновение, способност за обновление и свежа чувствителност за изненадите на живота. «Хората — казва Пушкин — вярват само в славата и не разбират, че между нас може да се намира някой Наполеон, непредвождащ нито една егерска рота, или някой друг Декарт, не напечатал нито ред в «Московски телеграф». Литературните наполеоновци се появяват също така ненадейно и от неочаквана страна, както корсиканският поручик. Плебейската ръка на Балзак, а не бледата ръка на разочарован аристократ оживи всепобеждаващата мизерия на буржоазията. Великата социалистическа революция събуди истинския романист у граф Алексей Тол-

стой. Навярно «пришелците» понякога особено остро усещат обратите на историята, особено силно са потресени от развръзките, които общественото движение дава на заплетените драми на героите им. Неуморени от очаквания, разтърсени от изненада, често те първи започват епохата на равносметки с миналото, преосмислянето на любимите си теми и идеи. . .

*

Ако не срещаме Талев по асфалтираните улици на София, трудно бихме повярвали, че е наш съвременник. След прочитането на трилогията образът му сякаш се оттегля в старинно живописна, несъществуваща Преспа и чуваш потропване на калеври по нейните калдъръми. Можем да си го представим по-скоро достолепен, връщащ се в някой празничен предиобед от църква, отколкото отиващ на събрание. Но ние го срещаме изфренчен като нас и трябва мъчително да дирим пулсиращите токове между наш съвременник и един отминал и безвъзвратно отминаващ свят.

Търсейки чертите от портрета на този нов певец на нашето минало, трудно ще се отървете от едно впечатление. Това тотално навлизане в миналия живот на Македония в «Железният светилник» и «Преспанските камбани» не може да се дължи само на способност за артистично превъплъщение. Тук има нещо друго, нещо по-важно. Някакво закоравяло староверство, някаква «консервация». Детството и ранната младост са поразени от съдбовни преживявания, които са съхранили свежестта и топлотата си за цял живот.

Това «староверство» е станало ревниво и деспотично. То е отнасяло всички по-късни наслоения и впечатления, размишления и жизнен опит надълбоко, към определени от ранни години тревоги и вълнения, към една изстрадана в младост проблематика, към мъчителни преживявания сред сурово регламентирана в своята нравственост, политически и национални борби обстановка и бит. Тук има нещо изключително. То може да се случи само на художник — един безкрайно дълъг път се извървява, за да се върнеш към най-милото, към неограбеното и недоволно детство и юношество. Цял живот са съхранявани живи въглени, от които някога, може би в самия залез на земния път, ще се запали пожар. Въображението на Талев е останало безспорно чувствително за всеки съвременен импулс, но го е отнасяло към миналото, към неговите неразрешени и в съвремието въпроси.

Не познавам Димитър Талев лично, но не бих се учудил, ако науча, че сънищата му смущават нашите деди с онези калпаци, които пазеха само за празник, хората, които вече можем да видим само на прашни семейни портрети. И че светът на Преспа е по-реален за него, отколкото софийската улица, на която живее. Той като че не може да се примири с мисълта за липсата на този свят, че сън са вече, няма ги и няма да ги има нито строгата и знаеща ред в живота Султана, нито лъчезарната и трепкаща от чистота Ния, нито неподкупният Лазар. Имаше нещо страшно и трогателно в този негов разговор с мъртвите като с живи, в това възкресяване на минали времена.

Как иначе да си обясним, че той тъй съкровено дръпна една заспиваща струна в душата ни. Онази струна, която ненадейно зазвънява у нас в тъмни доби, когато в съзнанието ни изплува нещо дядо славейковско, вазовско, ботевско или пристъпим прага на дядовите си къщи. В самата му словесна плетеница нещо просто и тайнствено задавяше от вълнение. Нещо мило и шарено като старите черги, старинно дотолкова, че вече е екзотика.

Изведнъж почувствувахме колко младо е слънцето над тази страна, колко просветителски патосът на читателите ѝ, колко традиционни вълненията на народа ѝ, колко ранни признаците на интелигентска умора сред тази жизненост и класичност. И няма нищо чудно в това за страна, която наскоро погреба първия ректор на университета си, в която още помнят турско, в която най-после — минат, не минат десетина години — един смразяващ слух обикаля — нейде отдолу се е задал жив и здрав Христо Ботев. Тогава, четейки тези романи, ти се искаше да извикаш — стига честолюбива игра на литература! Не е това играчка за амбициозни профани, нито занаят за прехрана на честолюбци! Трябва да има какво да речеш на този народ — изстрадано и важно, нещо, което носи почетна безсъница и се плаща със страдание.

*

Наблюдавах Талев на едно обсъждане на «Преспанските камбани». С равен и сух глас, без акценти и интонации той отговаряше на зададените му въпроси. Залата беше потисната от уморения и безцветен поглед, отправен към нея през дебелите лещи на очилата. Очевидно професионалните въпроси, въпросите на занаята, с които искаха да блеснат някои читатели, не занимаваха нито публиката, нито Талев. И изведнъж стана нещо необикновено. Той заговори за Македония. Човекът от трибуната сега не беше същият — спретнат, чистичък, коректен.

В гласа му нахлу прилив от едва сдържана вътрешна екзалтация, той потрепера над залата от сила и ентусиазъм, въодушевление озари лицето, очилата заплашително поблеснаха, по залата се понесе тръпка. Вгледах се и едва сега забелязах пред себе си сухия, изострен профил на аскет, едва сега улових безапелационните и режещи нотки в гласа на фанатик. Струваше ми се, че в този момент разгадах тайната, с която този човек беше покорил читателите си.

И действително — писателската му съдба е необикновена. Талев разказва, че още в ранна младост, през студентските години във Виена, неговият приятел Мануш Стефанов му казал: «Ти трябва да напишеш нещо за Македония.» Едва ли може да бъде открит друг писател с такова еднообразие на интереси, с такава фанатична привързаност към една тема с нейното полувековно изстрадване до жестоки и кървави заблуждения и изкупления. И трябва да съществува справедливост, щом тази привързаност беше щедро възнаградена.

Но помислете само за характера на тази тема! Няма ли да ви вземат за непоправим маниак, ако кажете някому — напиши нещо за България! Или — напиши «нещо» за Франция, Русия или Гърция. Най-малко това е съвсем обща задача. Или ще помислят, че става дума за пътепис. А за Талев тази обща задача е не само реална. Тя става съдба, въпрос над въпросите, смисъл на живота.

Извън темата е да разказвам македонската история, пък и малко или много тя е известна. Но не би било преувеличение да се каже, че Македония има своя кървава «одисея» от Берлинския договор насам, девствена за национален епос. До средата на века сред безкрайно усложнени социални и психологически отношения живее един писател, бих казал с «омировска», класически ясна тема, с патоса на възрожденец. Той участвува в историята на своя край и знае, че никъде освен в песните на безименния народ тя не е разказвана. Всичко това предопределя останалото. Оттук и несекващата любов към дядо Вазов и неговия роман. Оттук и всички литературни вкусове и предпочитания, любовта към епическите песни на народа, пиететът към толстоевската мащабност и естественост. . .

Оттук е консервативният патос за вековните устои на народния живот, любовта към битовите му форми, към нравствените, дълбоко чужди на индивидуалността норми, към патриархалната устойчивост в съждението за света. Тази необичайна за века тема е, която му дава сили да надживее политическите и идейни заблуждения. Защото за Димитър Талев съдбата на Ма-

кедония не е само благодарна епическа задача. Не, тя е неговата собствена биография, тя е жребият на братята му, на майка му, на дядо му, на поколението му, тя е и палачът, и възторгът на живота му. Оттук и съкровените ноти в този епически разказ за историята; и духовната екзалтация; и съсредоточената влюбеност; и творческият захлас.

По някаква нелепа инерция ние побързахме да лепнем на трилогията етикета — исторически роман. И да е вярно, не ни говори нищо. За Талев това не е история, а още «димящо минало». В тона на неговия разказ няма нито една загорчиновска нотка, няма «безпристрастието» и вглъбеността на историка в отдавна минали времена. Той разказва, както разказват само за съвременници, за още незараснали душевни рани, както Вазов говореше за своите герои в «Под игото», както Димов разказва за миналото на съвременниците си. Имаше някакъв алкохол в тези обикновени думи, нещо упойващо, извисено, родено в душевен подем, рядко намиращо се сливане с народа в съдбоносни мигове на неговата история.

*

Открил тези съхранени и през тъмните сили на годините млада екзалтация и фанатични блясъци, струваше ми се, че съм открил «тайната» на Талев. Но немного след това прочетох първата му трилогия, наречена «Усилни години» и писана в края на 20-те години. Оказа се, че 20 години преди това Талев е бил също толкова, ако не и повече въодушевен от темата си, че вече е напипал обемната и гъвкава форма за своя разказ, че е съхранил много епизоди, както и мащаба на композицията. Но и най-беглото сравнение между двете трилогии ще покаже, че те се отнасят една към друга, както ученическото съчинение към зрялата работа на художника. Тогава може би въпросът е в укрепването на ръката, избистрянето на почерка, узряването на майстора? Това е безспорно, но едва ли някой ще твърди, че така наречената «художествено майсторство» е въпрос за усвояване на занаята.

Само когато сравним двете трилогии, ще видим, че Девети септември, онова, което последва след Втората световна война, е обърнало и безмилостно объркало всичко в света на Талев, за да може в дните на равносметки всяко нещо да намери постепенно истинското си място, да се успокои и придобие свеж и нов блясък. Сякаш събитията сами са подсказвали мащаба на историческия размисъл, неочакваността и парливата им сила е опресняла спомените, неотвратимият им ход е вдъхвал епическа увереност.

В първата трилогия въпреки разгорещените клетви за вярност, въпреки умилението от своя народ сега всеки ще почувствува партизанина, роба на една погрешна теза, която ни се натрапва с националистическа ограниченост и примитивна самоувереност. Това не е още художник, а агитатор. Той гледа на събитията от историята през тесните прозорци на една от македонствуващите организации. Въпреки кървавите истории тук има някакъв полуинтелигентски парфюм, полуинтелигентско презрение към простите: «ние, интелигентните, учените, страдаме за вас, борим се за вашето добро, пък вие нищо не разбирате; но няма какво да се прави, все пак ще ви освободим». Народът е пасивният и безучастен фон на събитията, докато фантоми като Виларов, Смилев и Ирина проявяват чудодейна жертвоготовност и благодетелствуват над него.

Ето, двата близки по замисъл романа — «Подем» и «Преспанските камбани» — започват с еднакви епизоди. В първия сме на градския панаир. На него е дошъл прочут и непобеждаван борец турчин. Но сега между българите се намира един Голиат с глупав вид и усмивка, който побеждава непобедимия османлия. Алегорията е прозрачна и ужасяващо груба. В търсенето на символика за пробуждаща се сила на народа едва ли би могло да се намери нещо по-безвкусно от историята на тези мазни пехливани. Към същия замисъл Талев се връща във втората трилогия развълнувано и мъдро. Това е вече не безличен панаир, а светият празник на Кирил и Методий с огнената реч на даскала, с трепереща от вълнение звън на градските камбани, със знаменитата надвикваща ги реч на Райко Вардарски. Всичко това едва ли е само въпрос на «художествено майсторство». Бавно и мъчително в години на изпитание и горчиви равносметки е кълнила и раснала една любов и една привързаност. В душата на един македонствуващ партизанин са кълнили семената на националния поет. Това е едно мъчително разперване на ръцете, за да прегърнеш народа си като «свое дете», както се изразяваше дядо Петко Славейков.

*

Непочтително близкото съпоставяне името на Вазов, когато става дума за Димитър Талев, не е от вчера. Още при появяването на първата трилогия наши критици (Георги Константинов, Васил Пундев и др.) правят «успоредици» между «Под игото» и трилогията, от които сега ни е неловко. Няма ли и сегашните «успоредици» да изглеждат толкова смешни след някоя и друга година? Сега е съвършено ясно, че първата трилогия е грубо

подражание на Вазов, щамповане на неговите прийоми и език, неумело подстригване а ла Вазов. Това е Вазов, превърнат в шлагер, в моден за годините романс, карикатура, уловила и раздула външните характерни черти. Ако е въпрос за паралели, бих казал, че Талев, както и мнозина романисти на това време връщат българската белетристика не към Вазов и даже не към Любен Каравелов, а още по-далеч, към «Нещастна фамилия» и «Злочеста Кръстинка», и то без милия детински наивитет, без трогателната увереност, че за да уплашиш, трябва да изтребиш поне една кааза.

В самия стил има нещо сладникаво, парфюмирано. Все едни големи думи, все високи материи и психологически чудесии. Закапят ли капки, те непременно са като куршум големи и тежки. Спомене ли се за мъка, тя е обязателно опустошителна. Това е епигонството, което още не знае да цени думите.

Талев научи цената на думите. Епигонските моменти може и да си останат, понякога това е просто поради нещастието, че не ти си Адам, който раздава имена на нещата. Но сега, търсейки определители за някои черти на новата трилогия и портрета на автора ѝ, аз не мога да не кажа, че намирам една «закъсняла», но същинска вазовска влюбеност към този пробуждащ се и буйствуващ народ, почти вазовско пиянство от мощния му дух.

Не мога да кажа как е станало това, но чувствувам, че в тези романи са съхранени по чудо капки от упойващото вазовско вино. Навярно някакъв здрав усет, народен консерватизъм е пазил и съхранил това старо вино. В началото на «Преспанските камбани» има един епизод, който може би ни подсказва нещо за странния мех, където се е пазило. Талев създава истинско драматическо напрежение от конфликта между Султана и Ния в борбата за железния светилник и газената лампа. Вълнението ни е смешно — ние се разхождаме под луминесцентно осветление и въпросът, кое е по-добро — светилникът или лампата, — не може истински да ни вълнува. Пък и погледнато чисто естетически, ще предпочетем първичната и груба красота на светилника пред парвенюшката лъскавина на лампата. И все пак участвуваме в конфликта.

Защото Талев е консервирал у себе си Македония. Откъснат от нея, тя е станала за него спомен, незасегнат и недосегаем за времето. Наоколо му се променя всичко, обръща се с главата надолу, а тя става все по-близка и живописна. Промените наоколо дори са засилвали носталгията, правели са по-реален и осезаем спомена. В непроменимостта е неговата прелест, тя го пази топъл като лоно. Талев живее с мисълта за Македония, но

за него има само една Македония, Македония от детския спомен, от преди Балканската война, патриархално неизменна, битово колоритна. В първите му романи и разкази, лишени от голямо историческо съдържание, консервативната стихия е замръзнала в стилизация, в наивно умиление и прозрачна, мъртва алегоричност. Сега тя става гордо родово чувство, съзнание за принадлежност към една общност и съпричастност към историята му, копнеж по нея. За нас Талев съживяваше сенки на миналото. За него тези сенки са жива реалност, те са неговата Македония. Той няма защо да се страхува, че като сянката на Евридика те ще изчезнат, ако се обърне назад. Тя е жива, тя не е била в царството на Аид.

Талев съхранява у себе си живи хората, които за нас са вече история, както и техния патриархален, родов поглед за живота, за морала, за честта, за принадлежността им към общността. Когато Ния внася лампата, Раца е готова да я приема веднага и издава цялото си безразличие в репликата: «Ами хубаво Нийо. . .» Това безразличие е чуждо на Талев. В рязката реплика на Султана «Уф, смърди!» се чувствува как той е усетил да лази по себе си позната тръпка. Давайки исторически и по сърце право на Ния в тази разпра, у него, Талев, остава някакъв суеверен страх от пазителя на скрижалите баба Султана. Той е в нейната кожа, настръхваща от нововъведенията, от съпътствуващата ги несигурност на промените. Към края на «Преспанските камбани» Талев изтървава една фраза, която ме порази. Султана остава самотна да пази гаснещите въглени на своето огнище. Наобикалят я рядко. «Мина един или два пъти и Неда — пише Талев — и тя от жал към вуйна си, но и повече от приличие, че бе яла хляба на старата жена толкова време.» Той, у когото моралът на героите е изведен винаги на пръв план, който е толкова етически заинтересован от постъпките им, не прощава ли твърде много на баба Султана? Момичето е слугувало у нея и всеки съвременник знае прекалено добре как стои въпросът с хляба.

«Никого повеке от мене няма да боли» — ето гордото оправдание на Султана за убийството на дъщеря ѝ. За да я запази от хорската жестокост, тя става неин палач. Талев рядко пристъпва към героите си откъм психологическата им сложност, за да кажем, че това е «божествената» обективност на художника. Обикновено той подхожда към тях откъм нравствената страна, откъм понятията за добро и зло. Единствено към Султана той е снизходителен, както сме снизходителни към себе си. Единствено тя остава победител дори и след пораженията си.

Султана и Рафе — ето два полюса на българския характер, взаимно изключващи се и взаимно привличащи се, хванати в брънката на едно противоречие, чието разрешение се не вижда. Султана носи хоровото начало в живота, неговия ред и ритуал. Тя е олицетворение на традициите и законите, по които живее племето. Тя пази чистотата и колорита на рода, в името на неговите обичаи жертвува без жертвеност всеки каприз на индивидуалността. Цялата любов и страхопочит на Талев към нея извират от инстинктивния усет, че тя е, която ражда българи и без нея ще изсъхне коренът ни. Но той не може да остане сляп и за нейната средновековна, корпоративна същност, чиято стихия, незадържана в разумни граници, може да убие децата си, да инквизира новото. Как се ненавиждат те с Рафе Клинче! Той е свободен, ренесансовски филиз, «бяла врана» в царството на Султана. За нея той е развейпрах, гъдулар, който няма да храни майка, нередовен човек. Той е самотник със своята черна котка, скитник ябанджия, човек без корен, изтръгнал се от «хора» на племето си. Опасностите, които той носи, са именно в безпочвеността, в разрушаването на общността, на правилата, които я крепят и на чийто олтар хората като Султана слагат главите и на децата си. Не случайно тези два образа са най-внушителни в трилогията. Както усеща консервативната стихия на Султана, тъй Талев усеща и онази стихия, която ще й противостои, нейния най-голям враг, който рано или късно ще я обуздае и ще създаде друг, непонятен, «безреден» от нейна гледна точка живот. Султана е едно чудовище от гледна точка на един съвременен морал. Тя може да жертвува човека заради съботата. Тя е уродлива със закоравялата, примитивна и жестока логика. Рафе Клинче е праобраз на онези, които бащите ни наричаха хайти, а днес ние благоговеем пред делото на ръцете им и съчувстваме на ренесансовата им драма въпреки морала на съдниците им от онова време. Но нима всичко това интересува Талев?

Баба Сулана е изведена в трилогията внушителна, респектираща и психологически оправдана като в древните трагедии. Рафе Клинче изчезва от погледа ни и отнася своята драма. Повтарям, навсякъде другаде у Талев премного се усеща възрожденският, вазовски глас на възторжения певец или разгневеният будител, за да кажем, че всичко това е резултат на обективност. Той познава безброй оттенъци, но само на бялото и черното, тъй като на всички гледа през призмата на освободителното движение в Македония и ролята им в това движение. При неговия подход Катърката от «Илинден» неизбежно става съвършен злодей, както и Гоце Делчев — въплътена добродетел. При него главният

въпрос е въпросът за оценката на едни морални стойности, а водоразделът е лагерът на освободителната борба, в който те се намират. И чудото е, че у него са останали живи не само битът и борбите на онова време, но и една непоправима патриархалност в оценката на моралните стойности. Тя е противоречива и сложна, често «невазовска», но толкова органична и стихийна, че в крайна сметка съхранява чисти капки от вазовския патос, от упойващото вазовско вино.

*

Близостта на Талев до високата традиция на нашия възрожденски реализъм е особено очебийна в изображението на характерите. Може би един малък паралел с реализма на Емилиян Станев ще поясни мисълта ни по-добре. И у единия, и у другия героите са «като живи», достъпни за всичките ни сетива, битово живописни, с ярка индивидуална окраска. Но в света на Емилиян Станев всичко е по-строго, по-студено. Творецът на този свят прилича на онези олимпийски божества, които предават на разтерзаване и любимците си, щом везните, божествено безпощадните везни, натежат в тяхна вреда. Станев е винаги по-безпристрастен, по-малко моралист, отколкото психолог. Той може да бъде безмилостен като природата и «морално сляп» като нея. За него явлението в цялото му индивидуално богатство е по-важно от оценката на това явление. При него не се раздават утешения и решения, той възкресява света с трептящо чувство за тайните му и с трагично усещане за неразрешимостта на загадките на живота. Неговата стихия е по-близка до класическото художествено начало, до рембрандовската безпощадност.

При Талев е по-друго. Тук има повече ласка и милост. Погледнете образите на героите му. Това не са рембрандовски портрети. Линиите са омекотени, всеки се появява с рафаеловско сияние около главата. Те са живи и реални хора, но с едва забележим иконообразен вид, с нещо светийско в израза. В този реализъм има вазовска приповдигнатост, някакво разпределяне и раздаване на романтични ореоли, просветителски патос в изобразяването. Талев безспорно умее да възстанови модела, да опипа извивките на явлението, но преди всичко, може би истинктивно, той го оценява, търси моралната му стойност и принадлежност.

У него моралистът често надделява над психолога. Най-ярко се вижда това при Ния. Тя в истинския смисъл на думата е романтичен образ, без психология. Тя е изплетена само от светлина. Тук отсъствуват тънки психологически движения и пре-

ходи. Не мога да повярвам, че психолог не би се изкушил, както се е изкушил и Талев от мъчителните преживявания на Лазар и Ния по повод на седемнадесетгодишното им бездетство. Но само деликатно, бащински намеква за всичко това, избягва да човърка раната. Нещо повече — той тъй умело използува всичко свързано с тази кървяща рана, че в края на краищата постига своето — историята с бездетството усилва и сгъстява сиянието около и без това идеално хубавите глави на Лазар и Ния.

Примери могат да се приведат още много. Премахнете само това сияние, тази лъчезарност, кротка светлина и човешка топлота в Талевия свят и Талевите герои и ще видите какво остава. Без тази романтическа идеализация и просветителски възторг всичко ще побледнее и посивее, ще загуби трогателната си и покоряваща свежест, ще се развали цялата магия.

Впрочем всичко това стана от ясно по-ясно в следващите романи на Талев. В «Самуил» например от гледна точка на чисто професионалната техника ръката на Талев е по-сигурна, повярно намира характерни детайли, по-пълно изписва образа. Героите са по-плътни, по-реални и обозрими. Външно погледнато, в тези романи всичко като че по-точно отговаря на буквалните изисквания на реалистическата проза и историческия роман. Но «нещичко» тук се е изплъзнало между пръстите на опитната ръка. Това е вътрешното възрожденско озарение и неподправена романтика, екзалтацията и фанатичният патос. Липсва кроткото сияние и аскетско свещенодействие. Това се оказа фатално. С него изчезва и пиянящият алкохол на «Светилника», и «Камбаните» в следващите романи на Димитър Талев. В «Хилендарският монах» кризата на Талевия реализъм е пълна.

*

Нашата критика направи ред верни уговорки за «Илинден» (вж. писаното от Стоян Каролев за трилогията). Общо взето, този роман е признат за по-слаб в сравнение с другите два. Но сякаш се изхождаше от предпоставката, че Талев е могъл да го направи и най-добрия роман на трилогията, но нещо не е доглеждал, не е доизпипал. Не видяхме някои органически присъщи черти на Талевия натюрел, границите на неговия талант, присъщия му терен.

Най-лесно би било, ако тенденциозно като Димитър Митрев кажем: какво се чудите, Димитър Талев е битописател и излезе ли от тези рамки, почне ли да се преосмисля историята, да внушава свои концепции, става шовинист, загубва художническата си внушителност. Но работата е там, че двата първи романа не

по-малко са свързани с концепцията на Талев за историческата съдба на Македония. А има и нещо друго. Битописателството като живописна, изобразителна стихия на художника се проявява почти както в лириката — в най-ранна младост. В този смисъл ранният Елин Пелин е по-силен и по-безспорен от късния. Двадесет и пет годишният Томас Ман е автор на най-съвършения бюргерски роман на Германия. Още съвсем млад, Ман демонстрира мощен изобразителен, «битописателски» дар. След това той предълно усложни проблематиката, дори като че жертвуваше художническата си сила в угода на философа, мислителя. Навярно защото изобразителната мощ безспорно и с пълни шепи му беше дадена. Няма да увеличавам примерите. Мисълта ми е, че ако признаем у Талев само битописателството, не виждаме какво е могло да му попречи в «Усилни години». А от тази трилогия и битов роман не се е получил. Не може да се каже, че тогава той не познава бита. Напротив, битовите впечатления са единственото най-здраво място у него, те са и по-свежи. Не, у него е липсвало онова, което слепява битовите наблюдения, дава им нов живот, одухотворява ги, прави ги исторически съдържателни.

За мене е безспорно, че през тези дълги години Талев се е учил не главно на битописателство. Преди всичко у него е трябвало да узрее поетът, трябвало е той да надживее младежката си афектация, да избистри погледа си от замъгляващата предвзетост и от наготово получените тезиси. Но търсенето на твърда опорна точка и своя концепция за историята не става на празно място. Историята не е бездомна скитница и всеки романист я улавя там, където може, там, където тя най-силно го е развълнувала, където нейният ход е оставил незарастваща, болезнена рана.

Само след всичко това можем да кажем — е да, Димитър Талев е «битописател». Той може да даде плът на своята концепция само когато реже от живото месо на патриархалните отношения. Ако не вижда пред себе си жени с чембери, чардаклии къщи, пияни сватбари, еснафи и чаршии, разпалени даскали и разумирни комити, ако на всичко това не гледа през един вековен домашен уют, той няма за какво да разказва, той няма какво да гледа, той може нищо да не види. Ако над бита не се е понесла вирхушката на историята, безмилостните събития на едно време, той няма какво да прави. Той се разделя с майстор Рафе в момента, когато художникът е низвергнат, изведен от общността, от семейните отношения в Преспа. Защото не знае какво би могъл да прави с една обособила се от общността личност. Рафе умира за него в момента, когато той не може да го гледа през очите

на Султана или Лазар. Завършила е крамолната му роля в света на Султана и той трябва да слезе от сцената за Талев. Същото е и с Катерина. Продължението на техните истории е извън сферата на емоционалния и историческия опит на Талев.

А в «Илинден» животът е излязъл извън коритото си. Македония е разпокъсана, откъсната от освободените земи. Освободителното движение в нея тръгва по свои пътища, започва да се прониква от идеите за особената съдба на този край. Тук действуват други закони, други морални норми, тук се формира друга психология. Идва времето на революционното действие, подготвя се отчаяната решителност и безпримерната жертвоготовност на солунските атентатори.

И в «Илинден» има прекрасни страници, но липсва чувството за онази плътна прегръдка на своя народ, която си остана най-пленителна в «Светилника». И тук най-хубавите страници са свързани със семейния роман на Глаушевци. Понякога, когато Талев разказва за останалото и коментира историческите събития, той се превъплъщава в селянин и от негово име води разказа. А пламналите села на Македония искат сега не тази лазаровска трезвост и уравновесеност, не Султаниното чувство за ред. Лазар е вече стар, на сцената е синът му, не тъй податлив за Талев, както бащата. Той е болнав и изтънчен, нему Рафе би бил вече истински другар. Това поколение борци, поколението, към което принадлежи и самият Талев, остава по-чуждо за него от дедите и майките им. То е подвластно на времето и неподатливо на възрожденско благоговение. Сред хъшовете в Браила Вазов преживява по собствените му признания искрен възторг от комунарските възгледи на Ботев. А гледайте Кандов, тази карикатура на социалист. Колко е чужд той на Вазов, колко му е непонятен. Другаде е неговата родна стихия. В това е един от обичайните парадокси на изкуството.

*

Времето е възмутително капризен съдник на нашите дела. Богочовеците, които остават извън границите на неговите капризи, са рядкост и във всяка нация се броят на пръсти. Трудно ми е да намеря думи за това, което искам да кажа, сякаш се изповядвам в таен грях. Говорейки за Талевите романи, ние не се занимаваме с националния им аспект, с онова решение на македонския въпрос, което намираме в тях. Ние подхождахме и подхождаме към тези романи само естетически и в това има капка кощунство. Но, кой знае, може би в този подход влагаме несъзнателно цялата си наивна вяра в изкуството. Изкуството

не лъже. Там, където има изкуство, там има истина. Докато Талев беше политически жонгльор и с перото си, трябвало е да бъдеш фанатик на тезите, за да му вярваш. Сега той стана поет на стара Македония и накара да му вярват дори и тези, които не споделят убежденията му. Наложи се да жонглира не той, а някои от критиците му, които трябваше да се разграничават от концепциите, за да признаят изкуството му.

Изкуството е станало последно прибежище на прокудените синове на Македония. Само чрез него те могат да възкресят цялата ѝ пъстрота, величие и трагика. Загадката на Талев е част от енигмата на Македонската съдба. Поради особената участ на този край един негов син е запазил у себе си жива възрожденска, раждаща се национално България и я донесъл до наши дни. Дори при пълна индиферентност към «македонския въпрос», дори ако държим сметка за неговото по-нататъшно усложняване, ние не можехме да останем равнодушни към тези романи, към чудото на възкръсване миналото на българския род. В «загадката» на Димитър Талев беше и цялата му прелест.

Разбира се, този закъснял и патетичен възрожденец е скроен по мярката на наш съвременник. Той няма допотопните размери на гигантите, които възраждането изригва. Изнесли епическото бреме, десетилетия лелеяната и изплакана тема, неговите плещи се огънаха. Но стига му и «Светилника», доста е и това, че ни изненада с една от онези загадки, които създават историята на изкуството.

Иванка Бояджиева

ХАРАКТЕР НА КОНФЛИКТА И ОСОБЕНОСТИ НА КОМПОЗИЦИЯТА

(*Наблюдения върху драмите на К. Зидаров и О. Василев*)

В композицията на драмата особено ярко се проявяват качествата на драматурга, полетът на въображението му. Колкото различни драми — толкова и различни постройки. Според Дидро най-голямата сложност за драматурга не представлява диалогът, а планът или постройката на драмата: «Общо взето, пиеси с хубав диалог са повече, отколкото добре построени пиеси. Колко много са прекрасните сцени на Молиер! А неговите сполучливи развръзки се броят на пръсти.»[1] Мъките на драматурга произлизат главно от своеобразната организация на конфликта в пространството и времето, от специфичния подбор и кондензиране на жизнения материал в определени композиционни рамки.

В разстояние на около три часа зрителят трябва да възприеме една завършена история на група действуващи лица. Откъде да започне действието и къде да спре, да няма нищо излишно и всичко да е на мястото си, как да се разпределят отделните действия, картини, сцени, диалози, монолози — всички тези въпроси на композицията носят винаги спецификата на жанра, а, от друга страна, са в най-тясна зависимост от основната драматична тема, от характера на конфликта и действуващите лица.

Съветският изкуствовед Е. Холодов в книгата си «Композиция драмы» прави ценни наблюдения върху някои композиционни особености в развитието на драматургията. Той отбелязва между другото наличието на два основни типа композиция: затворена и открита. При затворената композиция се

---

[1] Дени Дидро, Избранные произведения. Теория драмы, 1951, стр. 193.

чувствува стремеж към пределна концентрация на времето, мястото на действието и ограничаване кръга на действуващите лица. Класически пример за такава постройка са трагедиите на античната литература и на Корнейл. А образец на открита композиция е драматургията на Шекспир. Тук е ясна тенденцията към по-голяма жизнена непосредственост: неограничен брой действуващи лица, честа смяна на мястото и времето на действието. Много интересна е и своеобразната открита композиция в драмите на Чехов и Горки, многоплановият характер на сюжета им. В тях непрекъснато се подхващат и преплитат множество сюжетни нишки, при което страничните, «външни» събития влизат в най-тесен контакт с вътрешните движения, с преживяванията на героите. Е. Холодов също се спира на основните моменти за развитието на съветската драма. В нея отбелязва съществуването както на открита, така и на затворена композиция: наред с «Първа конна», «Оптимистична трагедия», «Човекът с пушка» съществуват «Мой друг», «Машенка» и пр.

*

Ако хвърлим поглед към традицията на българската драматургия в областта на композицията, не е трудно да се убедим, че съществуват тенденции и към открита, и към затворена композиция, но те почти не се проявяват в «чист» вид, а се срещат «смесено». В постройката на българската драма, общо взето, липсва камерност. Героите не са малко на брой, действието протича не само в стаен въздух, а острите политически борби на времето се вплитат тясно в основните конфликти. Въпреки липсата на много и разнообразни традиции в нашата класическа драматургия не се забелязва скованост и еднотипност при композиционните решения. Рамките на композицията нито са много строго затворени и ограничени, нито се начупват в безкраен низ от картини и явления. Наред с личните предпочитания на авторите отчетливостта при развитието на основния конфликт и яснотата на замисъла намират израз в общо стройната драматична постройка. «Смесеността» на композицията не се превръща в изневяра, в отстъпление от принципите на драмата.

В развитието на драмата ни след Девети септември се забелязва «демократизиране» на жанра. Новите конфликти внасят промени в общоприетите композиционни рамки: появяват се повече многокартинни драми, построени в ярко изразен «епичен» план («Царска милост», «Незабравими дни», «Глас народен», «Среща», «Почивка в Арко Ирис»). И едновременно с тях пиеси като «Тревога», «Щастие», «Прокурорът», «Всяка есенна вечер», «Съ-

вест» и др. показват, че сполучливи драматични произведения със сюжет например от съпротивата могат да се създават не само в разгърната композиция, но и в по-строга драматична постройка.

Новите тенденции в композицията, смелите решения, оригиналните и разнообразни драматични постройки са свързани с новото съдържание на претворявания живот, с проблемите, образите и конфликтите на нашата съвременност. Народът става колективно действуващо лице. Неговата роля при разрешаване на конфликтите е по-осезателна и това налага понякога вмъкване на повече масови сцени или дори на хор. Характерът на новите конфликти изисква ново, в известни отношения по-сложно композиционно оформление: по-гъвкаво, с по-бързи скокове и чести завои. Също така и технически усъвършенствуваната сцена се явява добър помощник при разнообразяването на композицията: създава възможност за бърза и честа смяна на мястото на действието, за по-голяма внушителност и мащабност при осъществяването на масовите сцени (понякога се използува и кинокамерата).

Конфликтите в съвременната драма се разгръщат обикновено върху много богата обществено-политическа основа — оттук и стремежът към известна епичност. Многоактното назряване на действието обаче е нещо естествено и необходимо само ако епичността и разгърнатата постройка се изисква от самия характер на основния конфликт, ако отговарят на замисъла, а не са самоцелно търсене на «съвременна» форма. В «Когато розите танцуват» например волността на формата произтича от нуждата на основния конфликт.

От друга страна, по-разгърнатата композиция, внасянето на различни епични моменти не бива да затъмняват драматичното начало. Всяка картина, сцена или диалог ще бъдат и нужни, и интересни, ако водят действието напред, ако подпомагат непрекъснато нарастващото вътрешно драматично напрежение, ако служат на основната драматична идея.

«Архитектонически построената пиеса — пише Алексей Толстой — това е сфера, кълбо, нещо като мехур, вътре в който лежи плодът. Границите на плода са такива, че зрителят нищо не иска да търси зад тях — всичко е заключено в кръга и се изчерпва напълно.»[1] И тъкмо тук се крие една от най-големите трудности за драматурга — да определи единствено необходимите граници на своята пиеса, където ще се заключи плодът.

[1] Русские писатели о литературном труде, т. IV, 1956, стр. 506.

Как и къде да се развива действието в пространството? Това е един от основните въпроси, който се разрешава при композиционното оформление на пиесата. И обикновено тенденцията за пределна концентрация на мястото и действието, диктувана от спецификата на жанра, се сблъсква със стремежа към по-голяма жизнена непосредственост, за по-широко и многопланово разгръщане на конфликта. От своеобразното съчетание на непринуденост и строгост, на разгърнатост и затвореност се получава оная неповторима композиционна постройка, характерна за всяка драма поотделно — винаги в дълбока зависимост от същността на основния конфликт и същевременно от личните предпочитания и стила на драматурга. Условността на термините отвореност и разгърнатост може би трябва по-специално да се подчертае. Защото ако всеки термин носи голяма доза условност, в дадения случай дозата е, кажи го, двойна. . . Но какво да се прави, без условност, особено в драмата, е невъзможно.

*

Пиесите на Камен Зидаров и Орлин Василев подобно на цялата ни следсептемврийска драматургия са ярък пример за това, как противоречивите тенденции в композиционното оформление — центростремителните и центробежните сили — взаимно са се балансирали. Общо погледнато, в техните драми вратите на композицията са доста свободно отворени поради непрекъснатия стремеж към многопланов характер на конфликта, към жива, непосредствена връзка с духа на времето. На някои места в пиеси като «Царска милост», «За честта на пагона» и донякъде в «Любов» се използуват в по-малка или в по-голяма степен успешно и епично-публицистични похвати на композиране, без да се прекрачват границите на драматичния жанр. Сгъстеният драматизъм в други драми («Тревога», «Щастие», «Блокада» и «Иван Шишман») често се преплита по своеобразен начин с някои «епични» сцени. И от тази «смесица», винаги различна в различните драми, се получават най-разнообразни комбинации на отворената и затворената композиция. А това от своя страна силно влияе върху общия стилов облик на пиесата, характеризира стила на драматурга.

Затворената постройка на «Тревога» е неин характерен композиционен белег, който бързо се хвърля в очи. В първо действие стилът на драмата още не е достатъчно добре оформен. Покъсно — във второ и трето действие — се очертава ясно сгъстената драматична постройка, която се определя от особеностите на конфликта. Драматургът е успял да вмести в едни по-«тесни»

композиционни рамки някои характерни черти на епохата, а посредством драмата на майора да покаже как трябва и как не трябва да се живее по време на напрегнатата борба против фашизма.

Къде се развива действието? Това е основен въпрос при всяко композиционно оформление, от него до голяма степен зависи по-отвореният или затворен характер на драматичната постройка. В «Тревога» действието започва в квартирата на кака Славка, където има нелегална печатница. Едно гнездо на комунисти и нелегални — какво по-приемливо от това за автор, който се стреми навсякъде в драмата да предаде нещо от специфичния въздух на епохата? В първото експозиционно действие се съдържа известна жизнена непосредственост. Но в тази драма на Орлин Василев първоначалното, изходно място за развитието на действието не е съвсем сполучливо избрано. Не случайно покъсно в сценария на «Тревога» Орлин Василев започва драмата «по-отвътре», т. е. в дома на Лазаров, а сцената в квартирата на кака Славка, в която Лили и Сава се прощават, е сложена някъде след това и по този начин още при завръзката драмата на аполитичния майор е излязла на пръв план.

Второ и трето действие на «Тревога» се развиват в дома на Витан Лазаров. Едва ли на друго място освен в неговия собствен «земен рай» би могла да се разкрие с такава сила и напрегнат драматизъм трагедията му. И ето, затворените «семейни» композиционни рамки се налагат от основния замисъл на автора, от логиката в поведението на героя. Тревожната атмосфера на времето обаче се е просмукала през стените на «земния рай». Тя се чувствува във всеки жест, реплика, във всяко сблъскване между героите. Истинските герои на времето са проникнали в къщата на майора, те вземат инициативата за развитието на конфликта в свои ръце и тласкат действието в нужната посока. Лили, Сава, кака Славка и смъртта на Бойко въздействуват с голяма сила върху душата на майора и неговата жена. В центъра си остават преживяванията на Витан Лазаров.

За драмата на «Тревога» не е нужно да се извежда действието извън рамките на Витановия «земен рай». Така както е построен конфликтът, може да се зароди и изчерпи най-добре на това място, което Лазаров си е избрал като «тихо пристанище» за цял живот, далеч от политическите борби. Еснафската черупка на неговия дом се разчупва под ударите на събитията и настъпва коренен поврат във възгледите и живота му.

Бурното развитие на събитията във второ и трето действие на «Тревога» създава най-много впечатлението за сгъстен драматизъм. Постройката на конфликта тук напомня донякъде на ан-

тичните драми, където мястото не се сменя, а цялото действие протича за не повече от двадесет и четири часа.

Не трябва в никой случай да се смята обаче, че само липсата на различия в мястото на действието създава представа за позатворен, класически характер на композицията. Много често може да се получи тъкмо обратното — действието се развива все на едно и също място, но рамките на композицията до такава степен са свободно разтворени, че непрекъснато пропускат най-разнообразни външни събития. Това безспорно крие опасност и от белетристични увлечения, но създава и разнообразие в композиционните решения.

В «Тревога» концентрацията на мястото не намалява драматизма, а го подсилва.

Силата на «Тревога» не е в първо действие, където планът на композицията е доста разтегнат, а в останалите две, когато напрежението нараства с по-голяма скорост. Драматизмът на второ и трето действие е почти кристално чист, не се затлачва от ненужни подробности, от странични извивки. В случая такава именно чистота и строгост на драматичната линия е необходима. Защото трябва да се подчертае колкото е възможно посилно как в блатото на «земния рай» бързо и неудържимо се втурва правдата на живота.

Към типа композиция от по-строг, затворен характер може да се отнесе и пиесата на Иван Пейчев «Всяка есенна вечер». Въпреки силния лиризъм и смяната на мястото на действието на две-три места пътят на конфликта не преминава през многобройни перипетии, събитията са малко, но бързи и съдбоносни, а ударите им отекват с голяма сила в душите на героите. Двете картини — в бирарията и в затвора, — а също така и прологът не могат в никакъв случай да се сметнат за епичен елемент в постройката на драмата. Те в същност още повече сгъстяват драматичната атмосфера. Вентилаторът тук е лиризмът, който освежава силно нажежения въздух на пиесата.

С тенденция към затворена постройка, без смяна на мястото на действието е и пиесата на Емил Манов «Съвест». Конфликтът избухва в къщата на д-р Тенев също по време на тревога. Ритъмът на действието тук не е така подчертано отсечен, но в развитието на конфликта има много сходни с «Тревога» моменти.

Емил Манов довежда Ранения в къщата на д-р Тенев, където човешката и професионална съвест на героя ще бъде поставена на изпитание. И тъкмо «семейните» рамки на композицията дават възможност да се очертаят противоположните лагери, да

пламне и се развихри драматичната борба. Защото в основата на конфликта са залегнали морални проблеми.

Авторите на «Тревога», «Всяка есенна вечер» и «Съвест» са успели да разкрият моменти от съпротивата не чрез сражение между партизаните и жандармерията, а в домовете на трима «аполитични» граждани от онова време. Тук, в стаите, представителите на противоречивите тенденции на времето кръстосват шпагите си на живот и смърт. Ражда се новото, мъчително и бурно. Това се чувствува във всяка сцена и реплика на тези пиеси, в които конфликтът е намерил много подходящи, хармониращи с основната драматична тема композиционни очертания.

В «Тревога» концентрацията на действието е особено силна, линията на развитието е по-устремена, а в «Съвест» и «Всяка есенна вечер» на места се чувствува повече лирична обагреност. Но и в трите драми въпреки големите различия в авторовия натюрел се забелязват сходни черти. Тук сходството е в сгъстения драматизъм на постройката и в някои общи моменти в замисъла и основния конфликт, които са дали своето отражение върху композицията.

*

Ако «Тревога» е ярък пример за пиеса, построена в по-затворен план, наситена със сгъстен драматизъм, «Царска милост» веднага се откроява като образец на драма с тъкмо противоположна композиция. Конфликтът се развива на широко епично платно. Действието е нарязано на много картини с наличие на масови сцени и голям брой действуващи лица. «Царска милост» не е само пример за пиеса, построена в епичен план, тя е и едно от най-големите постижения, до които достигна нашата драма след народната победа. От своя страна «Тревога» също бележи подобен връх. И тъкмо тези причини (от една страна, противоположност в композицията и стила, а, от друга — доста сходни успехи) налагат една съпоставка между двете пиеси, когато се скицират особеностите на тяхната композиция.

Етапите от развитието на Ирина Радионова са тясно и непосредствено преплетени със съдбоносните исторически събития, които преживява нашият народ по време на Първата империалистическа война. И успехът на автора се състои именно в това, че отделните моменти, предаващи конкретната историческа обстановка, като например недоволството на жените в село, бунтът на войниците на фронта и сцената, където се разкрива истинският лик на Фердинанд, са така умело подбрани и последователно свързани, че представляват едновременно и необхо-

димите звена от съзряването на основния конфликт в драмата. Спецификата на драматичната тема е наложила разгърнатата композиционна постройка, която тегли драматичното действие навън — към историческата събитийност, към масови сцени, към повече действуващи лица. Многоплановостта на сюжета и многокартинният характер на композицията не са в разрез със стройната линия в драматичното развитие на Ирина. Те дори спомагат за неговата по-ярка драматична изразност.

По своята отворена композиция «Царска милост» напомня «Любов Яровая» — лирико-епичните моменти в тези пиеси са обединени от силен драматичен заряд. Сложните извивки в пътя и на двете главни героини са проследени с голяма драматична сила, подчертан е оптимистично-трагедийният характер на развръзката. Безспорно в драмата на Треньов масовите сцени са по-многобройни и ярки, епичността е по-мащабна, образите — по-колоритни. «Царска милост» се родее и с «Хъшове» на Вазов.

Разгърнатостта на композицията в драмата на Зидаров не идва само от нейната многокартинност (състои се от шест картини), а от характерната постройка на самите картини, от непрекъснато намесване на външния живот в съдбата на действуващите лица, от прякото въздействие на събитията върху душевността и развитието на героите. Примери за това могат да се намерят навсякъде в драмата. Силата и очарованието на «Царска милост» се крият между другото и в непосредствеността, с която се предават политическите факти и събития. В трета картина се рисува бунтът на войниците от фронта, а четвърта пък е посветена на недоволството на народа в село по време на войната. В репликите и събитията в тези картини, където като че ли най-много се чувствува начупеността на постройката, наистина се отразяват характерни черти от епохата на онова време. Тук и «дребните» събития намират пряк отзвук в душата на героите, променят съдбата им, правят ги по-добри или по-зли.

Интересно е например отношението на главната героиня към сблъскването между Черната Мария и х. Никола Челебиев. Ирина не се стреми да «внесе помирение» между двамата, които се счепкват в двора ѝ, но ясно изразява съчувствието си към Мария и голямото си презрение и омраза към х. Никола. А такава ли е Ирина в първа картина, която също изобилствува с подобни политически разговори и спорове?

Тогава тя оправдава политиката на царя. И за да достигне до своето страстно обвинение срещу Фердинанд в пета картина, Ирина трябва да премине през редица сцени, които ще я направят политически зряла, способна да вижда истината, бунтуваща се.

За да се отрече от своите възгледи, Витан Лазаров също трябва да бъде разтърсен от някакви «външни», събитийни тласъци. Само че те се проявяват в по-друга форма — той трябва да изживее страшните последствия от своята «аполитичност» в собствения си «земен рай». И по този начин именно ударът върху обществените му позиции и върху личната му съдба ще бъде най-силен. А Ирина Радионова никога не е смятала, че трябва да се откъсне от народните въжделения и борби, тя винаги е милеела за тях. Но за сметка на едни наивни, коренно погрешни възгледи тя ще възприеме нови, съвсем противоположни на досегашните. И за да стане това, е необходимо, извънредно необходимо, нейното «ходене по мъките», непосредственото ѝ сблъскване с политическата обстановка. За драмата на Ирина не са нужни тесни композиционни рамки, защото тя не може да стои в стаята си и да плете чорапи. За нея е нужно да отиде на фронта, да бъде милосърдна сестра, сама да види и разбере всичко. Ето така в зависимост от основния замисъл, залегнал в конфликта, се определят всички композиционни звена на пиесата.

Характерна особеност за постройката на «Царска милост» е, че редуващите се сцени и картини са едновременно и непринудени, и строго закономерни. Събитийността и епичната широта на конфликтите и композицията не намаляват драматичните качества на пиесата.

И колкото по-свободно нахлува отвън политическата атмосфера в «Царска милост», толкова по-бързо и ясно се очертава развитието на основния конфликт. Само словесният дуел между Ирина и Фердинанд става в двореца, при «закрити врата». Но тук още повече се засилва драматичното напрежение, защото в думите на Ирина се чувствува надигащият се бунт на народа зад стените на двореца. И тук Зидаров достига до рядка жизнена непосредственост, до голяма убедителност и сила на драматизма.

Нагънатият композиционен строеж винаги дава голяма възможност за по-непосредствено пресъздаване патоса на революцията, за разкриване масовия героизъм на народа и силата на колектива. Авторът може по-свободно да борави и с редица подтеми и конфликти, с повече и по-разнообразни допълнителни сцени и герои. Неочакваните и «случайни» моменти стават полесно приемливи. Но мярката трябва да се спазва винаги, епичността да не се превърне в белег, който заглушава драматичните качества на пиесата. Винаги трябва да се търси пътят навътре към психиката на героя, макар и по най-разнообразни начини да се изясняват душевните конфликти. Когато авторът подбира и подрежда материала, определя картините и сцените, оформя

репликите, необходимо е всякога да осъществява диалектическа връзка между събитията и случките и вътрешния живот на героите, да улавя онези събития, които разтърсват и променят душевния мир на героите. А щом драматичната линия се движи по външната, чисто събитийната страна, щом се гонят ефекти, тогава и композицията лесно става произволна, до голяма степен откъсната от същността на основната драматична тема. И затова към многото картини на някои съвременни пиеси могат да се прибавят спокойно още няколко, без с това да се нарушат с нещо образите на главните герои. Със същия успех биха могли и да се извадят някои от картините — драмите едва ли ще изгубят от това.

Композицията на такива драми престава да има онази активна и движеща сила за разкриване вътрешното богатство на конфликта и на образите, тя се превръща в чисто технически момент. Вътрешната спойка, сцеплението между частите на цялото изчезва и то става нещо като конгломерат от събития и герои. В драмата на Зидаров отворената композиция е вътрешна необходимост, защото без този «простор» развитието на конфликта и образите нямаше да бъдат така убедителни.

*

Не може и не трябва да има предпочитания към типа композиция. Тя зависи преди всичко от характера на конфликтите. И в същото време в драматичната постройка най-ярко се проявява индивидуалният почерк на автора, неговото амплоа.

Камен Зидаров започва своето развитие като драматург с пиеса, в чиято постройка ясно преобладава разтвореният, начупен композиционен строеж. В стила на «Царска милост» има нещо от композиционната волност и многоплановост на Горкиевите пиеси, от революционния оптимизъм на Треньовата «Любов Яровая» или от комунистическата пламенност на «Оптимистична трагедия» и «Гибелта на ескадрона». В «Царска милост» се усеща силно и ароматът на българската национална атмосфера, чувствуват се някои от най-хубавите традиции на нашата класическа драма. Сама по себе си тя е едно от първите значителни постижения на социалистическата ни драматургия.

Отворената композиция е характерна и за следващата драма на Зидаров «За честта на пагона». В началото, при подготовката на противовоенната комунистическа демонстрация, и накрая, при съдебния процес, авторът се придържа към понепосредствено изразяване на класовия конфликт. В редуващите се вътрешни картини — ту в къщата на полковник Би-

серов, ту в дома на дядо Пано Витанов — се прави опит да се разкрият противоречията и колебанията в душата на Владимир Панов и на неговата годеница Станислава. Тяхната вътрешна драма нараства главно в домашна обстановка, в която естествено, непрекъснато отеква ехото на бурните външни политически събития.

В първо и в последно действие постройката на пиесата клони повече към откритата композиция, защото за развитието на конфликта е нужен същевременно и по-широк обществено-политически фон. А в централните действия, когато драматургът оставя главния герой сам на себе си или в диалог с неговата любима, рамките на композицията за известно време леко се притварят, без да престава честата и активна намеса на външни събития в съдбата на двамата. И в резултат на тази двойственост в развитието на конфликта и оттам в композицията се забелязват някои противоречиви моменти, защото не винаги обратите в поведението на героя са достатъчно мотивирани. Това не означава, разбира се, че всички картини би трябвало да са построени съвсем еднотипно, но все пак в общия им облик трябва да има по-ясно подчертано единство. . .

Очевидно драматургът тук търси нови пътища за оформянето на драмата, стреми се да гради пиесите си не само по принципа на отворената композиция, но и в по-сгъстен драматичен план. И някои от вътрешните (за съжаление не съвсем сполучливи) картини на «За честта на пагона» са построени в такъв план. Общо взето, в композицията на пиесата ясно са набелязани възловите моменти от развитието на конфликта.

Стъпката, която прави Камен Зидаров от «Царска милост» към «За честта на пагона», е интересна, защото в композиционното оформление на пиесата му след това (в «Блокада» и в «Иван Шишман») започва като че ли едно непрекъснато смесване и комбиниране на двата различни типа композиция. Наистина той винаги намира начин да отвори широк прозорец към действителността. Но наред с това драматургът показва все по-явна склонност да загребва не многобройни събития и факти от живота на героите, а чрез един-два основно важни момента да изгради ядрото на цялата драма. Тук безспорно определящо значение има специфичният характер на конфликта, който се разработва в тези драматични произведения. Той именно оказва пряко влияние върху особеностите на композицията.

За драмата на Владимир Панов наистина е необходимо не само непосредственото му сблъскване с обществено-политическата действителност. Той трябва да изживее мъчителните си колебания между любовта и дълга «насаме» или в присъствието на

любимата си. Характерът на конфликта тогава предполага именно създаването и на такива сцени, в които ще се чувствува осезателно революционната атмосфера на времето, без самите герои да бъдат винаги преки участници в събитията, от които зависи съдбата им.

След «За честта на пагона» в стила на Зидаров се забелязват все по-често предпочитанията към класическия тип драматична постройка. Епичните моменти стават подчинен, допълнителен елемент. По начало изцяло «епична» драма няма. Терминът, както отбелязахме, тук е доста условен. Става дума за такива етапи от драматичната борба, в които са отразени по-широко и непосредствено някои от характерните страни на обществената действителност. А също и за известно по-широко разливане на драматичната вълна — когато към основното действие се привличат повече герои и съдби. И естествено по-голяма епичност има в драмите с открита композиция.

«Борбата» между двата противоположни типа композиция у Камен Зидаров продължава и в «Блокада», и в «Иван Шишман». Тук в драматичната постройка епичните краски не са преобладаващи, въпреки че те не изчезват напълно от цветната гама.

Тенденцията към сгъстена драматична постройка не е произволно хрумване или пък чисто технически момент при сглобяване на материала. Основната драматична тема, която авторът защищава, при изграждането на конфликта диктува едно или друго композиционно решение. Зидаров подбира за драмите си не вече много случки и събития, а един или два основно важни момента, от които се пристъпя към задълбочена и многостранна вътрешна изява на образите. Това е безспорно хубаво, ново явление в развитието на драматурга. Добре е, че едновременно с новите стилно-композиционни особености, които се проявяват в драмите на Зидаров, не изчезват напълно и някои от неговите добри «стари» похвати. Това са именно онези сполучливи сцени, където епичните краски са твърде силни и сочни. Те освежават действието, носят понякога очарованието на първата драма на Зидаров. . .

Най-сполучливо построените сцени и картини на «Блокада» и «Иван Шишман» показват засилване на някои класически драматични похвати и страни в стила на Зидаров. Сблъскванията в първо и трето действие на «Блокада» например се водят със строга драматична чистота и отсеченост.

За акцията на партизаните в Шипченския манастир в първо действие се споменава сякаш между другото, но конфликтът така се заплита след това, че връзката на Деян с партизаните

постепенно ще добие първостепенно значение и ще се наложи едно второ действие, където в композицията се прави малък завой към по-подробна характеристика на политическата действителност. Това създава по-тясна, непосредствена връзка на героите с борбата на народа против фашизма.

Понякога авторът може да си позволи да поразтвори за малко — в едно действие — рамките на композицията в своята драма, за да нахлуе повече от политическата атмосфера отвън, а в останалите действия да се придържа към по-затворена композиция. Още повече, че това е «стар» похват на Камен Зидаров, който той така успешно използува в «Царска милост». Основният конфликт в «Блокада» предполага все пак по-друг композиционен план. Зидаров е искал да отрази по-скоро ехото на големите събития в душата на няколко основни герои, да осмисли художествено «доброто» и «злото» на онова напрегнато време, а не да щрихира и разгърне някои събития. Друг е въпросът, че Камен Зидаров се е справил по-добре със задачата си там, където е дал по-широк «епичен» замах на сюжета си.

Епичният оттенък, който добива второ действие на «Блокада», не внася разностилие в общата композиция на драмата. Наистина за разлика от първо и трето действие конфликтът се разгръща не в атмосферата на семейството на главния герой, а се пренася на село, където се долавя по-силно полъхът на партизанските битки. Тази «волност» в организацията на конфликта в същност не е някаква произволна крачка «навън» в развитието на действието. Тя не е нужна само за да внася «въздух» и «простор» в драмата. «Завоят» в композицията на второ действие се диктува от логиката в развитието на конфликта и образите. Деян е професионален революционер. За да се обрисува по-добре неговата лична драма, породена от класовия конфликт, в конкретния случай не е достатъчна само домашната среда, въпреки че в тази «среда» непрекъснато и съдбоносно се намесват силите «отвън». Драматичният конфликт на «Блокада» изисква на някои отделни места атмосферата на епохата да добие по-ясни очертания. За тази цел авторът трябва да сблъска героите извън тяхната домашна обстановка. Това би могло да стане в партизанската землянка или някъде другаде, но драматургът избира къщата на Карагюлеви и косвено вплита драмата на ренегата Никола в по-нататъшното развитие на конфликта. И по този начин от своеобразното «смесване» на закрита с отворена композиционна постройка се създава специфичният драматичен стил на «Блокада».

В общия стилно-композиционен облик на пиесата обаче не преобладава начупеният строеж. Тук липсват масови сцени, голям брой действуващи лица, честа смяна на действието, епизодичност на отделните картини и сцени. Дори и във второ действие събитията не са многобройни и разнообразни, картината не е пъстра и многоцветна. Драматизмът се сгъстява около два-три момента, в които са ангажирани освен главните герои, още и семейството на Карагюлеви, на първо място Никола. Смяната на мястото на действието и обкръжението около главния герой внася разнообразие в конфликта на пиесата. Разгърнатият строеж на второ действие на «Блокада» не нарушава стила на драмата, а създава известно богатство на нюансите.

Развитието на стилно-композиционните особености на Зидаровата драматургия е сложно и противоречиво. В «Царска милост» драматургът доказва прекрасно възможностите си да гради пиеса по типа на волно начупена композиция. След това у него настъпва «завой» към класическа драматична постройка. В стила му се появяват нови драматургични качества — по-строга размереност и еднопластовост. Но Зидаров като че ли е все още недоволен от себе си, не се установява в някакви «по-определени» рамки, а търси такива «съвършени» драматични форми, които биха отговаряли едновременно и на неговия жив темперамент, и на строгата му прецизност. Не е изключено той да създаде нова драма от типа на «Царска милост». И тогава в едно композиционно-стилно разнообразие още по-добре би проличало стиловото единство на автора. . .

В историческата драма на Зидаров «Иван Шишман» трите средни действия, които са в същност здравата сърцевина на творбата, са построени почти напълно по принципа на затворената композиция. Малкото съдбоносни събития до дъно разтърсват душите на двамата главни герои. Зареждат се една след друга напрегнати сцени, всяка от които би могла да носи отделно название: сцена на узнаването, колебанието, решението и пр. Тази драматична строгост и прецизност при разпределението на сцените не се нарушава тук почти никъде.

Сблъскването на Шишман с Иван Срацимир в трета картина на трето действие е издържано също в затворен драматичен план. В напрегнатия диалог между двамата не се забелязват тенденции към епично разливане на драматичната вълна. Трагичните фигури на братята не изпъкват постепенно върху пъстрия фон на епохата. Драматургът тук е тръгнал по обратния път — чрез ярко подчертаната драматична съдба на героите той успява да характеризира най-съществените особености на

времето. И особено сполучлив в тази пиеса е образът на Иван-Шишман. По своите психически решения и действия този образ напомня силата на Ирина Радионова.

В «Иван-Шишман» има пролог и заключително четвърто действие. И там — в началото и края — картината е по-пъстра и многообразна. Зидаров като че ли не е могъл да се задоволи със строгия, почти камерен характер, който е приела драмата му в средните действия. В началния и в заключителния кръг за по-голяма пълнота на конфликта драматургът чувствува необходимост да разгърне действието на по-широка народно-историческа основа. И тук именно се зареждат по-свободно различни реплики, следват едно след друго повече и по-разнообразни събития, очертават се драматични картини и някои епизоди, в които се чувствува по-пряко значението на самия народ, проличават по-добре и някои от второстепенните лица. След преработката на пиесата Зидаров е активизирал по-силно болярите и това е необходимо за тази историческа драма. Но в центъра на последното действие си остава Шишман, готов за нови битки и все така трагичен. Неговият образ изпъква релефно, внушително.

Конфликтът между Шишман и болярите добива вече по-голямо значение за изясняването на основната драматична тема. И разрешението на този конфликт ще трябва да се извърши не някъде по-рано в предишните картини, а в момента на развръзката, когато драматичните съдби отново решително се преплитат. В края на «Иван Шишман», както и в началото се забелязва една по-голяма разгърнатост на драматичния сюжет, без да се нарушава линията на затворената композиция.

Основният тон в постройката на «Иван Шишман» се определя все пак от сгъстения драматизъм — той създава характерния стилов облик на пиесата, диктува се от главната драматична тема, чрез която се възхвалява саможертвата в името на отечеството. Редят се силно напрегнати сцени, очистени от страничен, «събитиен» примес и убедително се приближава действието към развръзката. В композицията на драмата господствува строгият драматичен план, а лирико-епичните моменти внасят свежест, създават специфичните нюанси в стила на драматурга, които го отличават от стила на някои други съвременни драматурзи.

*

Острото чувство за драматизъм у Орлин Василев проличава още при постройката на «Тревога». У този драматург не се забелязва склонност към широко и постепенно разгръщане

на конфликтите, епичността почти отсъствува. Силно напрегнати драматични моменти се редят един след друг, действието непрекъснато се извисява. Това създава своеобразен отсечен ритъм в движението на конфликта.

Сполучливи моменти, цели картини и действия със силно кондензирано драматично напрежение могат да се наблюдават във всички драми на Орлин Василев: второ и трето действие на «Тревога», отделни моменти от «Любов» и «Заровено слънце». В «Щастие» с изключение на една картина конфликтът изминава главните етапи от развитието си по един строго закономерен вътрешен ред, без епичност и странични отклонения.

В «Тревога» и «Щастие» последните сцени са едни от най-силните моменти в драмите, защото напрежението след кулминацията не затихва, а рязко се покачва. Вълните на бурята не намаляват и във финала най-силно се разразява тяхната истинска мощ, която помита всичко гнило в досегашното състояние на героите, разчиства пътя за промените, които им носи утрешният ден.

В «Щастие» ръката на драматурга е вече по-сигурна и затова при постройката на отделните сцени се забелязва по-голяма гъвкавост и вътрешна свобода едновременно със силата на драматичното напрежение. Със своята вътрешна свобода и непринуденост при композирането «Щастие» надминава «Тревога». В този смисъл може да се приеме твърдението на Пенчо Данчев, който поставя «Щастие» най-високо в драматургията на Орлин Василев: «Без тази излишна картина (IV картина — И. Б.) «Щастие» е наистина стройно произведение от гледище на драматургическото майсторство — най-зрялата творба на Орлин Василев.»[1]

Затвореният характер на композицията и сгъстеният драматизъм не означават прибързаност или липса на нужната подготовка за разрешението на конфликта. В пиесите на такива световни майстори драматурзи като Ибсен или Жан Ануи, Шоу сцените се подреждат и градират така, че вълните на напрежението постепенно, но непрекъснато се издигат нагоре, без да се разплискват встрани. От това съвсем не следва, разбира се, че свободно и широко отворените композиционни рамки в пиесите на Шекспир и Брехт или на някои от най-изтъкнатите съветски драматурзи нямат също така мощна организираща сила за най-правилно, точно и ефектно разгръщане на конфликта. Тук всичко зависи от същността на главната драматична тема, от своеобразието на противоречията между героите.

---

[1] Сп. «Литературна мисъл», кн. 1, 1957, стр. 89.

Определя се, разбира се, и от предпочитанията и особеностите в стила на самия драматург.

Затова например затвореният характер на постройката на някои картини от «Иван Шишман» е така различен от тези на «Щастие». В пиесата на Зидаров дори и тогава, когато събитията са сведени до един необходим драматичен минимум, действието все пак протича с вътрешна плавност, изчерпателност независимо от напрежението. Това е преди всичко особеност на Зидаровия драматургичен стил — да загребва повече подробности не само от външната среда, а и от душевния мир на героя, — която в известни моменти може да се превърне и в недостатък, да създаде впечатление за многословие. А у Орлин Василев се чувствува тъкмо противоположна склонност — да кондензира и случките, и преживяванията на героите, а преходите от един напрегнат момент към друг стават не незабелязано и плавно, а бързо, отсечено, скокообразно.

Пета картина на «Щастие» започва с обиковената на пръв поглед сцена между майка и дъщеря: Евгения чете на Невяна края на романа «Майка» от Горки. Но в същност това е една малка прелюдия към следващите напрегнати моменти, които ще настъпят в живота на Невяна. Нейното «всекидневие» се променя — изостря се, придобива нов смисъл. Ето, само след малко децата ѝ ще доведат Дамян, а в същото време Атински ще пирува. Всичко, което предхожда най-критичния момент в драмата, усилва тока на напрежението, но същевременно за малко задържа вниманието и в други посоки, за да може после ударът да бъде по-неочакван, по-силен.

Отделните сцени са кратки, бързо се сменя едно събитие с друго. И смяната не е просто редуване, а сблъскване, контрастиране. Пияният от компанията на Атински пее: «Глория, Глория-Виктория!. . .» Щефи крещи: «Кучка ли съм?» А Невяна ги изтласква всички в кабинета и заключва вратата. Миг след това по стълбите нагоре Леонид и Максим водят пребития Дамян.

Особеният вътрешен сгъстен ритъм в постройката на О. Василевите драми, редуването на контрастни сцени и положения с непрекъснато усилващо се напрежение проличава и в шеста картина на «Щастие» — картината на развръзката. Тя също така започва с момент от всекидневието на Невяна — сцената с Дебелата клиентка, която пъшка: «Ох, за мъка сме се родили, госпожа. . ., за мъка. . . А-видерзен!» Външният вид и поведението на тази «угоена гъска» силно контрастира със състоянието на Невяна. Освен това гротескната сцена тук е необходима и като леко, ескизно загатване на някои карикатурни страни

на времето, една от типичните представителки на което е «Дебелана Черноборсова». Малко «разреден» драматизъм е нужен за началото на последното действие, за да може след това към финала по-силно да се почувствува динамичността на развръзката.

В последния диалог между Ирина и Евгения се забелязва все още известна лекота и игривост, но напрежението се е повишило с няколко градуса: Ирина праща Евгения в аптеката за лекарства, а Невяна предупреждава: баща им е «станал страшно подозрителен. . .» И ето, след това действието вече без никакви задръжки приближава момента на развръзката, когато Невяна ще шиба Атински със страшните думи на истината: «Спомни ли си, че имаш деца? Видя ли ги най-после шивачките и железарите? Що чакаш? Тичай! Викай полицията! Дай гестаповците! Предай ранения герой!. . .»

Дошло е време за разплатата. Атински не може нищо да отговори нито на Невяна, нито на Дамян, той ще се скрие като лалугер в дупката си. А в същото време синът му Леонид е вдигнал във въздуха немските оръжейни складове.

В картината на развръзката в «Щастие» за всеки герой е отредено по нещо важно. И според това, какво заслужава, драматургът го отпраща към бъдещето. Сцените тук са подредени и групирани в едно цяло, а действието въпреки непрекъснато сгъстяващия се драматизъм, протича естествено. И най-бурните и контрастни моменти могат да изглеждат в драмата необходими и естествени, стига убедително да доказват основната драматична тема, залегнала в развитието на конфликта. А конфликтът на «Щастие» изисква именно такива остри сблъсъци между действуващите герои.

Насеченият ритъм и сгъстеният драматизъм придават строг, затворен характер на драматичната постройка в «Тревога» и «Щастие», въпреки че техните основни конфликти не се развиват еднолинейно и в общата драматична картина не липсват отделни моменти, изпълнени с повече свобода и непринуденост. По този начин драматургът постига по-голяма вътрешна дълбочина. Това особено се отнася за сцените, в които се характеризират образите на Невяна, Гаврилов и Витан Лазаров.

Композиционните особености в драмите на Орлин Василев не биха могли да се изчерпят само с набелязване моментите на сгъстен драматизъм. Наистина те съставляват основата, върху която се изграждат драматичните действия, и затова са определяща черта в стила на Орлин Василев. Драматургът обаче не трябва да пресища пиесите си само с подчертано напрегнати моменти, защото неволно изпада в еднообразие и се появява

опасност от известно повторение при постройката на драмите му. На някои отделни места се чувствува и насилствено търсене на нови, все по-големи сценични ефекти. Понякога непрекъснатият сгъстен драматизъм се изражда в изкуствена драматична нагласа: всичко да бъде непременно много приповдигнато, с «богат» подтекст, героите да са в непрекъснати водовъртежи. А това уморява, поражда недоверие в истинността и закономерния ход на действието, намалява непосредствеността.

В драмите на Орлин Василев на отделни места се чувствува такава «нагласа». В кулминацията на «Щастие» например се появява ни в клин, ни в ръкав Максим, който поднася цвете на Евгения за нейната майка. Хубавите впечатления от досегашния естествено напрегнат ход на действието в тази картина се сменят с досада, предизвикана от изкуствената сцена с Максим.

В последния вариант на «Заровено слънце» още веднъж се проявява тенденцията на Орлин Василев към затворената композиция. Авторът е премахнал много несполучливи моменти, между които е и картината в минната галерия. По този начин пред зрителя са отново познатите от «Тревога» «семейни» рамки на конфликта. Такава постройка на сгъстен драматизъм е безспорно подходяща за конфликта на «Заровено слънце», чрез нея се създава възможност за по-съсредоточено вникване във вътрешната драма на героите. Мястото за развитието на конфликта почти не се изменя, дори между второ и трето действие няма пауза във времето — завесата се спуска и вдига в момента на кулминацията, — без да се прекъсва една няма сцена. С всичко това се цели да се създаде кондензирано драматично напрежение, което наистина се получава в отделни моменти на второ и трето действие. Но в повечето случаи се чувствува опитна драматургична нагласа, а не закономерно нарастващ драматизъм.

В «Тревога» Орлин Василев успява умело да раздипли душевното развитие на главния герой чрез убедителни външни и вътрешни тласъци на конфликта. А в «Заровено слънце» драматургът до голяма степен е лишил действието от естествени драматични сблъсъци, от което мотивите за падението и извисяването на Добринов си остават загадка. Сякаш е достатъчно само у един герой да се маркира събуждане на партийна съвест, да си направи той самокритика, за да стане отново чист като младенец, на когото във финала израстват ангелски криле.

В този смисъл композиционното единство на «Заровено слънце» е решено донякъде формално. защото в драмата няма достатъчно убедителни събития и психологически моменти,

които да обосновават превратностите в съдбата на героите. А това безспорно значително обеднява, накърнява драматизма на цялата пиеса.

Но, общо взето, Орлин Василев умело води конфликта по стъпалата на сгъстения драматизъм. Той сам чувствува, че трябва да разведрява драматичната атмосфера, и затова туктам прави леки завои. Рамките на композицията се поразтварят. И тези мънички «чупки» или «епични отклонения» са се наложили не само за отмора и освежаване. Те се диктуват от художествената логика на образите и конфликта. Не навсякъде тези отклонения са достатъчни и не винаги сполучливи, но стремежът към известно разнообразяване в стила на драматурга е очевиден.

Сгъстеният драматизъм в «Щастие», «Любов» и «Тревога» на места свободно търпи такива моменти, които освежават и разнообразяват действието и придвижват активно основния конфликт напред. Такива са например в «Тревога» сцените със сблъскванията между Витан Лазаров и Славка. Тези моменти предшествуват непосредствено кулминацията и развръзката на драмата, но чрез тях се поддържа и непрекъснат контакт с политическата атмосфера на времето.

Навсякъде в «Щастие» с изключение на четвърта картина драматургът съумява да запази основния стил на пиесата. Наред с остро напрегнатите драматични сцени успешно са вмъкнати кратки епични моменти, които подхранват драматизма на действието и същевременно освежават атмосферата на пиесата. Обикновено това «разреждане» на драматизма е в началото на картината (както например диалогът между Гергин и сестра Дилова във втора картина или сцената с Дебелата клиентка в четвърта картина). След такива пъстри и непринудени сцени драматургът бързо концентрира напрежението на действието около един-два основно важни момента: във втора картина — на предстоящата среща на Дамян и д-р Гаврилов, а в последната — на промяната, която ще настъпи след появата на Дамян в дома на Атински.

Ето в такава посока е сполучливо съчетаването на затворения с открития характер на композицията в драмите на Орлин Василев. Общо, най-хубавото в неговия драматичен стил е непрекъснатото и естествено усилващо се напрежение и ясно отсеченият ритъм при градацията на отделните сцени. Понякога обаче прекалената сгъстеност и свръхнапрегнатост обедняват жизненото съдържание. И тъкмо затова съществуването на такива междинни сцени, в които да се чувствува повече волност и

непринуденост, са особено желателни за драмите на Орлин Василев, стига да доизясняват особеностите на конфликта и да не нарушават единството в стила на драматурга или на отделната пиеса.

*

В драматургическото творчество откритата и затворената композиция имат еднакво право на съществуване. У отделните автори се проявяват преобладаващи тенденции ту към единия, ту към другия тип архитектоника и това се отразява върху характерните им стилови особености. По-често обаче се наблюдава своеобразното комбиниране и «смесване» на различните видове драматична постройка. Така в стила на Камен Зидаров постепенно настъпва едно сгъстяване на драматизма, но епичната постройка на някои отделни сцени, картини и действия все още се запазва и внася много свежест, яркост и колоритност. В пиесите на Орлин Василев може да се открие по-постоянно предпочитане на сгъстените драматични краски, което ясно се проявява в композицията и на «Тревога», и на «Щастие», и в някои отделни моменти от «Любов» и «Заровено слънце». В «Щастие» и «Тревога», които носят най-характерните белези от стила на Орлин Василев, се забелязва също по-често и свободно редуване на сцени с противоположни похвати на композиция, но и тук винаги явно надмощие има сгъстеният драматизъм.

Да се препоръчва «въобще» някакъв тип композиция — поотворена или съвсем закрита, с повече епична пъстрота или със сгъстяване на драматични бои — би било чист догматизъм. Откритият и затвореният характер при постройката на съвременните пиеси са били, както винаги, две противоположни тенденции, които много рядко съществуват отделно, независимо една от друга. Според особеностите на драматичния конфликт и действуващите лица, според своеобразния личен стил на драматурзите в композицията на една драма се забелязва повече широта, гъвкавост, волност и непринуденост, а при друга — стремеж към строга, класическа форма.

Любен Георгиев

ПОЕТ НА МЛАДЕЖКАТА ДЪРЗОСТ

Тъжно и странно е да говорим за съвременен млад поет и той да не бъде между нас. Толкова по-странно е това за Пеньо Пенев — възторжения певец на нашето социалистическо строителство, най-светлия, най-оптимистичния.

Малко е да се каже, че той вдъхваше големи надежди, че творческото му дело остана незавършено. Пеньо Пенев написа стихове, чиято художествена стойност тепърва има да бъде измервана. Тъжно е, че първите рецензии за него бяха надгробните слова. Но малко ли пъти се случва едва след смъртта поетът да получи признание?. . .

Впрочем при Пеньо не беше точно така. Още приживе той имаше обичта на читателите въпреки мълчанието на критиката. По литературни четения той жънеше успехи. Без преувеличение може да се каже, че той беше един от най-известните млади поети. Път към сърцето на читателите му откриваше дръзновеният патос на неговата поезия. В общия хор на младите неговият глас звучеше съвсем самобитно и отличително. Той ни напусна съвсем млад, ненавършил и 29 години, тъкмо в разцвета на творческата си младост. Но за това време той беше много видял и преживял, беше минал по много пътища, срещнал се беше с различни съдби. Стихотворенията, които остави, очертават пред нас образа на един талантлив творец, свързал кръвно живота и поезията си със строителния устрем на нашата нова родина. Каквато и оценка да им даваме, каквито и слабости да откриваме в тях, неговите стихотворения носят патоса на социалистическото строителство и разнасят гръмогласно комунистическия идеал на поета. Това ги прави близки нам и им придава особена стойност в съвременната поезия. Във вдъхновени слова Пеньо Пенев запечата вълненията на хората със сините ватенки, усети пулса на техните неспокойни сърца, запламтя

с техните мечти, живееше с техните вълнения. Затова не някакъв юбилеен дълг ни кара да си спомняме за неговите стихове, а тяхната пронизваща мисъл и чувство, които ни съпътствуват във всекидневните ни трудови дела и ни зоват към нови дръзновения. Пеньо Пенев беше трибунен поет, поет агитатор в най-хубавия смисъл на тази дума и всичките му стихотворения за нашия нов живот звучат бойко, мобилизиращо и призивно.

Пеньо Пенев много често говори за бъдещето, почти никога — за миналото си. Неговият лирически герой няма минало, гражданската му биография не е богата. За да разберем по-добре неговите стихове обаче, трябва да се върнем малко назад.

В нашата поезия Пеньо Пенев принадлежи към най-младото поколение. То има къса, но напрегната биография. Наистина то не взе участие в съпротивата и въоръжената борба срещу фашизма, защото на 13—14 години отвори свободно очи и посрещна съветските танкове. Но това поколение расна в едно изключително важно и динамично време. То изпита върху своите крехки плещи тревогите и ужасите на голямата война, която остави незаличими следи в душата му. Страхът и кризите, тревогите и евакуациите, гладът и черната борса и ревът на тия черни и сребристи стоманени птици в небето, които всеки миг можеха да изсипят своя смъртоносен товар, се отразяваха върху развитието и възпитанието на това поколение. Много отрано — на 9—10 години, когато в други времена малчуганите живеят своето безгрижно и радостно детство — това поколение заживя с лишенията и тревогите, започна да разбира грижите и вълненията на своите близки; много рано то изостави детските игри и смеха. Спомнете си това време на тревожни комюникета от фронтовете и бомбардировки в София и Враца, на купони и недояждане, на несигурност и неизвестност. От колко необходими неща бяха лишени тогава не само възрастните, но и децата! Това, което днес е обикновено битие и необходимост, тогава липсваше изобщо. Не достигаше каучук и изчезнаха гумените топки, липсваха кукли и най-обикновени играчки, които сега пълнят щандовете на Детмаг, децата не знаеха що значи шоколад, витрините на сладкарниците зееха празни: нечия безмилостна ръка беше ограбила всички лакомства и ги беше заменила с изделия от противния захарин. Всички тия неща, без които е трудно да си представим нормалното развитие на детето, бяха погълнати и унищожени от войната. И оставаше само едно средство за разпалване на въображението, за радост

и увлечение: к н и г а т а. Тя замени всичко, което липсваше, и даде всичко, от което се нуждаеше ограбеното детство.

Но в същото време книгата показваше колко много и чудни неща има по света, които ние още не сме видели и не познаваме, защото е война. Така по пътя на личния допир и опит дори у 12—13-годишните деца се раждаше и зреше социалното и обществено чувство. И може да се каже, че това чувство, което по-късно естествено ще прерасне в кипяща гражданска активност, е най-характерната особеност на това поколение, оформило се в годините след Втората световна война. Така можем да си обясним и ранното съзряване и възмъжаване на поколението.

Пеньо Пенев живее в отдалеченото балканско селце Добромирка, Севлиевско (дето на 7. V. 1930 г. се е родил), но той не може да не сподели съдбата на своето поколение. Още повече, че той произхожда от многочленно семейство, което остро чувствува тежестите на военната конюнктура. Но към влиянието на книгите, които той с увлечение и захлас чете, тук се прибавя и въздействието на въоръжената борба срещу фашизма. Той долавя не нейното далечно ехо, научава за нея не по откъслечните разговори на възрастните, а я вижда пред детските си очи. В съзнанието му завинаги се врязват сцените на обиски и блокади, на жандармеристки кордони и престрелки в гората. Той не е малък, за да разбере какво става наоколо. Легендата за Балванската битка му напомня за сражението на Вола. И още в юношеските му стихове (започнал е да пише в трети клас) заговорва неговото обществено чувство:

Лежал съм на бразда̀та,
а тя се ѐдимяла. . .
Кръвта си тъй земята
в сърцето ми е вляла.

В тия несръчни, ученически стихове е казана една истина — цялата по-сетнешна поезия на Пеньо Пенев я потвърждава напълно. Като поет той наистина черпеше сила и вдъхновение от обновената родна земя, от труда на хората, устремили се към нов живот и щастие.

След народната победа на 9 септември 1944 г. Пеньо Пенев израсна и се възпита под крилото на РМС в Добромирка и в Севлиево, дето учи гимназия. Тук той прави първите свои по-сериозни стихотворни опити, изучава задълбочено родната и съветската поезия и търси да улови пламтящия патос на своята епоха. А това е времето на високия революционен устрем в първите години на свободата, когато се реализират на дело

великите идеали на хилядите герои, загинали в неравна схватка с врага. На тях Пеньо Пенев посвещава едни от първите си стихове, а първите му агитки пък са свързани с всекидневието на политическите борби срещу опозицията и империалистическите сили. Той изпробваше своя талант в различни поетически сектори — като се почне от гневната сатира и се стигне до патетичната ода. В тази насока той продължи да се развива и понататък и никак не са справедливи упреците, че поезията му била монотонна. В своята пълнота тя изразява разнообразните по дух и сила преживявания на нашия съвременник, които се простират между любовта и омразата на поета.

Истинско жизнено трептене обаче стиховете на Пеньо Пенев получиха тогава, когато той се свърза лично и непосредно с новия живот, когато опозна и обикна романтиката на новото, на социалистическото строителство. Като обикновен бригадир той работи на линията Ловеч—Троян, а след това и на язовир «Росица» — първия крупен строеж на социализма у нас. Там той написа своето стихотворение «Росстрой», което е и първият пропуск на младия поет към нашата нова поезия. Ако сега го прочетем, ще намерим голям брой недостатъци в него — сам авторът му не го включи в първата си книга. Но в онова време, когато повече на теория се знаеше каква ще бъде поезията за новите строежи и хора, то се възприе като стихотворение новаторско, което заедно със стиховете на други по-опитни поети сочеше пътя за развитието на новата ни литература.

Но макар че беше обърнал внимание на литературната ни общественост върху себе си, Пеньо Пенев не потърси тиха служба или редакторска работа, не тръгна по пътя на кариерата, а реши да се включи лично в производството и без да завърши гимназия, замина за града на младостта — Димитровград. Като бригадир, работник и поет той свърза живота и творчеството си с напрегнатото всекидневие на Димитровград. Светлините на електрожените го вдъхновиха да напише своите ярки и новаторски стихове и повече от десет години строителното всекидневие и трудовият героизъм разпалваха пламъка на неговата поезия.

Дълги години Пеньо Пенев вършеше различна работа в Димитровград и пишеше своите героични песни. През 1949—1951 г. много негови стихотворения бяха поместени във вестниците «Млада гвардия», «Строим Димитровград», «Димитровградска правда», «Литературен фронт», «Стършел» и др. Голяма

част от тях са злободневни хумористични и сатирични за всевъзможни непорядки, но тук се срещат и такива творби като «За комунизма», «Бетон и мечти», «Предмайско», «Корпус 206» и др., които авторът после преработи и включи в първата си книга. В тях лирически приповдигнато и патетично се възпява социалистическото строителство и вълненията на новите хора.

Ако се проследят димитровградските стихотворения на Пеньо Пенев в хронологическия ред на тяхното излизане, ще се открие творческото израстване на поета от първоначално непретенциозните злободневки и агитки до по-сетнешната му зряла гражданска лирика. Огромен брой негови творби стоят пръснати из различни вестници и списания. Поетът нямаше време да се върне отново към тях, да ги преработи, както обичаше да прави. Днес повечето от тях не задоволяват порасналите изисквания и не биха представили автора си така, както той се представя с най-значителния дял от стиховете си. Но такива стихотворения като «4000» (в. «Млада гвардия», бр. 1 от 4. V. 1949), «Обич», «В името на живота», «Парад на мира», «Дружба», «Говори победата» (в. «Строим Димитровград», 1951) ни говорят за неговото извънредно живо обществено чувство, за комсомолската му отзивчивост към най-важните събития в живота. Когато ставаше дума за «ранните» му стихове, Пеньо Пенев обикновено се задоволяваше да отбележи, че те «вършеха определена работа». Сега виждаме, че най-важната работа, която са свършили, това е подготвянето на оня буен поетичен талант, който покъсно написа «Поколение», «30 стотинки», «По дълбоко течение» и «Дни на проверка» и с неукротима енергия за няколко години създаде едно крупно поетическо дело.

Преди да израсне като любим поет на младежта, Пеньо Пенев беше обикновен бригадир и работник — изкопчия, зидар и кофражист. Като Вапцаров той използуваше дните за труд, а нощите за творчество. Затова между неговия лирически герой и обикновения работник няма никаква разлика, няма интелигентско разстояние. Когато пишеше за строителството и за хората строители, Пеньо Пенев не се превъплъщаваше, не пренагласяваше лирата си. Той сам живееше битието на поет работник и сам възприемаше света с очите на класата. През 1949 г. осем негови стихотворения бяха включени в литературния сборник «По железния път», съставен от работнически творби. Макар те да бяха поставени на първо място като най-издържани, съставителят на сборника пише за Пеньо Пенев в предговора не като за поет, а като за «разпространителя на в. «Труд» в Димитровград».

И когато се прочу, и когато стиховете му започнаха да излизат на първите страници на вестниците, той пак не се подголемя, не се помисли за поет избраник, не забрави ония, на които дължеше своята слава и признание. Той се чувствуваше частица от масата, от колектива, от народа си. На лично място в своята стихосбирка «Добро утро, хора!» той сложи едно кратко програмно стихотворение:

Не мечтая
безсмъртие
и пътища леки,
а ватенка топла
за зимния ден. —
Безсмъртно
нека остане
навеки
построеното
тук
от мен!

Ние бяхме готови да го съдим за тая «програма», че принизява мечтите на нашата младеж до някаква си топла ватенка. Но като се запознаем с цялата му лирика, става ясно, че това стихотворение не е случайно и недообмислено, то изразява поетиката му. Стиховете на Пеньо Пенев внасяха нещо ново, нещо свое и непознато в нашата поезия, те бяха излети от съвършено различна сплав. Като озаглави с «Бетон и нежност» един от разделите в книгата си, поетът може би искаше да ни подскаже състава на тая сплав. И наистина от твърдост и нежност, от мъжество и романтика, от труд и мечти са излети неговите железобетонни строфи, в които пулсира напрегнатият ритъм на цяла една епоха. Той нямаше други изисквания към собствената си поезия освен това — да обезсмърти навеки построеното от самия него и другарите му, да съхрани за поколенията великата летопис на нашите дни.

В центъра на Димитровград има един необикновен музей — музея на строителството. От него не лъха на антика, експонатите не ни отвеждат в древността. Този музей възпроизвежда кратката, но поучителна 15-годишна история на града. В него е съхранена за бъдните поколения «великата летопис на дните ни».

След време
дните като вентилатори

ще изгребат
дъха на преживяното;
не ще го върнат
книги-агитатори —
за вас, потомци,
непознато
ще остане то!
Ще бъде много писано
и казано,
но истината
за строителя-човек
ще си остане
в друг музей запазена —
в човешкото сърце
от двадесети век!

Някога Никола Вапцаров със загриженост за идните поколения мислеше, че поетите на новото време ще са улисани в темпове и в агитки и ненаписаната мъка на борците «сама в пространството ще скита». Но тази мъка и безмилостно жестоката борба останаха да живеят и в новата ни литература и най-първо в песните на Вапцаров.

Ние разбираме тревогата и на младия поет Пеньо Пенев. Като своя велик учител и той много пъти загрижено се питаше дали ще бъдат съхранени някъде дързостта и жаждата на младите строители, волята им да бъдат щастливи, умението им да се борят, да побеждават. Обръщайки се към потомците, той се питаше:

Дали ще им разкаже с памет свежа
историята, или ще мълчи
как избуяваше у нас надежда,
поливана от плачещи очи. . .
. . . . .
Как двадесет и пет годишни бяхме,
а нашите коси сребро покри,
как не за дребно щастийце вървяхме
по първата роса в зори. . .

Мисля, че въпреки очевидната разлика в художествената стойност между «История» и «Когато се наливаха основите» съществува известна близост и приемственост. Те са стихотворения завещания. Направени не от името на отделния боец от съпротивата или строителния фронт, а — на цяло поколение. Пеньо Пенев се учеше от Вапцаров и когато се обръщаше към

бъдещето, и когато възпяваше делата и мечтите на ония, които поставиха началото на най-новата ни история и със собствените си мишци издигнаха днешния 40-хиляден град. Затова «истината за строителя човек» и изобщо цялата романтична история на Димитровград можем да я открием в стихотворенията на Пеньо Пенев. Той я носеше в своето сърце на човек от XX век и я раздаде на хората чрез стиховете си. Неговите книги са малки филиали на Димитровградския музей на строителството, в които са съхранени безценните експонати на нашето героично всекидневие. Те може да ни се струват понякога обикновени, защото и ние самите живеем всеки ден сред тях, но тяхната стойност ще расте с годините, а днес пътят на Пеньовата поезия представлява най-добрият и най-сигурният път за младите до сърцевината на нашата съвременност.

От върха на белите скели Пеньо Пенев изпращаше с пълен глас към света своите поетични прокламации, в които провъзгласяваше установяването на един единствен сезон — «сезона на човешката пролет». С вдъхновен стихотворен манифест той приветствува привършването на «Корпус 206». Той виждаше как от труда на младите хора се ражда новият живот, ражда се като младенец с артерии релси, с «огнена кръв — електрически ток», «с очи-язовири, от небето по-сини». Поетът отмерваше възрастта му на петилетки и в мечтите си го виждаше още по-хубав, по-красив, по-мъдър. Преизпълнен с вълнение, той се провикваше:

ей, хора,
мечтайте
дръзко
и мъдро!
Мечтаното, знайте,
утре
ще бъде!

Със замечтани очи, изпълнени с много вяра и нежност, той се вглеждаше в току-що прокопаните улици и съзираше построени величествените бели дворци на социализма. Той прославяше техните творци и обитатели — новите господари на живота — и с главни букви пишеше за Негово Величество Човека. В бойците от третата петилетка той видя «ветерани от най-славния бой». Той се прекланяше пред техния подвиг и с огнен патос възвестяваше раждането на новия живот, на новия бит, на новия морал, на новата естетика.

Ние знаем, че стиховете му понякога биваха сухи и декларативни, недодялани и груби. Но постепенно Пеньо Пенев преодоля различни влияния, освободи се от подражанието на Маяковски и се домогна до създаването на един стил чисто негов, характерен и отличителен. Може любителите на изтънчената лирика да се раздразнят от неговия стих — те положително ще го намерят «непоетичен» и «варварски»; тия, които обичат само камерната поезия, няма да разтворят неговите сбирки. Пеньо Пенев ненавиждаше всяка гладкост, напевност и зализаност на стиха, всяка камерност и херметизация, всяко отдалечаване от проблемите, които поставя животът. Но с мъжественото си и сурово слово той говореше направо на сърцето на нашия съвременник. Стихът му е винаги ударен и призивен, звучи високо и повелително, изпъстрен е с обръщения и удивителни знаци. Той изразява тревогите и напрегнатата целеустременост на своя автор, безпокойството на неговите безсънни нощи.

А много неспокойни нощи е прекарал поетът в мисъл за днешния и утрешния ден — неговите стихове издават безпокойствата, терзанията и мечтите му. Защото строителството не беше само тема или декор в поезията на Пеньо Пенев. Зад производствените процеси той търсеше да улови ритъма на живота, стремеше се да проникне в душата на новия човек, да открие видимите и невидимите промени в нея. Новите корпуси и сгради може да забележи всеки, но вълненията, преживяванията и мечтите остават скрити за страничния наблюдател, те трябва да се изживеят лично.

Никой друг от младите не почувствува така интимно, дълбоко вътрешно строителната тематика, както Пеньо Пенев. Никой друг не разкри така вдъхновено красотата на съзидателния труд. Пеньо Пенев имаше очи, които откриваха красивото, героичното и великото в обикновеното всекидневие, в прозата на живота. Той нямаше защо и нямаше къде да отива в живота, да се свързва по-близо с него. Той не беше съзерцател на социалистическото изграждане, не се любуваше с ръце в джобовете на огромните скели и кулокранове, дошъл в командировка, неразбиращ странния език на строителите, изпълнен с нови думи и съкращения. Облякъл синя ватенка, той сам пренасяше тухли, зидаше, изпитваше лично и с цялото си сърце трудностите, несгодите и радостта на съзиждането. По този начин той заживя отрано с трепетите и мечтите на работническата класа и стана неин вдъхновен певец. В стихотворения като «Дъжд над строежа», «Корпус 206», «Димитровградско утро», «Релси» и др. Пеньо Пенев преодоля техническата спъ-

натост на ранните си работи, гласът му стана по-малко дрезгав и лирично-романтичният патос надделя над суховатата декларативност. Поезията му се очерта като новаторска както по форма, така и по идеи.

Някои смятат, че за да те признаят за новатор, трябва непременно да изобретиш нещо нечувано и несрещано, да ходиш по ръце или да се облечеш екстравагантно, причудливо, смахнато. Пеньо Пенев познаваше измамната новост на подобни моди в литературата. Той пишеше «по Маяковски» и въпреки това днес в неговата поезия откриваме повече новаторски черти, отколкото в стиховете на някои претенциозни модерни «експериментатори» и «дегустатори». Без търсения безспорно не може в изкуството. Но също тъй важно е какво намира поетът, като търси, до какви идейно-художествени резултати достига. При своите творчески експерименти Пеньо Пенев откри красотата на съзиждането и я направи основен обект на своите стихове. Хората от строителните скели му разкриха своите най-съкровени трепети, мечти и болки, за да ги въплъти в стих. Пеньо Пенев отрази тяхната нова нравственост, техния нов естетически идеал. Лирическият му герой обобщава най-прекрасните черти на нашия съвременник. Не за себе си създава щастие неговият бетонджия и кофражист, а за другите, за народа, за цялата родина. Той може да спи в бараки или на голия цимент, може да осъмва на скелето, но под ръцете му израстват сградите, в които бъдещите им обитатели ще намерят своето щастие. А той — той ще нарами инструментите си, ще метне през лакет памуклийката си и ще иде на нов обект, изпитал радостта на съграденото и ненаситната жажда за дерзание:

Приведен,
вкопчен в гредореда,
последна летва
аз кова.
Отгоре слънцето ме гледа
и весело следи
това.
След някой ден
ще червенее
от цигли
покривът висок,
с фасади бели
ще се смее
завършен —
жилищният блок.

Не зная
кой ще го насели,
кой ще живей тук
мирни дни,
но щом свалим
ей тези скели —
очакван час ще прозвъни.
И още отсега
за мене ясно е —
ще влезе
в блока построен
голямото човешко щастие
на утрешния ден!

(*«Ето заселника»*)

Голямото човешко щастие на утрешния ден — ето заселника и в строителната поезия на Пеньо Пенев. То се усеща в неспирния повик за повече бетон (което значи — за повече красота!), в протегнатите братски ръце на пътеките, които свързват всеки дом на строителите и всяко сърце («Пътеки белеят»), в огромния нравствен капитал, който се съдържа в излишъка от 30 стотинки в общата каса («30 стотинки»), изобщо в цъфтежа богат на човешките мечти, където зрее смелата вяра и хората пият «от извора на умението да се борят, добре да работят и да живеят добре» («Димитровград»).

Пеньо Пенев е певец на изгрева над родината, поет на утрото. Не само първата му книга се казва «Добро утро, хора!». В няколко стихотворения е пресъздаден утринният пейзаж, когато «засмяна, внезапно избухва зората, лъхти из алеите бодър хлад» и небесата поруменяват като божур.

— Добро утро, хора!
— Добро утро, град! —

провиква се поетът и на неговия поздрав сякаш се откликва всичко подранило по скелите, целият плъпнал към заводите народ. Поетът сам върви във веселия поток, сред громолене и звън, сред говор и смях и навред среща другари и приятели — хора с обгорели лица и открити души. И независимо от сезона обзема го вълната на пролетните настроения, в гърдите му руква изобилен възторг от тая среща със забързания, засмян и упорит наш живот. В състояние на лиричен екстаз, когато иска наведнъж да прегърне цялото множество и целия град, той се обръща към героите на живота с думите:

Вие сте
творците му,
в него
с вяра влюбени,
мои мили хора,
поели на път!
Ей го
и слънцето!
Утрото е хубаво,
а колко по-хубав
ще бъде
денят!
(*«Димитровградско утро»*)

Трудовите хора в поезията на Пеньо Пенев са предадени обикновено в две състояния: или в процеса на работата, или — на път! Изпитал лично професионалната им гордост, Пеньо Пенев успя да внуши в стиховете си удоволствието, насладата, радостта, поезията на физическия труд. Това е един нов елемент и негова е заслугата, че той успя да го внесе в нашата лирика. Работниците в лириката на Пеньо Пенев са господари на своя труд. Те са свободните хора на свободния труд. Каква огромна разлика между тях и злочестите роби на труда у Смирненски! Само в своите романтични видения поетът на огнените гриви можеше да мечтае за тази тематика и за тази проблематика, която предлагаше освободеният труд на работническата класа.

Късче по късче
на деня от твърдината
своето щастие
откъртваме
ний;
троха по троха
го събира родината
и глътка по глътка
сладко го пий.
(*«Ние от двадесетия век»*)

Както се вижда, и сега има несгоди и трудности, все още не достигат много неща. Но каквито и лишения да преживява, лирическият герой от поезията на Пеньо Пенев изпитва наслаждението на труда, защото това е труд осмислен и съзнателен, отдаден не по принуда, а по дълг на родината. Освободен от веригите на експлоатацията, той се превръща наистина в песен, в поезия, в празник. Такъв е трудът на първите разузнавачи на

комунизма. Пеньо Пенев прозря проникновено неговите нови цели и нов характер; той се опиваше от голямата и велика радост «да знаеш какво и защо си творил» и гордо заявяваше:

За нищо аз
никога,
с никого
такава радост
не бих заменил!

С най-голямо презрение той се отнасяше към онези, които му предлагаха да замени тая своя радост срещу тихия канцеларски покой и баналното живуркане. За работническия поет това беше равносилно на самодеградиране, на израждане, на творческа смърт.

Към края на първата си стихосбирка «Добро утро, хора!» Пеньо Пенев помести едно кратко стихотворение под заглавие «Размисъл». То звучи като лиричен епилог на цялата книга. В него поетът противопоставя трайното на нетрайното, вечното на преходното:

Знам, че
живата лава
на тия години,
които мечтата ни
в труд нажежи,
на времето
под могъщия дъх
ще изстине;
построеното
може да се разруши,
но ония, които
изгаряха
в тяхната лава
тая жажда
и воля
да бъдат щастливи
и умението
да се борят,
да побеждават—
ще останат
завинаги
живи!

Все по-често в последвалото си творчество Пеньо Пенев започна да се отдава на такива лирични размисли за пътя на своя съвременник. Както се вижда от съдържанието на приготвената за печат втора книга «Когато се наливаха основите», поетът се обръща вече изцяло към нравствено-етичните проблеми на нашето време, откривайки ги в невралгичните участъци на строителството. В такива стихотворения като «По-добре не го раждай!», «Въпрос», «Другата грижа» и особено «На разсъмване», «По дълбоко течение» и «Когато се наливаха основите» («Поколение») звучи огриженият глас на поета, разтревожен, предупредителен. Още в «Добро утро, хора!» има едно стихотворение — «И добри ще са хората...»,—в което е разработен подобен мотив. Със свито сърце — кървяща рана — той споменаваше за ония, които ослепяха от поройния блясък и оглушаха от внезапния гръм и днес милеят само за своето гърло, напуснали са общия милионен строй и от техния праг не тръгва пътека към нас. Със стиснати от гняв и от обида челюсти поетът през болка прошепва: «И жал ми е, майко, че лоши са хората, за тях ми е жал!» Разбира се, това тук е само едно настроение — стихотворението завършва с бодри и контрастно звучащи редове:

Ние
ще дообистрим простора
с нови мечти,
с труд упорит!
И добри ще са
всички хора,
много добри!

В последните си стихотворения Пеньо Пенев все по-често се замисляше за осъществяването на този идеал. Не гръмогласната фразеология и заклинанията, а само упоритият труд за общото преуспяване можеше да извърши онова желано и нужно строителство в душите на хората, което трябва да ги подготви като достойни граждани на бъдното общество. Освобождавайки се от плакатните възторзи и площадния ентусиазъм, поетът беше разбрал, че до мечтания склон на комунизма само с «ура» няма да се стигне и след триста години. Затова той се сдружи с желязото и тухлите, с гредите и бетона и започна да превръща мечтите си в грес и бензин, в нещо «по-земно от земния свят». «Вече от триста митинга и триста «ура»/една тенджера е триста пъти по-нужна, по-скъпа!» — писа той, използувайки предимствата на

поетическата хипербола. Това не беше славослов на еснафския бит, нито призив за повече удобства, както наивно би помислил някой. Напротив! Цялото стихотворение «На разсъмване» е насочено против оеснафяването на някои хора, които уреждат собственото си благополучие за сметка на живота и здравето на другите. За себе си ли прави поетът всичко това, в името на какво протестира, за какво призовава «на човека свещените вечни права»? Не, не за себе си, а за бъдните граждани на новия живот, които трябва да израснат в съвършено нови условия, за да станат нови хора. Като зов, като знаме, като плакат над път и глави поетът издигна не някакъв излинял от употреба лозунг, а своя син първороден. На него той искаше да посвети втората си книга, в цял един период той зае всичките му мисли и грижи. Пеньо Пенев искаше синът да бъде достоен наследник на бащата, да обича младия град край Марица, да търси в честния труд живия праизвор и исконното начало на всичко в нашия свят.

Все едно! —
какво име ще носи
и дълга ли
ще му бъде пътеката
в този живот, —
но да носи
заслужено
името: българин,
голямото име на своя народ! —

заръчваше той и в своята категоричност не допускаше никакви възражения: «Ако няма да стане той ей такъв гражданин —/ ти, другарко добра, по-добре не го раждай.» Голяма нравствена сила се излъчва от тази забележителна поанта. В нея искри новото светоразбиране на съвременника, извисеността на моралните му принципи.

Същевременно поетът с не по-малка категоричност изискваше:

Нека найде той
цялото щастие,
цялото! —
само с цял дял
човек е щастлив!

Тези два стиха ни помагат да вникнем по-задълбочено в смисъла и на останалите творби на Пеньо Пенев, които той искаше да включи в сбирката си «Когато се наливаха основите». В тях той искаше да ни разкаже за всичко, което изпитва чо-

векът на нашето време, понесъл по лични и други причини непълния дял от щастието. Тия стихотворения допълват неговата жизнена и творческа биография и не могат в никакъв случай да се пренебрегнат, иначе ще се осакати представата ни за поета. За да се изгради един нов град, трябва да се разрушат старите къщи, да се прекроят наново улиците и площадите. В стихотворенията си от цикъла «Всеки своя пътека си има» Пеньо Пенев ни разкрива мъчителните разкъртвания в душата, върху които трябва да се възвиси новото. Това са стихове на болката и откровението, на притаяваните помисли. Придават им сила както високият градус на чувството, така и личната съдба на автора, разкрита с мъжествена искреност и чистосърдечност.

А личността на младия поет беше сложна и противоречива, интересна и привлекателна. Той крачеше с широка крачка между железобетонните грамади и не се боеше, че може да бъде посипан с прах и опръскан с вар. Пръстите му бяха загрубели от труд, а краката му — от дълго ходене. Но той искаше всичко да види със собствените си очи, във всяко дело да вгради няколко свои тухли. Винаги дето започваше някакъв нов строеж, той отиваше да го поздрави с вдъхновен стих. Негови маршрути бяха белите пътища на родината и той крачеше по тях като пълновластен стопанин. Живееше битието на поет работник и макар често да нямаше дом, чувствуваше се навсякъде като у дома си. Това и остави на своя невръстен син Владимир заедно с няколко тетрадки стихове:

Приеми ти
от мене
в наследство
вместо роден дом —
родна страна.

В своите непрекъснати скитания поетът се срещаше с различни хора — добри и лоши. Сблъскваше се с всевъзможни остатъци от миналото, с нехайство и равнодушие, с безгръбначие и подлост. В такива случаи той ставаше зъл. Неговите сатири са тъй силни и пламенни, както са ослепително светли и лъчезарни строителните му стихове. Той употребяваше безогледно груби думи и епитети, не се съобразяваше с педантизма на поетиката, късаше произволно стиха, не подбираше римите, мразеше алитерациите и изобщо благозвучието. Пеньо Пенев беше човек и поет на крайностите. Когато обичаше, той обичаше безумно и всеотдайно, когато мразеше, мразеше до смърт. Неговата омраза

в същност беше другото проявление на необикновената му любов към всичко, сътворено за радостта и щастието на хората. Струва ми се, че когато заговорим за комунистическата етика със същата сериозност и загриженост, с която разискваме въпросите на селското стопанство и промишлеността, ние по необходимост ще се върнем към такива стихотворения на Пеньо Пенев като «На разсъмване», «Епоха», «По дълбоко течение», «И добри ще са хората», «По-добре не го раждай!» и «Дни на проверка», за да ги почувствуваме отново и да разберем цялата мъдрост и дълбочина в обобщенията на поета.

Навярно малко хора знаят, че едновременно с лиричните си стихотворения Пеньо Пенев пишеше хумористично сатирични стихове и злободневки в проза. През определени периоди те заемат голям дял в творчеството му. На страниците на в. «Димитровградска правда», «Стършел» и «Добруджанска дума» той бичува разнообразни отрицателни явления, като понякога публикува по четири-пет сатирични материала в брой. В продължение на няколко години (с прекъсвания от различно време) той завежда хумористичната страница на Димитровградския вестник, после работи и във в. «Стършел». През 1949 и особено през 1950 г. в «Стършел» са излезли към 40 негови стихотворни хумористични, през следващите три години поетът сътрудничи в «Димитровградска правда». Особено плодоносна за хумориста Пеньо Пенев е 1954 г. Тогава той помества десетки хумористични стихове и фейлетони. Огромен е броят на хумористичните произведения, които той печата и през 1956—1957 г. в «Димитровградска правда» и «Стършел». Изключително продуктивен е той и през следващите години. Общо над 300 хумористични и сатирични са излезли из под неговото талантливо перо. Тази цифра показва, че Пеньо Пенев гледаше на хумора и сатирата не като на нещо допълнително и странично, а като на първостепенно свое занимание. По примера на своя учител Маяковски той разпращаше своите сатирични стрели по всички посоки, дето забележеше някоя нередност или несправедливост. При това той не се интересуваше от имената и постовете на лицата, критикуваше конкретно и поименно, обичаше да посочва не само фамилиите, но и адресите на злополучните си герои. Другаде обобщаваше своите наблюдения и остроумно, язвително бичуваше носителите на всевъзможни пороци, разсадниците на разтление, кариеристите и подлеците.

Това беше една работа неблагодарна, която не му носеше нищо друго освен вражди и разправии. Засегнатите надигаха вой, пишеха изложения, опровергаваха изнесеното, алармираха

инстанциите, използуваха връзки и влияния, заплашваха със самолична разправа автора. Но той не се побоя нито веднъж. Сипеше по тях огън и жупел с още по-голямо настървение. И когато изчерпеше всичките възможности за съпротива и борба, той използуваше последното средство — акростиха. Както някога Смирненски заклейми един самозван поет чрез акростих, така и Пеньо изобличи конкретните носители на едно престъпление и защити невинно пострадалия слаб човек. И макар че го заплашваха със съд, макар че го разкарваха по съдилища, Пеньо Пенев гореше в благородния си гняв, защото беше убеден, че у нас има кой да защити правдата.

Особено ненавиждаше поетът празнословците, дърдорковците, кресльовците, които водят паразитен живот. Той ги наричаше остроумно «облаци» и писа с безпощадна ирония:

И друг облак аз познавам —
облак с шапка, с вирнат нос.
Две-три капки полза дава,
но трещи. . . и има пост.

(«*Облаци*»)

В своите хумористични, във веселите и закачливи стихотворения Пеньо Пенев е духовит, остроумен, фриволен. Той си служи с каламбури и вицове, стихът му е лек и игрив («По тържествена причина», «За бримките и ушите», «Злободневка», «Наши стихоподкъзки за тъмни находки» и мн. др.). Тия му стихове напомнят хумористичното творчество на Христо Смирненски, от когото той несъмнено се учи.

Съвсем друг е поетът в своите сатири. Там няма и следа от закачливата палавост и добродушие спрямо носителите на дребни слабости. Сатирата на Пеньо Пенев е огнена, съкрушителна и поразяваща. Тук той има друг учител — Христо Ботев. Той може като него да каже: «А вий. . . вий сте идиоти!» Това би дразнело несвикналото ухо, то звучи непоетично и предизвикателно. Но Пеньо Пенев знаеше, че сатирата трябва да поразява на място, а не да развеселява скучаещи безделници. Тя предизвиква разваляне, а не подобряване на настроението. Но резултатът ѝ е подобряване на положението, което е по-важното.

Пеньо Пенев се преизпълваше с благороден, свещен гняв, като виждаше как отделни хора се опитваха да спекулират с нашите велики цели, с идеалите на революцията. Това не бяха вече презрените отрепки на миналото. Това бяха личности, които имаха светли страници в своите биографии, а сега безразсъдно ги петняха, петняха така и общото ни дело. Поетът изповядваше:

Да е далече той, не е далече —
на комунизма
ясният бряг!
И гризе ме една мисъл,
вълнува ме,
че наближихме,
а хваща ме срам.
И с крамолите ли ний ще доплуваме,
с тази ли кал
ще доплуваме
там?!

(*«По дълбоко течение»*)

Така в състояние на творчески афект, предизвикан от отвращението от тази кал, поетът е написал най-категоричното и безпощадно свое сатирично стихотворение «Епоха». В него всичко е така заострено и подчертано, че усещаш полъха на спареност от струпването на толкова епитети и определения: «долап на живота», «ширнали се плъхове», «мръсни пръсти», «мерзавец», «скверни», «тор», «смърди», «вонят гнили души», «и коварство, и кал», «гнусни лъжи» и т. н. — обърнете внимание дори само на лексиката на това стихотворение. Но, както признава поетът, «Епоха» е написано «със стиснати зъби и свъсени вежди». А Маяковски казваше, че сатирата не е просто огледало, тя е увеличително стъкло, с което се изследва порокът. Като честен човек Пеньо Пенев не искаше да набие с вятър устата си, мозъка — с глупост. Може стихотворението «Епоха» да не предизвиква приятни усещания — сатирата винаги е неприятна. Съществуването в случая е, че и когато му е най-трудно, и когато се задъхва от гняв и възмущение, поетът не губи чувството за правда и справедливост, за относителността и преходността на злото. В същото стихотворение «Епоха» той заявява:

. . . А има път!
Има истини!
Има надежди!
Те те мамят
и чакат,
и викат:
— тръгни!

Пеньо Пенев имаше съзнанието, че носи отговорност не само пред днешния, но и пред утрешния читател. Затова той не скри нито една трудност по нанагорния път, нито едно съмнение и колебание. Той беше жив човек, а не мумия, беше партиен поет

и агитатор, а не препариран фанатик. Сам носеше в душата си немалко наслоения на старото и водеше мъчителна борба за тяхното изкореняване.

И когато се възторгваше, и когато се гневеше, той беше безпределно и безпощадно искрен към себе си. Като поет той нямаше друг живот, скрити помисли, двойствено поведение. Каквото мислеше и преживяваше, вплиташе го в стиховете си. Те са негова лична биография, негов дневник, негова изповед. В тази неделимост на личното и общественото се крие тяхната сила. С цикъла «Когато се наливаха основите» Пеньо Пенев доказа, че няма с читателя «неща премълчавани», няма «неказвани думи». Той не се боеше да говори за неудобното и не беше свенлив в самоанализите си. А в поемата си «Дни на проверка» («Сто възела») той изповяда най-съкровените си тайни, сподели ги открито и честно, с рядко чувство на самокритичност. Той знаеше, че няма да бъде отблъснат, че ще бъде разбран, и затова на едно място писа:

Нашият спомен гроб няма,
нашите сълзи нямат сестри!
Вие, които с мен сте вървели,
вие, които сте държали трион,
вие, които сте вдигали скели
и знайте как зрее бетон,
как тухли до кръв ожулват ръцете —
вие ще ме разберете!

(«*Хора, на път!*»)

Когато говорим за личността на поета, трябва да не изпускаме из пред вид и друго.

Имаше нещо непривично и дръзко още във външния му вид, в характерната му походка, в начина, по който изпълняваше своите стихове от трибуната. Ония, които го познаваха зле, можеха да се подразнят от външния му начин на поведение, на тях той можеше да им се стори недодялан и груб, прекалено самоуверен и дори високомерен. А в същност зад това му своеобразно държане се криеше една голяма вътрешна доброта, една душевна мекота, една чувствителна до болезненост натура, която търсеше начин да се забронира срещу всичко дребнаво, нищожно и жалко.

Той рядко се смееше, повече биваше замислен и намръщен. На ония, които съдеха само по външността, той може да е изглеждал сърдит и неприветлив. А в същност така той се предпазваше от тях, не ги допущаше до сърцето си, странеше от всяко лицемерие, фалш и неискреност.

Пред своите близки другари обаче Пеньо Пенев беше съвсем откровен и чистосърдечен. Такъв е той и в поезията си. Защото той я пишеше за ония, които чувствуваше свои близки по съдба и цели в живота, по борба и мечти. Той нямаше какво да крие от тях и пишеше без уговорки и недомлъвки. Знаеше, че те ще го разберат.

Мисля, че оттук извира заразителният и внушителен патос на неговите песни, които покоряват изведнъж. За да усетиш тяхната сила обаче, сам трябва да гориш със същите мечти, да си вложил няколко свои тухли в общия градеж. Иначе патосът на Пеньовата поезия ще ти е непонятен и чужд и ти никога няма да разбереш на какво дължи тя своята популярност, как със своите сурови и навъсени строфи поетът прониква до сърцето на нашите съвременници, които го тачат и обичат наред с най-любимите си поети.

Имаше, разбира се, и хора, които не го признаваха, има ги сигурно и днес. Но с годините техният брой все повече ще намалява, докато техният глас престане съвсем да се чува. Когато един ден Пеньови стихове влязат в христоматиите, на това ще се изненадат само ония, които са изостанали с цял век в представите си за поезията.

Когато пишеше, той мислеше не за тях, а за безбройните си приятели от трудовите обекти и кооперативните поля. Като Вапцаров Пеньо Пенев се чувствуваше частица от класата. «Аз, един от народа» — така озаглави той програмното си стихотворение, когато го сложи на първата страница в единствената си сбирка. Във всичките си стихотворения той говори от името на младежа строител; не — той говори от свое собствено име, защото беше поет и строител едновременно. Това го изпълваше с достойнство и гордост. Той беше извоювал правото, като говори в първо лице, да говори от името на масата, на колектива, на народа си. Признанието на класата беше единственото нещо, способно да го зарадва.

Пеньо Пенев беше поет на победилата класа, на осъществената революция. Завиждаше ли той на ония, които отдадоха живота си за свободата? Беше ли съгласен да я получи даром? Не, той искаше да заслужи правото на наследство и съзнаваше

колко трудно е да си наследник
на боен пост и на мечти заветни!

От това съзнание за отговорност се определя високата нравственост, благородството, моралната чистота в неговата поезия. Той се чувствуваше отговорен за всяка своя дума, за всеки свой

стих. И с каква болка пишеше за невярно отронените звуци, как съжаляваше за куршумите, изстреляни покрай целта! Като поет и гражданин Пеньо Пенев беше привързал свой нерв за всеки ден, за всеки час на родината и така сам утрои и удесетори тревогите и грижите си. Неговата мисъл бдеше в постоянно бойно дежурство и нито веднъж не се умори от тая тежка и напрегната служба. Сто въпроса сбръчкват възлите на неговото чело, сто съмнения дълбаят с нокти душата му. Но нито веднъж от гърдите на поета не се изтръгна стон на изнемога. А той беше застанал на най-опасното място, там, дето се срещат бурите. Дето се сблъскват две епохи. Дето от развалините на едната трябва да се съградят основите на другата.

Но ако изграждането на белите заводи и сгради коства много труд, напрежение и усилия, с колко повече мъки и трудности е съпроводено преизграждането в душите на хората. С поразяваща сила поетът е разкрил този процес:

Зад моето чело, родени от съмнението,
насрещни ветрове се бият, вият страховито,
събарят канари от неотменните задачи,
бунтуват с бяс едно небе, тревожно, гръмовито;
връхлитат тежки облаци, бучат и плачат
и слепоочията се замерват със светкавици:
клокочи буря, адска буря вдън душите ври,
от нервите ми опнати тя звънки струни прави си
и моя мозък осветкавичен гори. . .

Запитваме ли се понякога какви процеси зреят в наши дни в душата на поета — непознати на старата поетика, на литературната теория и история? Даваме ли си сметка, че в епохи на пределни нажежавания тия процеси могат да избухнат със страшна термоядрена сила, разрушителност и опустошение? Пеньо Пенев се оказа слаб да урегулира своите бликнали страсти и кипежи, той престана да им бъде господар. Така се стигна до неговата гибел, която обаче в никакъв случай не слага край на неговото дело. То тепърва има да се довършва. И ето — песните на поета днес довършват онова, което не успя да направи сам той. С тях той отново е в общия строй и мястото му не остава празно. Остава само да се разкрият проблемите на живота и творчеството му от нашата критика, която продължава да бъде в неизплатен дълг пред поета.

Особен дял в поезията на Пеньо Пенев се пада на любовната лирика. Тя е неотделима от останалото му творчество и неот-

менно допълва патетичните му стихове. Поетът посвети много стихотворения на любовта, някои от които са открити наскоро и предстои да бъдат обнародвани, а други още не са изнамерени и са пръснати по негови познати и близки.

Любовните мотиви в сбирката «Добро утро, хора!» внасят една своеобразна оцветовка в емоционалното звучене на книгата. Те са свързани преди всичко с томителната раздяла с любимата, която е останала в родния си край. Вечер, когато замлъкне оживеният ромол по обектите, той сяда да ѝ изпрати своето поредно писмо. То е изпълнено с много топлина и нежност — характерна пеньопеневска нежност към любимата жена. И с малко тъга, която постепенно се разраства и определя вече основния тон на любовната му лирика. В първото си стихотворение от цикъла «Бетон и нежност» поетът писа:

Кой не е преживявал
такава разлъка,
кой за моята мъка
ще ме обвини? —
Освен своята пот,
днес и своята мъка
ние даваме
в тези строителни дни!

Подобен мотив изпълва и цикъла военни стихотворения, намерени наскоро. Терзанията на лирическия герой са предизвикани от продължителната раздяла с любимата («Нощ», «Утро», «Мечти», «На пост», «Вечер», «Нощ на границата»). В тия стихотворения са заключени типични преживявания, които не говорят непременно за слабост, а за близки и понятни човешки състояния:

Последната надежда в мен изгасва,
изгасва като сетнята главня. . .
Писмо пак нямах — мъката нараства. . .
Забрави ме ти, миличка жена!

(«*Нощ*»)

Или:

Тежат ми дни на тягостна разлъка,
душата ми по теб гори, зове. . .
Ах, мъка, ах ти моя вечна мъка,
не дни се минаха, а векове!

(«*Утро*»)

Приживе на поета тия стихотворения биха се сторили на мнозина пресилени в обобщенията си, прекалено скръбни и

печални. Сам поетът не ги е публикувал. Сега, след неговата смърт, когато имаме пред очи целия му кратък жизнен и творчески път, разбираме, че това не са декларации, направени под влиянието на литературната мода. Те изразяват нещо същностно и основно в настроенията и преживяванията на поета, неговата втора природа.

Пеньо Пенев написа много песни за тъгата и защищаваше настойчиво нейните права в социалистическата поезия. Споменатото стихотворение, с което се открива цикълът «Бетон и нежност», започва с думите:

Ако някой ви каже:
— В живота си аз не тъжа —
не му вярвайте, хора!
Той лъже!
Това е лъжа!
Всеки!
Всеки за нещо в живота скърби.
А от всички
най-много,
и винаги —
аз може би!

С по-нататъшния си живот и творчество той потвърди достоверността на тая си категорична декларация. Той има стихотворения, в които скръбта внася само един меланхоличен нюанс, а има и мрачни песни, в които тя достига до песимизъм. Разбира се, едните са родени от определени обстоятелства, за които ще стане дума. Но те също потвърждават признанието на поета, че от всички той най-много скърби. . .

Той е тъжен и весел едновременно, когато скърби за своя син — «на година и четири месеца цели», когото още не е видял («Ако някой ви каже»). Ние разбираме източника на тъгата му и на никого не би дошло на ум да го кори или вини. Но дали се отнасяме със същото съучастие към повечето стихотворения от циклите «Всеки своя пътека си има» и «Пътеката е извървяна. . .», където не винаги е отбелязана подбудата, не винаги е ясна причината за скръбните настроения, обзели поета? В едно от ранните си стихотворения той мечтаеше:

С ръка обгърнал твойто рамо
да ти разказвам за скръбта,
родена в мен от обичта,
от обичта към тебе само.

О, тая мъка с неизбежност
в гърдите ми тежи, расте. . .
И нося в тях към теб, дете,
и обич, и сурова нежност!
(*«Мечти»*)

Би могло да се каже, че това се отнася за цялата любовна лирика на Пеньо Пенев: в нея скръбта винаги е породена от обичта.[1] И винаги носи така характерната негова «сурова нежност». Тя е нежна като всяко трепетно чувство и е сурова, защото малко или много наранява с неотменността си. И по-нататък колкото по-сурови ставаха обстоятелствата, които предизвикваха раздялата с любимата, толкова по-нежен и трепетен ставаше поетът в любовните си песни. Той поемаше цялата вина върху себе си, познаваше признанието и разкаянието, терзаеше се за своята и чуждата отговорност. Защото за Пеньо Пенев любовта преди всичко беше отговорност. В нея се проявяваха чертите на новия човек, проверяваше се неговата устойчивост пред упоителните утайки на старото. Прахосването на чувствата означава изхабяване. То може да се окаже гибелно за поет с такава нагласа като Пеньо Пенев. Може да го доведе до чуждите извори на отчаянието и песимизма, може да изтръгне неверни звуци от неговата лира.

Четем сега такива стихотворения като «Признание», «Пътеката е извървяна. . .», «Елегия» и «Тъжна неделя» и разбираме, че е невъзможно да се отделят от жизнената съдба на автора, от конкретните факти на неговата лична биография. В най-добрите от тях страданието е така пречистено и възвисено, че е доведено до висша абстракция. Песимизмът на автора не е заразителен, а е, така да се каже, безвреден. Пеньо Пенев не се наслаждава на своите страдания, напротив, той търси начин да се освободи от тях, като ги сподели в стиховете си. Една наранена душа търси лек за своята мъка. Уви! Болката се оказа неизлечима. . .

Към цикъла «Пътеката е извървяна. . .» се отнася и следното малко известно стихотворение на Пеньо Пенев:

---

[1] В едно непубликувано писмо, с което изпраща свои стихове, той пише: «В тях ще забележиш една сладостна мъка. Това не е отчаяние. Тя е сестра на обичта ми! По природа и като характер аз съм бодър, настъпателен и пламенен! Но щом е човешко и възвишено да обичаш, оправдана е и тая мъка. Нали не унивам! Ти не ме обвинявай за искреността! Прости ми!

За да не останеш с впечатление, че съм изпаднал в потиснато състояние — прилагам и някои други стихотворения.» (Писмо до С. Р-ва от 12. III. 1952.)

Когато вече някой ден
решиш към нов бряг да отплуваш, —
недей си взема сбогом с мен,
отплувай, без да се сбогуваш.

Върви, обичана жена,
понесена вовек в сърцето.
Луната ще е пак луна
и пак небе ще е небето.

В любов недей ми се кълна!
Защо е нужно да се лъжем?
Ти нямаш никаква вина
в това, че ще остана тъжен.

Еднъж ли горест съм познал?
Еднъж ли съм се огорчавал?
При мене който не е спрял,
не ме е само той ранявал. . .

Ти моята любов прости!
Сърцето ти не ми е длъжно. . .
Какво е скръб не знаеш ти,
не знаеш ти какво е тъжно. . .

За сбогом няколко слова
да каже всяка друга може.
Но ти не би могла това,
ти кръст не можеш лесно сложи.

Ах, ти си толкова добра! . . .
И в свойта нова безнадеждност
без думи аз ще разбера
за отзвучалата ти нежност. . .

Затуй когато някой ден
си тръгнеш и не затъгуваш,
недей си взема сбогом с мен,
иди си без да се сбогуваш.

(*«Поръчение»*)

Тук, както и на много други места, любовта за Пеньо Пенев е едно тихо понесено страдание. Поетът не се опитва да ни проповядва своята скръб, своите песимистични настроения, той ни ги изповядва. Разкрива ни терзанията, породени от съмнението и умората. Безсилен да помогне на себе си, той иска да предпази нас, като ни въвежда в сумрачния свят на отчаянието и самотата. Тая страшна самота, в която той изпадаше през различни периоди и която му причиняваше такава болка. В едно непечатано приживе стихотворение той признаваше, че не иска нищо от света «само винаги така да има /дълъг път пред тебе и другар» («Вечерта е топла и дълбока. . .»). Този мотив се среща на много места в лириката му. Другаде, обръщайки се към любимата, той писа:

Ако вънка
зора е
зорила —
тя за теб е
зорила сега.
Ако има
на тоя свят
сила —
тя се казва:
любов
и тъга.

Да, колкото и парадоксално да звучи, той търсеше сила в тъгата, в слабостта. Защото за него да тъгува по някого означаваше да не се чувствува сам. Най-тягостното състояние е, когато нямаш за кого и за какво да скърбиш, когато не ти е останало нищо свято и скъпо на света, когато се чувствуваш «прокуденик прокуден във забрава» («Гори душата ми. . .»), когато те обземат пристъпите на безразличието: «нито се радвам, нито тъжа — /тишина. . . самота. . . и студено. . .» («Тъжна неделя»).

В едни свои ръкописни бележки (нещо като дневник или като записна книжка) поетът е нахвърлял в два стиха замисъла на една своя ненаписана творба:

И в комунизма
мъка ще има,
щом има сърца
във нас!

Макар стихотворението да не е написано, тази основна мисъл, тази идея лежи в подтекста на цялата любовна лирика на Пеньо Пенев. Още по-рано той се опитваше да превърне в сила и своята мъка. «Тази мъка е сила и вяра корава!» — писа той в сбирката «Добро утро, хора!» и продължаваше: «Този, който в строежа и мъка познава, / той не може и няма да му измени!» («Ако някой ви каже. . .»). Пеньо Пенев беше познал много мъки в напрегнатото изграждане на новото. Затова той не можеше да му измени. Каквито и горчилки да му поднасяха житейските му срещи и разлъки, каквито и злощастни обстоятелства да се струпваха, той оставаше верен на своята вяра, на мечтите си, на идеала си. Понякога сам усещаше, че неговата пътека се отклонява от другите, блуждаеше сам и протягаше десницата си, за да срещне опора и другар. Затова и търсеше любовта не просто за нежност и ласки, а като средство за излизане от тягостната самота, от мъчителните самораздвоения. Затова изискваше разбиране от любимата, споделяне на мъката и радостта, всеотдайност. Когато ги срещнеше — раздаваше се изцяло и безразсъдно: себе си, живота си, поезията си. Заслужаваха ли тия жени, които той срещаше из пътя си, такава нежност и такава преданост? Той не мислеше за това, той беше щастлив, че е намерил близък човек, с когото да посреща мимолетните радости на живота или по когото да скърби. И в двата случая той се чувствуваше силен, защото не беше сам. Най-мрачните му песни пък доказват неопровержимо колко слаб е онзи, който е сам.

Ето това е новото, което той внесе в тъжните си стихотворения. Затова неговият песимизъм — доколкото го има — няма

нищо общо с песимизма на декадентите и индивидуалистите. Пеньо Пенев страда, а не се наслаждава от своята самота. Той не проповядва философията на страданието, не поетизира смъртта. Той бяга от тях. Те не са негова същност. Не, той бяга от тях, за да намери себе си.

И колко биваше щастлив, когато намереше отзвук, когато успееше да овладее чувствата си, да сдържи мъката, да я подчини на свежите впечатления и усещания от живота!. . . Това означаваше, че той беше успял да почерпи сила от слабостта си, от любовта и тъгата. Тогава всичко зазвучаваше по новому: отново се долавяха тъжните настроения, но те биваха вплетени с тънко чувство в хармонията от звуци и размисли, от багри и линии. Ето едно такова стихотворение на възмогването, останало непечатано приживе на автора и малко известно на читателите:

По тебе винаги е мойта мисъл,
към тебе скрита нежност в мен пламти.
И в песните, които съм ти писал,
грей вярност — чиста искреност блести.

През трудни походи те в мене зряха
и с топлите съзвучия живях.
Те с мене в зной и дъждове вървяха,
защото теб навсякъде мечтах.

От своя кратък сън отделях време,
от малките почивки съм пестил,
за да запиша чувствата големи,
които винаги от теб съм крил. . .

Пази ги като истинска светиня,
в тях моето сърце ще ти шепти.
Ще ти говори обичта-твърдиня,
гласът ми винаги ще те теши.

Че всичко в мене нейно е стаено —
и радост, и тревоги в тях излях.
Хармонията в чувство съкровено
и ужаса на болката събрах.

Не ще изчезнеш в мрак през вековете,
не ще изчезнеш в клевети, в лъжи.
Ти ще живееш с мене в стиховете,
с тях нашия живот ще продължи.

Пред нищо няма да склоня главата,
защото и за мен ще блесне ден.
С гръмовен стих ще люшна небесата
и ще вървя победно устремен.

Че в мене мощ невиждана узрява,
като вулкан бучи, клокочи тя. . .
И ще роди една безсмъртна слава,
един завиден път, покрит с цветя.

(*«Моите песни»*)

Както се вижда, не е само постигнатата взаимност, която дава сили на поета. Бодрост му влива и високото творческо самочувствие, за което и по-нататък ще стане дума — това самочувствие, което го крепеше като поет, защото му показваше смисъла на неговите занимания, на неговото собствено дело и го преизпълваше с вяра. Когато пък тази вяра започна да се руши, се явиха и първите тревожни сигнали за онова, което имаше да стане. Тогава и поезията вече не можеше да помогне — последните записи на Пеньо Пенев пред смъртта са в проза. Но нека не забравяме, че поетът не е само в тях, не е само в тъжните и горестни песни, а и в светлите и възторжени химни на новия живот. Само в пълнотата на едните и другите се очертава единният му творчески образ. Защото също в дневника му, където е зафиксирал най-интимните си мисли и трепети, намираме и следните редове: «Ветре, връхлитай върху мене, не позволявай да заспя в покой, не ми давай ни миг да забравя тия изправени скели, тия усмивки и сълзи и тия зори над града, и тия мокри паважи, и тая вечна тревога!» Сега виждаме, че ветровете на нашето време постоянно освежаваха помръкналото лице на поета, изчистваха бръчките на отчаянието и му напомняха за неговия дълг, за вечната му тревога. Тогава той ставаше друг. Заговорваше за себе си и времето с други слова, както например в това малко, но богато стихотворение, останало непечатано приживе, което сега се възприема като епитафия:

Някъде далече по небето
сякаш минала една звезда
и сега така широко свети
ярката оставена следа.

Не. То светят новите юзини,
градовете в моята страна.
Ний вървим така и дето минем —
в пътя ни остава светлина.

В своя основен патос поезията на Пеньо Пенев е поезия мъжествена, героична, оптимистична. Пеньо Пенев изпя много бодри и възторжени песни за строителството, за хората със сините ватенки, които той с цялата си душа обичаше. На първата страница на своята книга «Добро утро, хора!» той писа: «Посвещавам на вас с любов и признателност, прекрасни хора — строители и граждани на Димитровград.» В тия хора Пеньо Пенев откри красотата и силата на новия човек, устремил се неудържимо към комунизма. Те подхранваха вярата на поета, поддържаха бодър неговия дух и будна неговата мисъл.

Пеньо Пенев истински страдаше, когато се откъснеше временно от тази своя родна среда. В такива моменти той можеше да изпадне в депресия и лирата му да отрони непривични звуци. Но и в такива минути той диреше опора в хората, в родната земя, в родината:

Моя родна земя! Моя майко добра!
Земьо, майчице мила! —
Дай ми вечната жажда на свойте недра,
своя порив и сила!

Помогни ми в съмненията и умората,
изпий мъката стара!
Научи ме на вярност и обич към хората,
научи ме на вяра!

Минал през живожарицата на много изпитания, Пеньо Пенев носеше в душата си белезите на тежки рани. Уви, това не бяха обикновени поетически декларации, то беше негова лична съдба и тревога. . .

През лятото на 1957 г. Пеньо Пенев замина за Тутраканско, където списваше, редактираше, коригираше, издаваше и разпространяваше многотиражката «Добруджанска дума», орган на партийното бюро, дирекционния съвет и профкомитета на ДЗС «Янко Забунов». Той вършеше своята работа с голямо увлечение и написа в многотиражката десетки стихотворни и прозаични злободневки, дописки, статии и пр., посветени на жътвената кампания. Вместо мото към вестника е поставен лозунгът на Ленин «Борбата за хляб е борба за социализъм!». Както се вижда от заключителните изказвания на директора и партийния секретар на ДЗС «Янко Забунов», вестникът е спомог-

нал много за изпълнението на селскостопанските задачи.[1] Разделяйки се с читателите си, в последния брой 20 Пеньо Пенев пише:

Довиждане, прекрасни, мили хора!
Довиждане, герои на труда! —
Без сън и без почивка, без умора
вий честно си проливахте потта.
Ний подвига ви няма да забравиме!
След всичко, преживяно досега,
в часа, когато вече се прощаваме —
приятелски ви стискаме ръка!
С вас обич ще ни свързва като мост!
Довиждане. . . и все така — на пост!

В същата многотиражка, в последните два броя (19 и 20) Пеньо Пенев помести десетина стихотворения, известни покъсно от цикъла «. . . Всеки своя пътека си има». Повечето от тях са писани преди това и имат много малко нещо общо с характера и предназначението на многотиражката «Добруджанска дума», различават се по своето звучене и от дотогавашното творчество на поета. Скръбни, миньорни настроения преобладават в тоя цикъл, отделни мотиви звучат унило и песимистично. Нещо беше станало с поета, бяха го обзели нови и неприсъщи за него настроения, той страдаше истински и не се преструваше на разстроен. Всеки, който прочете тия стихове, не може да не се сепне:

. . . Много мили неща аз разлюбих,
дори погледа кротък на мама.
Имах всичко. . . и всичко загубих —
няма щастие, щастие няма!

Сам да бъдеш — така по-добре е,
нищо в нашите дни не е вечно!
И най-милото ще отмилее,
и най-близкото става далечно.

Всяка клетва е само измама,
всяка нежност крий удари груби. —
Нека никога нищичко няма,
за да няма какво да се губи!

[1] Вж. «В. «Добруджанска дума» беше винаги с нас» от Н. Минчев, директор на ДЗС «Янко Забунов», и «Наш добър помощник» от Ст. Бонев, партиен секретар в ДЗС, в. «Добруджанска дума», бр. 20 от 16. VIII. 1957.

Всеки огън гори — догорява,
никой извор вовек не извира.
Туй, което цъфти — прецъфтява,
туй, което се ражда — умира.

Всеки друм става тесен за двама,
всяка радост е бременна с мъка. —
Нека никога срещи да няма,
за да няма след тях и разлъка!
(*«Пътеката е извървяна. . .»*)

Тук още, в този цикъл от 1957 г., се съдържа едно предчувствие за трагичната развръзка, която настъпи две години по-късно. В тия стихове твърде много се говори за смърт, разочарованието от прежното е жестоко. И същевременно всичко това е пречистено и извисено, затуй може би не само трогва, а просто покъртва читателя. Разбираш, че стихотворенията от този цикъл са написани със сълзи на очи, предизвикани са от някаква неутешима болка и обида.

Колко лесно е да се каже сега к р и з а, и колко мъчно е да се обясни цялото съдържание и всичките причини, които се крият зад тази единствена дума! И колко повече сме склонни да отречем творческите резултати от подобни жизнени кризи, отколкото да отстраним самите причини, които могат да породят такава поезия. С Пеньо Пенев се случи нещо подобно. Когато той честно изповядваше своята драма, някои бяха готови да обявят всичко това едва ли не за фалш, за навяно и заимствувано, без да разбират, че в «Елегия» или «Епоха» туптеше същото неспокойно сърце, което създаде и светлите песни за Димитровград. Сякаш социалистическият поет няма право да изпадне в тежко душевно състояние, сякаш той трябва да прежале сам в лирата си ония струни, които издават миньорни звуци. Пеньо Пенев доказа, че социалистическата поезия няма нужда от подобно осакатяване. И го потвърди с поемата си «Дни на проверка», която представлява един своеобразен епилог както на цялото му литературно творчество, така и на бурния му и неспокоен живот.

Още в «Добруджанска дума» поетът се беше опитал да обясни донякъде основното звучене и тенденциите на цикъла си «. . . Всеки своя пътека си има» с едно обстойно мото. Той писа:

«. . . Човек се ражда, за да даде другиму любов. Оня, който никому, дори и на куче, не е дал поне капка любов, той напразно е дошъл на тоя свят. По-добре ще бъде, ако майка му вместо него е родила камък. Такъв човек не познава мъката и щастието,

няма да остане в сърцата на хората, те няма да го запомнят с добро. Такъв човек — по дяволите.»

От един очерк на Пеньо Пенев знаем, че това не са негови думи, това са мисли на негов приятел работник, които той си е записал в бележника. В очерка те са цитирани дословно.[1] Извънредно интересно и показателно е, че поетът си ги е спомнил, когато е трябвало да отпечата цикъла си «. . . Всеки своя пътека си има». Те представляват истински ключ към неговото разбиране и тълкуване.

Когато четем тъжните и неизплакани песни на поета, разбираме, че Пеньо Пенев беше роден, за да даде любов и радост на другите. Той познаваше, познаваше много добре и отблизо мъката и щастието и затова неговата поезия остава в сърцата на хората, а поета те ще запомнят и поменават с добро. И ако подобни стихове наистина възбуждат у читателя въпроси, отговорите ще търсим пак в поезията на Пеньо Пенев и ще ги намерим особено ясно изразени в поемата «Дни на проверка». Тя представлява една безпощадна поетична самокритика, в която се достига до самобичуване, до нравствен и идеен катарзис. Но разкайвайки се за безсмислено преминатите дни, за пропилените часове по кръчмите, поетът не изпада в мистика и песимизъм, а с протегнати ръце търси да срещне изгрева на своя нов ден след кошмарите на тъмната нощ.

Пеньо Пенев подложи на сурова преоценка своите увлечения. В отделни части на поемата прозвучават мотиви от най-мрачните му стихове, но вече в тях се долавя разкаяние и преосмисляне, първоначалният рефлекс е отстъпил място на дълбокия философски размисъл за епохата и за себе си. Като предсмъртната творба на Маяковски «Во весь голос» поемата «Дни на проверка» е не само една равносметка, но и завещание. С особена сила са изпълнени ония пасажи, в които поетът заговорва за своя синовен дълг към родината и партията:

Не сте ли виждали как майка търси брод и гази
в ръце с детето си през придошла река?
По бързея на времето, през мътните талази
мен партията ме пренесе ей така! . . .

Прости ми, майчице, завоите предишни!
Прости ми бягството в съмнения излишни!
Прости ми песните на страшна горест ти!
Издуманите хулни думи ми прости!

[1] Вж. П. Пенев, Ние от Димитровград, очерк, в. «Литературен фронт», бр. 10 от 7. III. 1957.

Омургавял от твойто слънце, като твой обучен редник
аз пак съм в бойното седло на дните бързолетни!

Едва ли е възможно и необходимо по-ясно да се изрази предаността на завърналия се в строя боец. И не е разкаянието, което подкупва, а несломимата вяра в комунистическата правда, безстрашното заставане лице с лице с най-тежката и пареща истина. . .

Схематичната литература беше създала една ограничена и фалшива представа за образа на нашия съвременник и особено — на работника. Той се представяше еднолинейно и плоско: лишен от свой собствен душевен живот, работникът резонираше с общите лозунги и мисълта му беше заета единствено с плана и с текущите акции, кампании и мероприятия. Пеньо Пенев има тая заслуга, че разби подобни изопачения и измислици. Той показа правдиво трудещия се човек у нас като личност, като индивидуалност със свой собствен духовен образ, със свое лично и съзнателно отношение към всичко в нашия свят, със свои особени и неповторими преживявания, терзания, мечти. За пръв път в поезията на Пеньо Пенев работническата класа се предава психологически вярно и богато — не като някаква безлика и равна маса, а като армия от разнолики бойци за щастие, обединени от една обща цел, от един свят идеал, но всеки със своя собствена съдба, със свои грижи и тревоги, със своя душевна нагласа, темперамент и пр. Пеньо Пенев държеше да покаже работника като личност, като мислещо същество, като творец. Стремеше се да разкрие богатата душевност на нашия съвременник, широката гама на чувствата и преживяванията му, необятния простор на въображението и мечтите му. Той беше уверен, че само тази пълнота и това богатство могат да ни дадат достоверната картина на новата действителност, тъкмо в тях той виждаше почвата, в която зреeха и цъфтяха големите истини на епохата.

В поемата «Дни на проверка» тая пълнота и разностранност е намерила най-силен и кондензиран израз. Тя не е само лична изповед и хроника на едно превъзмогнато страдание. В своите обобщения поетът обхваща най-конфликтните възли в нашето съвремие. По сила на психологическото проникване тя напомня за лириката на Яворов; тук също тъй се гърчи един метежен дух, който боледува и гори заради времето и себе си, заради своята съдбовна свързаност с участта на родината. И ако порано — в поемата «Родина» — той беше възпял с най-светъл

възторг своето преклонение пред нашата земя и се гордееше с единственото си богатство — родината, — сега в «Дни на проверка» той разкрива как в най-тежки изпитания е изстрадал своите чувства към нея и своя синовен дълг. И не че някой го беше обвинил в нещо или че беше извършил някакво прегрешение пред свещените идеали, на които се беше обрекъл. Не, той се терзаеше за временните отстъпления от пътя към голямата цел, за безплодните люшкания, за неоправданите спирания и изоставания по опасните завои на времето. Тази негова болка беше тъй пареща, че той отблъскваше с ненавист всеки опит за утешение, наричаше го лицемерен и злорад. И озлочестените срещи, и неспастрените дни, и празното семейно гнездо раняват дълбоко чувствителната душа на поета:

Сърцето ми сега студено болей,
докрай разбрало нявгашната си вина.
И в моята коса белей
на ранна есен първата слана.

За мнозина това бяха настроения нови и неочаквани, но очевидно той беше живял с мъката си години наред, стиснал на гърлото си своята собствена песен (по думите на Маяковски), преди да я излее в двата си последни цикъла и в поемата «Дни на проверка».

Както дълбоко и неутешимо страдаше поетът заради своите собствени болки и неразбории с любимата, в семейството, сред другарите, също така лично и интимно преживяваше той и болката си за съдбата на своите връстници. Гнетеше го, че претоварени от тревоги, някои са «уморени рано, много рано —/ от темпове, събрания и планове». Еснафското самодоволство на други беше в състояние да го изтръгне от състоянието на меланхолия и да го преизпълни със сили за борба срещу принизяването на великата цел, срещу инфлацията на идеалите. С безмилостни слова той изобличаваше ония, които са превърнали света в бакалница и кухня за задоволяване на коремните си потребности, а духовният им живот се изчерпва с тотоманията. Това ли е голямото вълнение? — питаше той, — с такива ли мечти неговото мъдро, неговото храбро поколение изграждаше заводите, централите, грамадните здания на социализма?. . .

. . . Знам. . . само гърло се не лъже,
но нашата борба с оръжие
затуй ли мина през пожари, през блокади и засади,
затуй ли из балканите тя огън партизански кладе,
затуй ли на ръце пренесе не един ранен другар

и днес по скелите затуй ли от цимент и вар
белее нейното кораво, несломимо рамо —
за да робей в домашна употреба само
най-светлият, воюващият ни стремеж?

В тези думи има много горчивина и горест, в тях блика накипял спотаяваният протест на поета, негодува разбунената му съвест. Той беше страшно чужд на «празношумния пазар на суетата празна» и виждаше за себе си много по-достойно място в живота от грижите за задоволяване на всекидневните нужди. И тъкмо върху фона на еснафското живуркане Пеньо Пенев чувствуваше още по-остро вината за своите временни дезертирвания от фронта на воюващите и непримиримите. Отново го обладава и поривът на вечното безспокойство, на дерзанието, на увереността, че човекът е човек само тогава, когато е на път. Когато не се задоволява с достигнатото, когато покореният връх е само нова позиция за похода напред и нагоре.

Дойдох на тоя свят
да видя слънцето,
в ръка да взема
плода на радостта, наливал сладост много векове.
Написана е моята съдба поема
във по-свободни, бели стихове
и с теб, епохо, ний не се римуваме,
но ритъмът един и същ е в нас! —

заявява той и тия му стихове разкриват най-добре и най-точно смисъла на всичките му терзания, надмогвания и усилия. Животът продължава да бъде една непрестанна борба и който си е представял другояче работата след победата, той се е успокоил и примирил или наивно се е заблуждавал. В стиховете, обърнати към епохата:

И не от вчера ний воюваме,
и не от вчера в зной и мраз
сивей на моя гръб работната рубашка,
попивала потта солена на усилни дни —

се долавят мотиви от Вапцаровия «Двубой». Но тук има и нещо ново, нещо породено от нашата сегашна действителност, от изменените условия на борба с живота, от новото място на поета като барабанчик в похода към бъдещето, който води маршовата стъпка на родината. Ето тези нови настроения и идеи, които ни връщат към най-характерните и същностни особености в поезията на Пеньо Пенев:

Не знам ще доживея ли до старини,
не знам дали в ръка с тояжка
ще търся порти и пътека.
Дори да си отида рано — нека!
На мен ми стига, че навреме се родих!
Това столетие сега е мой длъжник!
За него с кръв и пот платих,
платих му всеки негов миг,
платих му приживе.
Аз имам да уреждам с него сметка!
Записал съм си я в партийни директиви
и то през всяка нова петилетка
ще плаща с лихвите на моите мечти.

О, колко много има то да ми плати!

Сега можем да преценим, че много малко наши поети могат да направят подобна изповед. Тук се крие и причината за необикновената заразителност на поемата, както и за популярността на поета. Никак не е трудно да се разбере, че тя се дължи преди всичко на пълното сливане на живот и поезия, на рядката всеотдайност, с която Пеньо Пенев изпълняваше дълга си на гражданин и поет — сливане до самоизгаряне, до самоопожаряване. Никакво интелигентско разстояние не дели поета от живота, никакви книжни представи не ограничават полета на буйното му въображение. Мотиви, теми, проблематика и тоналност той черпеше от живите извори на действителността.

Пеньо Пенев не се рови в някакви свои дребни и чисто лични преживявания и душевни лъкатушения, а дори най-интимният му свят е подчинен и контролиран от неговото обществено чувство. Всичко, всичко в своя живот и поведение той преценява от гледището на големите идеали на века, съпоставя го с великата цел. Мисълта за достигнатото и пропуснатото, за възможното и неосъщественото поражда вътрешната конфликтност в поемата, която има и още едно много ценно качество: искреността. Никаква декларативност, никакъв фалш, никаква приствореност, никакво съмнение дори в достоверността на чувствата не навява изповедта на поета. И като свържем поемата с целокупното творческо и гражданско дело на Пеньо Пенев, мисля, че без преувеличение можем да кажем: историята на страната беше биография на поета, той беше цял във времето и времето беше в него.

Изобщо в поемата «Дни на проверка» Пеньо Пенев сам даде отговор на въпросите, които се бяха изправили през последния период от творческия му път:

Един велик, един брутален век над мен се срути
и в скутите ми своята съдба завинаги остави.

И още по-ясно и определено:

В мен срещата на две епохи стана,
ехтя у мен двубоят им жесток!

Стоманата омеква при закалка, но после става по-здрава. Така е и с поетите, които преживяват искрено периодите на революционно напрежение и нажежаване. Пеньо Пенев изстреля поетичния лозунг «Хора, на път!» и сам остави тихия уют на дома, заживя без адрес и посока, често неразбиран от някои.

Ъптон Синклер пише за скитничествата на Уот Уитмън: «Близките на Уот хора го обичаха, но не можеха да го разберат. Те гледаха на него като на ленивец в същото време, когато той със своите скитничества обогатяваше душата си.»

Пеньо Пенев също тъй търсеше да обогати душата си и скиташе от обект на обект, от строеж на строеж, замисляше нови творби, нахвърля идеята на една пиеса, възнамеряваше да се отдаде с още по-голяма страст и на сатирата. В такива моменти той се чувствуваше душевно възвишен, преизпълнен с творчески сили. Но той беше безсилен срещу повторяемостта и невъзвратността на приливите и отливите в душата му и затова писа с тревожно предчувствие за себе си:

Плодовете
едва са зазреяли. . .
Аз ги чакам. . .
О, труден мой ден!
Аз не знам
старини ще живея ли —
всичко може да стане
със мен!
Но такъв —
с непреклонна глава,
грубоват,
неспокоен,
готов —
аз от релсите
викам,
зова
и вървя
като клетва суров!

(*«Релси»*)

Последното му значително произведение — поемата «Дни на проверка» — е един вълнуващ и пределно достоверен документ за мъчителните превъзмогвания в душата на поета, разкъсвана между разяждането и оздравяването, между песимизма и оптимизма, между болката и радостта, между съмнението и вярата. И всичко сигурно щеше да свърши добре — както в поемата, — ако не беше неговата болест. . .

В някои стихотворения, като «Майчице», «Пътека», «Елегия» и др., и в поемата «Дни на проверка» Пеньо Пенев изповяда с кристална искреност тежката драма, която преживяваше през последните години. Тази негова трагедия, която в крайна сметка доведе и до неговата гибел, се дължеше на отчуждението, което временно беше настъпило между поета и новия живот; дължеше се на кризите в личната биография на поета, които на моменти вземаха връх. Отделяйки се от средата на строителите и трудовите хора, Пеньо Пенев понякога попадаше в чуждо и враждебно окръжение, сред една нова и противна за него обстановка. Той я ненавиждаше с цялата си душа, но не винаги намираше сили да противоустои на нейните съблазни и изкушения. В минути на размисъл и творчество той съзнаваше тази си раздвоеност, лекуваше болестта си и с всички сили и средства се стремеше към своя любим град, дето край тихите води на Марица да пие обич и целебна вяра в хората, да се радва на техния труд и да клейми с гневно слово всяка пречка и преграда в пътя им. Когато четем неговите драматични самоанализи в «Дни на проверка», ние разбираме, че общественото чувство нито за миг не е напуснало поета, че нищо не е било в състояние да погаси обичта му към трудовите хора.

Пеньо Пенев изпитваше голяма любов към хората. Той се обръщаше с най-нежни думи към тях в стиховете си. Той имаше много другари и безброй познати из всички краища на страната. Усещаше нужда от хора, които да го заобикалят; когато останеше сам, изпадаше в злокачествена меланхолия — много пъти осъзнато безпричинна.

Той обичаше и искаше да бъде обичан. Търсеше верни другари и страдаше, когато не ги намираше. Едно негово стихотворение, открито между ръкописите му в незавършен вид, говори за тая му жажда. В него поетът разкрива колко е страшно да останеш без другари. Другаде той писа:

Навън вали,
вали дъжда,
бълбукат и шумят
улуците
и сочнозвучно из града
плющят по плочите
капчуците.

О, колко весел е дъжда,
когато знаеш:
има къща
и незаключена врата,
където можеш
да се връщаш.
(*«В дъжда»*)

Но Пеньо Пенев беше чужд на житейския практицизъм, беше нехаен към себе си и се отнасяше с пренебрежение към всекидневните грижи и порядки. Може би поради това често му се случваше да няма «незаключена врата» и спеше дето намери. Той беше в пълния смисъл на думата «поет без адрес» и такъв си остана и когато грижите му се увеличиха, след като се ожени и стана баща. Няколкото стихотворения с подобни мотиви от цикъла «Когато се наливаха основите» носят автобиографичен характер — в тях той нищо не е измислил. Когато пък се премести в просторна квартира, той беше горд като героя на Маяковски, на когото бяха дали апартамент с вана. Ала като човек и поет Пеньо Пенев беше така устроен, че не можеше да се спре на едно място. Неговите навъсени и сурови строфи не можеха да се родят в затоплен кабинет, те не носеха парфюмения аромат на канцеларииte. Той нямаше кабинет, а всичките свои стихове написа върху коляното си по строежи и скели или в близките кръчми и сладкарници, в хотелиерските стаи и работническите бараки. «Доклади се пишат на бюро, а стихове — на коляно!» — казваше той.

Както някога импресионистите изнесоха живописта en plein air, така и стиховете на Пеньо Пенев се раждаха на открито. Но той не беше импресионист. Той се стремеше да проникне отвъд цветното богатство на света, надникваше в миналото, прозираше в бъдното. За пръв път обаче в българската поезия стихове за строителството се пишеха на открито, пишеха се навън, с омаслени ръце — тъй, както Вапцаров беше написал своите задъхани строфи. Затова Пеньовата поезия носеше мирисът на бетон и пресен чам, дъхтеше на дим и сгур. И поетът ни най-малко не се срамуваше от това, напротив — той се гор-

дееше с диханието на бензин и бетон, защото усещаше в него романтиката на съвременността.

Той вече имаше признателността на читателите, извоювал си бе благосклонността на редакторите, наложил се беше и с поезията, и с откровения си характер. Мнозина го ценяха и обичаха, помагаха му с каквото могат. Имаше условия той да потвърди оптимистичния финал на поемата «Дни на проверка», сам той беше уверен: «каквото в мен боля — изболедувах». Причините за неговата трагедия обаче се оказаха по-дълбоки — тежката болест и жизнените превратности сломиха волята му и го изтръгнаха преждевременно от строя на 27 април 1959 г.

«. . . Пеньо Пенев изгоря в пламъците на своя буен поетически огън — пише др. Петър Йорданов, председател на ГНС в Димитровград, и продължава: — Погледнато през обикновения прозорец на делничното ежедневие, кончината на Пеньо Пенев бе безразсъдна постъпка, непобираща се в рамките на здравия разум. Но като се вземе пред вид вулканично клокочещият поетичен заряд на младия поет, неговата жизнена динамичност и разрушителното въздействие на една нездрава среда от набедени «таланти», завършъкът на действителния талант бе колкото трагичен, толкова и логичен.

Известна вина за това има и нашата културна общественост, в това число и димитровградската, която не обкръжи с грижи младия поет и не му създаде обстановка на творческа, здрава и младежка дружба, от която Пеньо Пенев имаше такава нужда.»

Тия думи изразяват цялата истина. Пеньо Пенев имаше още какво ново, силно и свежо да даде на нашата поезия, кроеше творчески планове, готвеше се за нещо по-голямо. Но смъртта прекъсна творческите му намерения. . .

На погребението му в Димитровград дойдоха извънредно много хора — работници, зидари, миньори, войници, селяни, ученици. . . Той беше писал за тях и те бяха дошли да се простят със своя поет. Градският комитет на БКП прекъсна пленума си и точно в 12 часа всички участници в пленума дойдоха да се поклонят пред ковчега на поета. Към димитровградското гробище, което се намира на няколко километра далеч от центъра, зад Химкомбината, се проточи дълга траурна процесия. Хората оставяха работите си и делничните си грижи, за да се присъединят към нея. Самото гробище поразява със своите малки размери. Това е гробище на млад град, дето смъртните случаи са редки; пък и всеки желае да бъде погребан в родното си място — в северните или в южните краища на страната. Пеньо беше пожелал да остане завинаги тук.

Когато го спускаха в гроба, от двете страни по линиите, които опасваха гробището, се зададоха влакове. Машинистите намалиха хода, свалиха шапка и надуха оглушително свирките — те знаеха кого погребват и от своя трудов пост му отдаваха последна почест. Някъде в далечината разбиваха канари — работниците взривиха скалите точно в часа на погребението. Тогава смраченото небе се проби и един лъч светлина падна върху челото на поета, върху свитите му един под друг юмруци, застинали сякаш миг след като е рецитирал. Откъм облаците се спусна самотна чучулига — тя му носеше поздрав от слънцето и от земята, с която той навеки се сливаше, след като се бе слял и приживе с нея в творчеството си. Птицата възви към белите скели, накъдето се упътиха и тия груби мъже с просълзени очи, които се разотиваха с песните на поета в сърцето си. . .

За нас днес Пеньо Пенев си остава възторжен поет на нашата съвременност, запечатал в патетично слово мислите и вълненията на новите хора. В най-добрите му стихове грее образът на преобразената родина, възсъздаден внушително и със силни метафори от поета. Той я видя цяла в движение, в настъпление, в надпревара с времето и такава я възпя:

Под бойното знаме на труд и сражения,
през водите на дните
намерила брод,
мойта млада Родина е
в настъпление,
към комунизма върви
моят народ!

Най-добрите стихове на Пеньо Пенев са един вълнуващ летопис на 15-годишния трудов героизъм в нашата страна. Във всеки ред от тях пламти комунистическата партийност на поета, неговата вяра в тържеството на новия живот. Необходимо е дебело да се подчертае, че при всички извивки на своя кратък жизнен и творчески път Пеньо Пенев запази своите ясни комунистически убеждения, чистотата на своята комсомолска мисъл и дело, не стана друговерец, не погази най-святото и най-милото, което бе възпял с такъв лъчезарен възторг и младежка сила. В кореспондентския си бележник от в. «Димитровградска правда» няколко мига преди смъртта той е записал: «Не се страхувам! Аз съм бил по сърце комунист и честен човек.» Предсмъртните му записки показват, че последните мисли на поета са били за родината, за младото поколение, за комунистиче-

ската идея, за нашата «динамична и противоречива епоха», чийто верен и истински син беше сам той.

Пеньо Пенев си остава поет на дързостта, който поздрави доброто утро на трудовите хора. И не е нужно да се говори повече за смъртта, защото поетът възслави живота през най-хубавите години от своята младост. В стиховете му сияе образът на нашата епоха, отразена през чистите очи на влюбения в живота поет.

Поезията на Пеньо Пенев принадлежи на младостта и никак не е случайно, че младото поколение му отдава заслуженото признание.

Като поет Пеньо Пенев имаше високо творческо самочувствие. То се подхранваше от високото предназначение, което той отреждаше на поезията. В това отношение извънредно характерни са редките негови изказвания за ролята на поезията, които ни е оставил. В една своя статия за Никола Вапцаров той подчерта революционното наследство, което сме длъжни да пазим и продължаваме.[1] Другаде той посочваше, че трябва да се изтъкнат и утвърдят по достойнство такива постижения на съвременната поезия като излезлите през 1954 г. книги «Стихове в паласките» на Веселин Ханчев и «Моите песни» на Георги Джагаров.[2] В разискванията по доклада на Христо Радевски «Проблеми на поезията през 1954 г.» Пеньо Пенев отправи призив за повече любов към поезията, повече отговорност за нейната красота, сила и здраве. «Защо избледня националната багра от нея? — каза той. — Защо понякога изчезва от стиховете звънката музика, златистият пейзаж, разкошът на разнообразието, голямата мисъл, страстният патос в утвърждаването на раждащото се ново? Неуспехите се дължат не само на непознаване на живота от писателите. Те го познават, живеят в него, но той не живее в тях, липсва им политическа заинтересованост и активност. Той е отразен в техните очи, но не тупти в сърцата им. А без сърцето, без разума — само с очите голяма поезия не се създава!»[3]

Същите свои мисли Пеньо Пенев разви и в обсъждането на младата поезия по доклада «В защита на поезията» на Георги Джагаров в Кабинета на младия писател през 1957 г. Той се обяви рязко против лесното писане на стихове, против писането «по чалъм», против поезията, в която няма поезия, «защото се пише без труд, защото не се влага никакво творчество, нищо

---

[1] Вж. «Син на партията и народа» (15 години от разстрелването на Н. Й. Вапцаров), в. «Добруджанска дума», бр. 10 от 23. VII. 1957.

[2] «Дружба между младите», в. «Литературен фронт», бр. 26 от 30. VI. 1955.

[3] Пак там. Сверено със запазената стенограма на изказването.

ново не се казва на хората».[1] Образно и духовито той осмя опитите да се «съставят» стихове «изпипани, позасукани, звучни, стройни и плавни, плавни», в които нищо не се казва, тъй като авторът им няма какво да каже.

В това изказване покрай някои нетактични подхвърляния Пеньо Пенев разви интересни и ценни мисли, които и днес звучат напълно актуално и съвременно. Ето какво казва той за поезията на своето поколение:

«Характерно за младата ни поезия е това, че тя е изстудена до скромния градус на обикновен мотив, изпразнен от социалното си съдържание, принесъл в жертва ясната поетическа мисъл заради някаква «оригинална форма», евтина звукова ефектност, чудати, ирационални образи. Тая поезия, лишена от дълбоки и искрени човешки вълнения, както и от здрави мобилизиращи чувства и мисли, лишена от всякаква обществена загриженост, лишена от естествен кипеж, от благородната тревога на времето ни, не е съвременна поезия. Все още ги няма в нея най-важните жизнени мотиви, все още те не са прозвучали силно, страстно и смело. Няма тревога, значи няма поезия, защото поезията е вълнение и тревога. А без тревога няма изкуство.

Все още младият български поет не е заел като гражданин своето място, мястото на поета в работническия строй. Станал ли е той част от общопролетарското дело, както учи Ленин? Не, не е станал. Това е главната причина за неблагополучията в младата ни поезия. Липсва здрава идейност и идейна подготовка на творците. В нашата млада поезия е отдавна, отдавна време да се влеят нови живителни сурови сокове. Време е да се стъпи на собствени нозе, здрави и свои! Стига това епигонство, стига това волно и унизително каканижене. Нека не се забравя Вапцаров: «Кажи го, както го пее народът.» А народът ни не го пее така, както младите ни поети го пеят. Имаш ли да кажеш нещо свое, по своему ново — кажи го! Дай го направо, от сърце, вярно и смело и естествено. Просто като вик, като кръвотечение!

От нас, младите, искат хубава поезия, и то с право. Тя трябва да бъде поезия вдъхновителка, водач и организатор на чувствата, юмрук и знаме. Само така тя ще изпълни своя дълг към общопролетарското дело.»[2]

Тъкмо такава поезия — вдъхновителка, водач и организатор на чувствата и мислите — се стремеше да прави и правеше Пеньо Пенев. Той пишеше не стихове, които да бъдат четени на

[1] «Със сърце и дълг», сп. «Септември», кн. 9, 1957, стр. 141—142.

[2] Според запазената стенограма на обсъждането. Вж. и посочената книжка на сп. «Септември».

нощна лампа за наслада и развлечение, а които да влязат в христоматиите по живот и да учат младежта на борба и героизъм, на мъжество и доблест, на подвиг и дързост. Такива искрени и внушителни по своя патос са и бодрите му и възторжени химни за строителството, и недопетите песни, в които се гърчи и стене неговата изранена душа. И едните, и другите разтърсват читателя и го подбуждат към размисъл. Над всички обаче отеква неговият възглас:

И пак ще бъда като барабанчик в похода,
и пак ще водя маршовата стъпка на родината —
аз, глас и съвест на епохата!

Както и на неговия учител Маяковски, така и на него самия стиховете не му донесоха «ни рубла», ни дом, ни мебели. Но той не се нуждаеше от признанието на рецензентите, защото имаше обичта на читателите. А днес няма поет измежду младите, който да се ползува с такава популярност като Пеньо Пенев. В Кремиковци сред лозунгите и диаграмите младите строители са изписали негови стихове. Негови строфи се появяват в уводните статии на централните и местните вестници. Във връзка с предложението за Димитровски награди във всички редакции се получиха огромен брой писма с възторжени мнения за Пеньовата поезия — някои са подписани от цели колективи, поделения, паралелки и пр. В дневника на един комсомолски секретар от Кремиковци (печатан във в. «Народна младеж») прочетохме Пеньови стихове. На литературни четения читатели стават и казват наизуст негови творби. Изобщо, дето има млади хора и строителни скели — а такива ще има винаги, — ще се четат и слушат стиховете на поета.

С голяма сила стиховете на Пеньо Пенев прозвучаха от трибуната на Народното събрание в един от докладите на първия секретар на ЦК. Там те стояха редом с колоните цифри на изпълнението и превишението и със задачите за новия поход. Сбъдна се желанието на поета, което той изразяваше с крилатите думи на Маяковски: «Я хочу, чтоб к штику приравняли перо.» И жалко само, че той не е жив. Той така би се радвал на това признание! Защото — помня — самият Пеньо казваше:

— Нищо повече не искам, освен да бъда поменат в някой от докладите на ЦК. Това значи, че моята поезия е нужна на социалистическото строителство.

Кръстьо Генов

ОБРАЗЪТ НА ПОЛИТКОМИСАРЯ И КОМАНДИРА В ПАРТИЗАНСКАТА МЕМОАРНА ЛИТЕРАТУРА

1

По примера на «Записки по българските въстания» на Захари Стоянов и съветските партизански мемоари, като «Хора с чиста съвест» на П. Вершигора, «В кримска нелегалност» на Ив. Козлов, «Записки на партизанина» на П. Игнатов, «Нелегалният обком действува» на А. Фьодоров, «В смоленските гори» на Т. Логунова, «От Путивъл до Карпатите» на С. Ковпак, участници в партизанското движение у нас създадоха значителни по обем и стойност мемоари за епичната почти четиригодишна въоръжена борба на българския народ против фашизма. За две десетилетия техният брой нарасна внушително — това са около 50 книги, вън от стотиците отделни мемоарни разкази. Немалка е цифрата вече и на онези, които с пълно основание ние наричаме художествена историко-документална литература — мемоарите «Неотдавна» от Славчо Трънски, «Записки на политкомисаря» от Иван Зурлов, «Средногорски партизани» от Коста Ламбрев, «В огъня» от Слави Чакъров, «В Лопянската гора» от Веселин Андреев, «В името на народа» от Митка Гръбчева, «Верни синове народни» от Митко Яворски, «Патриоти» от Георги Йовков, «Верни до смърт» от Христо Горов, «По долини и балкани» от Кьньо Маринов, «Героични дни» от Генко Гюлев, «Рилски партизани» от Моис Аврамов и др. Взети в цялост, тези мемоари представляват една широка, правдива и вълнуваща летопис на един от най-съдбоносните завои в цялата наша многовековна история. От тях ние разбираме ясно, че в тази люта, кръвопролитна битка с народните грабители и потисници българският народ под ръководството на Комунистическата партия се е сражавал за най-жизнени свои национални, социални и кул-

турни идеали и в същото време — за най-възвишените човешки идеали на всички народи през вековете на историята: за изграждане света на социализма и комунизма.

И по своето предназначение, и по своя стил нашата художествена мемоарна литература за въоръжената антифашистка борба спада към областта на белетристиката. Заедно с романа тя е най-жизненият, най-богатият измежду всички жанрове на съвременната българска литература, едно от най-характерните явления в нея. Впрочем тъкмо романът и художествено написаните мемоари са особено подходящи литературни жанрове (при съвременното развитие на българската литература) за съответно отразяване на онази епическа борба, която нашият народ води и завърши победоносно през годините на Втората световна война. Крайно показателни в това отношение са признанията на активни участници във въоръжената антифашистка съпротива, че те добивали сравнително точна представа за нейната сила и размери едва чрез партизанските мемоарни книги.[1] На множество страници в тези книги са нарисувани документално-исторически незабравими сцени от борбата на народа срещу неговите външни и вътрешни врагове, очертан е широко и живо образът на партизанина и ятака, разкрит е вярно и силно исторически обусловеният стремеж на народа към демокрация и социализъм. Значителното историческо съдържание често намира съответен мемоарно-художествен израз, историко-документалният материал оживява и заговаря с читателя чрез формите и похватите на един увлекателен белетристичен стил. Действително, както отбелязват това и някои критици, със своите идейни и художествени достойнства партизанските мемоари «се нареждат между най-обикнатите, най-търсените и най-много четените книги у нас»[2], че те са едно «голямо богатство» на съвременната наша литература.[3] Не случайно най-добрите от тези книги за късо време претърпяха по три и повече издания.

Ако научно-историческото повествование се изразява главно в описание и обяснение на важни обществени явления и събития, като за отделни личности се интересува дотолкова, доколкото със своите действия те са играли ръководна или от историческо значение роля в тези събития, художественото мемоарно повест-

---

[1] Вж. К. Ламбрев, Средногорски партизани, III изд., стр. 7.

[2] Сб. Партизански огньове, под ред. на Ив. Сестримски, София, 1956, стр. 251.

[3] А. Тодоров, По следите на един отред, в. «Отечествен фронт», бр. 3426 от 4. IX. 1955.

вование извежда на преден план човека, отрежда най-широко място на типичните — макар и редови — участници в историческите събития, като проявява специален интерес към техния душевен свят и битие. (Работата не се променя по същество, когато като главен предмет на белетристическото мемоарно повествование авторът взема собствената си личност.) Разбира се, и в мемоарите, гдето преобладава не белетристичното, а фактично-очерковото описание, съвсем не липсва моментът на художественото обобщение и повествование. И в тях намираме редица художествено разказани епизоди и живо нарисувани образи, сцени, картини. Такива са например «Партизански записки» от Борис Ташев, «По хайдушките пътеки» от Желязко Колев, «Партизанският отред «Гаврил Генов» от Аврам Митев, «Бойци на трудовий народ» от Атанас Семерджиев, «Година, равна на век» от Димитър Горостанов, «Нашите партизански пътища» от Трифон Балкански, «Боят при Ковачите» от Иван Гинчев, «Другари на орлите» от Славчо Георгиев, «Потомци на Ботев и Левски» от Кирил Донев, «В бурята» от Никола Голанов и др. За да си осигурят обаче по-трайно въздействие върху читателя, тези мемоари се нуждаят най-вече в една или друга степен от художествена доразработка.

Струва ни се, че най-голямото значение на художествените мемоари за въоръжената антифашистка борба се заключава тъкмо в това, дето правдиво и внушително обрисуваха образа на партизанина и ятака — като по такъв начин запазиха за поколенията прекрасния лик и пример на онези, с чиито идеали, подвиг и саможертва е свързан най-великият прелом в историята на българския народ. Така бе запазено едно неоценимо богатство — неизчерпаем източник на патриотично възпитание и героично вдъхновение за подрастващите поколения, а, от друга, също немаловажна страна, бе открита една благодатна руднича на теми за творците във всички области на изкуството у нас.

Днес, когато нашите поети и писатели по призива на партията напрягат творчески сили да нарисуват вълнуващи, обществено значителни и дълбоко възпитаващи образи на положителни герои, да покажат героиката на нашия живот, да издигнат българската литература на още по-високо равнище по пътя на социалистическия реализъм, общественото внимание към тази руднича и нейното използуване за възпитателно въздействие се налагат като първостепенна и творческа, и гражданско-патриотична, и партийна задача. Защото наистина «типичното» в партизанската мемоарна литература «е неделимо свързано с достоверното, измисленото се преплита

така тясно с реалността, щото и най-малката злоупотреба с него се явява недопустима; композицията е обусловена от развитието на самия живот и от участието на мемоариста в него»[1]. От друга страна, както е известно, авторите на партизански мемоари обикновено ги обсъждат в ръкопис със свои бойни другари, вземат предварително под внимание направените им основателни бележки и пожелания. По такъв начин се избягват едни или други грешки и неточности — повишава се достоверността на историческия разказ, без естествено да се търси «абсолютна», научна обективност. И съвсем неоснователно е да се изисква такава обективност от мемоарния жанр, тъй като в него историческата истина се пречупва през непосредното наблюдение и преживяване, получава баграта на индивидуалното авторово нравствено-естетическо светоотношение. Художествената мемоаристика отразява историческата действителност в аспекта на жизнено-белетристичното, тя търси човешките характери в тяхната непосредна изява при дадените конкретно-исторически обстоятелства. При това в зависимост от обществено-възпитателните си цели тя подбира типичното, характерното, в исторически смисъл достоверното и ценното от позициите на комунистическата партийност, от гледище на комунистическия етично-естетически идеал.[2] Ето защо, ако трябва да определим (макар и с известна условност) художествения метод на партизанската мемоарна литература, следва да го назовем социалистически реализъм на историко-документална основа. В партизанската мемоаристика не е налице художествената «измислица» като основен творчески принцип, но за сметка на това с цялата своя сила тук действува принципът за отбора на исторически характерното и типичното, на жизнено значителното, вълнуващото, трайното — търсене на тяхната изява чрез индивидуалното.

Най-сетне, когато изясняваме голямата проблема за положителните герои в нашия живот, не бива да забравяме, че в същност «великото народно дело е едно и също — преди и след победата». «Преди — както вярно изтъква поетът партизанин Веселин Андреев — бе нужно да се извърши очистителната работа — да се премахне от нашата земя язвата на фашизма, на капитализма и империалистическата робия, — за да се строи на нея новият живот. . . И съвсем естествено е, че вчерашните активни борци днес са активни строители. Те и сега са войници на на-

---

[1] М. Новикова, Мемуары и жизнь, Симферополь, 1957, стр. 7—8.
[2] Вж. Кр. Генов, Нашата мемоарна литература за партизанското движение, София, 1958, стр. 27—28.

родното дело — със зорък поглед, с яка десница, с горещо сърце.»[1] За нас те са един основен критерий на гражданско, патриотично, партийно поведение, един от най-жизнените, неувяхващи и внушителни примери на човешки достойното и красивото в живота.

В нашата мемоаристика партизани и ятаци са обрисувани като синове и дъщери на народа — със здраво патриотично чувство, с високо, комунистическо съзнание за обществена отговорност, които под влияние на изострената обществено-политическа обстановка през Втората световна война и под въздействие на разяснителната работа и борбата на Комунистическата партия не само грабват оръжие за изгонване на хитлеристките окупатори от своята родна земя, но се обявяват решително и против монархо-фашисткия режим, а и против капиталистическата система изобщо. Това са работници и селяни, мъже и жени, младежи и девойки — комунисти, ремсисти и безпартийни, — хора, за които великата проблема за налагащото се в нашата епоха революционно-обществено преустройство се превръща в основен и съдбоносен въпрос на техния собствен живот. Това са обществени дейци и революционери, които дълбоко съзнават, че воюват на един фронт, в името на едни и същи идеали заедно с освободителката на народите — Съветската армия; че те продължават славната революционна борба на Септемврийското въстание, на революционерите демократи от епохата на Априлското въстание (като Левски, Ботев, Бенковски), та дори и борбата на легендарните хайдути. Изобщо това са революционери патриоти и интернационалисти с широк исторически поглед и ново, социалистическо съзнание — кръвно свързани с работническата класа и трудовия народ, войници на Комунистическата партия, до сетния си дъх верни на нейните идеали и на първо място на идеята за братска дружба и единство с великия съветски народ. Това са новите хора на нашата велика преломна епоха.

Най-добрите, художествено написани партизански мемоари разкриват широко и вярно не само идейно-политическия, но и морално-психологическия облик на партизанина и ятака. Любов към живота и човека на труда, към свободата и обществения прогрес, вяра в човека и щастливото бъдеще на човечеството; ненавист към всяко потисничество и социална несправедливост; романтичен копнеж за радостен, творчески, социалистически труд и строителство; преклонение пред героичното, благородното,

---

[1] Вес. Андреев, Съдбата на моите другари, в. «Работническо дело», бр. 251 от 8. IX. 1954. Вж. също книгата на Аврам Митев «В мирни дни», София, 1956.

красивото в делата и мислите на човека; възхищение пред хубостите на родната природа, славното народно минало, народното поетично и музикално изкуство. Това са най-общите черти от духовния и морален свят на партизанина и ятака.

Много естествено, тук става дума за истинските, типичните участници в партизанското движение — онези, които изнесоха на плещите си страшната, но славна борба против фашизма и които с решаващата помощ на Съветската армия я доведоха до историческата победа на Девети септември. Никакво вътрешно родство с тях нямат случайните, неустойчиви, слабохарактерни пришълци в партизанското движение, които обикновено още в годините на борбата завършваха с печален или позорен край.

2

Същите тези качества, същите достойнства и добродетели — само че най-често в по-висока степен — проявяват във въоръжената антифашистка борба партизанският командир и политкомисар. Впрочем тяхното — на командира и политкомисаря — значение в борбата се определя още от самото място, от самото положение, което заемат в нея. Както е известно, те са най-преки осъществители на партийната политика, стратегия и тактика в този исторически момент. Те осъществяват на практика партийното ръководство на масите в антифашистката борба. Затова именно техният образ носи най-пълно и патоса на комунистическата партийност в мемоарното повествование. Той спомага да се очертае с голяма яркост — най-вече като дълбок подтекст в мемоарното изображение — и епохалната революционна роля на Комунистическата партия в историята на българския народ. Впрочем не в един документ от онова време може да се прочетат изрични напомняния от рода на това, че именно върху командира и политкомисаря Комунистическата партия «възлага цялата отговорност за бойната дейност и морално-политическото състояние» на поверените им партизански отреди.[1] «Нима са достатъчни само съзнанието и дисциплината — необходима е вяра в командира» — подчертава авторът на «Верни синове народни» Митко Яворски (стр. 212). А това значи вяра в мъдростта, вяра в правилността на партийното ръководство. Оттук — извънредно голямото значение, което придобиват личните интелектуални и морални качества на командира и по-

[1] Ат. Семерджиев, Бойци на трудовий народ, София, 1960, стр. 112.

литкомисаря за осъществяване и довеждане до победа революционната програма на партията в онези исторически съдбоносни дни.

Повече от всички командирът и политкомисарят имат ясно съзнание за това, че в жестокия двубой с фашизма и капитализма «народът поддържа партизаните не за черните им очи, не за личния им героизъм, а защото изпълняват политиката на партията, защото се борят за народна власт, за комунизъм»[1]. «В нашия партиен език — пише Митка Гръбчева — имаше една чудна думичка — отговорник... Аз не познавам по-силна власт от властта на партийния секретар в нелегално време. Че неговите нареждания бяха нареждания на партията... Но заповедите се изпълняваха, колкото и страшни, колкото и трудни да бяха те. А в нашето съзнание, пък и в съзнанието на партийните и ремсови ръководители никога не се е мяркала и сянка от мисълта, че те притежават власт над другите. Защото тяхната власт винаги се е смятала като най-висша форма на задължение, на отговорност. И затова ние ги наричахме отговорници.»[2] Съвършено естествено при такова положение у борците антифашисти се развива остро съзнание за отговорност пред партията и народа, а заедно с това огромна грижа и старание да оправдаят даденото им голямо доверие, да изпълнят по достоен начин възложената им исторически важна задача. В това отношение може да се наброят множество случаи, в които командири и политкомисари проявяват в борбата удивително героично самообладание, политически и педагогически такт, неимоверно бърза съобразителност, изобретателност и решителност, показват превъзходен усет за неотразимата сила на личния пример и непоколебима воля сами да бъдат такъв пример. Ще приведем тук един от многото характерни за партизанското ежедневие случаи, разказан от Веселин Андреев.

Едно партизанско отделение бива изненадано от полицейско нападение. Командирът дава бърза команда за организиране на отпор. Време за «психологическа подготовка» няма, но все пак командирът намира удобна минута и за това. Той знае и при подобно критично положение как да настрои за победоносен бой партизаните: «Другари, открити сме! Дръжте се здраво! Първо отделение ще поддържа огъня, докато се разгърнем. Без заповед никой да не стреля!» И винаги весел и жизнерадостен,

---

[1] Сл. Чакъров, В огъня, София, 1960, стр. 504.
[2] М. Гръбчева, В името на народа, София, 1962, стр. 538.

сякаш му се стори, че е бил прекалено строг и сериозен, командирът смигна с двете си очи и направи познатата им мила и смешна физиономия. «Па бийте, както съм ви рекъл! Не ги жалете! . . .» И тръсна ръка, като да удряше небрежно някого с опакото на дланта си. Колко ценна е в тежки минути ободряващата дума! Сред бойците — тревожно напрегнати — за миг премина весело оживление. Тошко му отговори в тон: «На кайма ще ги смелим!» Но гласът на командира, отново строг, го прекъсна: «Не се хвали сега. В боя ще те видя. . . След мене.»[1]

Трябва да отбележим, че в партизанските мемоари най-често се говори изобщо за живота и развитието на партизани и ятаци, за изумително бързия морално-политически растеж на отреда. Струва ни се, това е един съществен недостатък на повечето от досега публикуваните мемоари. Така например един от мемоаристите в сборника «Ние бяхме партизани» (1949, стр. 178) бележи: «Суровият партизански живот ни направи други. Ние растяхме, възмъжахме, калявахме се в жестоката борба срещу фашизма.» «. . . За една година бяха се натрупали толкова събития, че като ги слуша човек, главата му се подува и неволно загубва представа за времето и мястото къде се намира» — пише Димитър Горостанов. — «Струваше ми се, че такива неща могат да станат само за десетки години, за век. Но това е борбата! Тя се развива бързо, стремглаво и всичко отминава като на филмова лента. Остават обаче дълбоки, незаличими следи в сърцето и душата на живия човек, който за една година възмъжа и доби опита също на десетки години, на век.»[2] Неведнъж авторите констатират как плах по характер младеж или девойка с нежно телосложение се превръща в корав, героичен боец. Обаче каква роля (наред с други условия и обстоятелства) в тези случаи изиграва превъзпитателното въздействие конкретно на политкомисаря или командира (включително и ролята на женатa политкомисар), мемоаристите сравнително рядко посочват. Най-много материал в това отношение предлагат мемоарите, написани от командири и политкомисари: «Неотдавна» от Славчо Трънски, «В огъня» от Слави Чакъров, «Записки на политкомисаря» от Иван Зурлов, «В Лопянската гора» от Веселин Андреев, «Героични дни» от Генко Гюлев, «Верни до смърт» (по записки на Иван Филев-Спартак) от Христо Горов, «Партизански записки» от Борис Ташев и др.

---

[1] В. Андреев, В Лопянската гора, София, 1953, стр. 59.
[2] Д. Горостанов. Година, равна на век, София, 1960, стр. 160.

Съвсем естествено партизанският командир и политкомисар изпъкват пред читателя на първо място като горещи и неустрашими патриоти комунисти, пропити от всеотдайна, себежертвена любов и преданост към работническата класа и трудовия народ, към Комунистическата партия и Съветския съюз, от една страна, а, от друга — с непримирима, революционна омраза към потисническия и грабителски монархо-фашистки режим, към чуждата хитлеристка окупация, към капиталистическата система изобщо. Всичките им помисли, дела, подвизи в борбата се основават на този революционен комплекс от обществени идеи, чувства, морал. В тяхно лице авторите на партизански мемоари (с малки изключения) виждат обществени дейци, у които високо прогресивният, комунистически мироглед се явява в пълно единство с нему съответен високо благороден и твърд характер, с несъкрушим оптимизъм и вяра в победата.[1] Така например, като разказва как по партизански посрещат Нова година за трети път в тясна землянка в приоблачните снежни върхове на Стара планина, авторът на «Записки на политкомисаря» забелязва: «Ако би могъл човек. . . да се промъкне близо до бункера, където до късно се пееха песни, разказваха си приказки, чуваше се весел смях, не би могъл да допусне, че тук живеят хора със смъртни присъди» (стр. 180). Не са изключение случаите, когато с колективно изпълнявани бодри песни партизанските отреди надвиват убийствените пристъпи на студа, глада и свързаните с такива моменти тежки душевни терзания. И в тези пълни с драматизъм случаи главна роля играе примерът, въздействието на политкомисаря и командира.

Откъде извира това светло, оптимистично светоотношение, това поведение на героично «безгрижие» пред самото лице на смъртта? Най-напред от високото партийно-комунистическо съзнание и възпитание на тези хора, от тяхната непоколебима убеденост в историческата справедливост на воденатa от тях борба и в близката и неизбежна историческа гибел на онези, които, за да спрат обществения прогрес, безумно са принудили най-достойните народни синове и дъщери да се заловят за оръжието в името на погазената народна свобода и чест. Колко вярно и просто партизанският ръководител бай Пешо характеризира душевния и морален облик на партизанина (и преди всичко на командира и политкомисаря) в отговор на въпроса на поразена

[1] Конкретното проучване на стратегията и тактиката на партизанското воюване представлява по-специална задача, излизаща вън от кръга на литературното изследване.

при «вида» на отреда жена из Трънския край — «Е, затова ли са ги гледали тия майки, да загинат?» — «А че защо мислиш, че непременно ще загинат — възразява бай Пешо. — Те отиват да се борят, да защищават родината. Отиват не да умират, а да живеят, при това живот пълен и смислен. Ти не мисли, че тези хора, които виждаш тук, искат да мрат или защото им се не живее, са тръгнали да се борят. Не! Тъкмо защото обичат живота, защото искат да го направят по-красив — ето затова. И който от нас остане, ще види този живот, ще му се радва и същевременно ще се бори за още по-хубав. . .»[1]

Повече отколкото редовият участник в партизанската борба командирът и политкомисарят имат ясно, историческо съзнание за смисъла и значението на водената борба, за приемствената връзка между освободителните борби на народа в миналото и ръководената от Комунистическата партия антифашистка борба. Това съзнание ги изпълва с благородна патриотична гордост и непреклонна воля за борба. «И наистина — подчертава авторът на «Неотдавна», прославен командир на трънските партизани — как човек да не се чувствува горд, когато знае, че известните по цял свят революционери демократи Ботев и Левски са българи, че вождовете на партията Благоев и Димитров, чиято слава се носи извън границите на нашата страна, са също българи!» (стр. 49). С пълно основание борците антифашисти се считат потомци на водачите на националноосвободителното революционно движение и духовни синове и войници на Комунистическата партия — нещо, което неизменно се подчертава и в самите партизански маршове, например в «Чавдарци» на Христо Кърпачев:

Народната майка запали
в кръвта ни хайдушки пожар,
затуй сме ний знаме развяли,
тъй както развял бе Чавдар.

Със ботевски пламък в борбата,
на Левски с духа несломим,
ний търсим в борбата разплата
и робски вериги рушим.

Да припомним и следния крайно показателен случай. Пред Елена Гаврилова младата секретарка на ЦК на РМС Йорданка Николова прави такова, пълно с патриотизъм и мъдрост признание: «Колкото повече опознавам историята на нашия народ, толкова повече го обиквам, толкова повече расте възторгът

[1] Сл. Трънски, Неотдавна, София, 1957, стр. 473.

ми от героизма и неукротимия дух на народа ни да побеждава в името на справедливостта и правдата.»[1]

Но патриотичното чувство и партийно съзнание у командира и политкомисаря са неделимо свързани с техния интернационализъм и на първо място — с любовта и предаността към великото отечество на социализма. В множество случаи партизанските мемоари изтъкват дълбокото съзнание у бореца антифашист за неговото и народното неразривно морално-политическо единство със съветските хора — на фронта, в партизанските отреди, в тила. «Там, където е Съветският съюз — там сме и ние», учи партизаните мъжественият и неустрашим партиен ръководител Владо Тричков.[2] Техен героичен идеал в борбата е да се държат и воюват «като болшевики». Група партизани парашутисти от Съветския съюз е обкръжена в село Кирилово от голяма фашистка полицейска потеря. Положението се очертава като безизходно. «Другари, без вълнение, като болшевики. . .» — обръща се към тях командирът Георги Гърбачев. — «Ще се сражаваме като болшевики, смело и безпощадно, за да ги разбием и излезем от блокадата.» И наистина, макар да понася тежки жертви заедно с командира си, който пръв им дава ярък пример как следва да се сражават «като болшевики», групата въпреки всичко успява да разкъса и пробие вълчата полицейска обсада. «Ще минат много години. . . На наше място ще израснат нови поколения» — спомня си с дълбоко вълнение за такива преживявания Атанас Семерджиев. — «Дали ще могат те да разберат какво значеше за нас Москва! Ще докоснат ли техните сърца възторгът и очарованието, с които ние слушахме звъна на кремълския часовник?»[3] Разбира се, поколенията отговориха и отговарят утвърдително на този въпрос. Множество подобни примери, хубаво разказани, съдържат мемоарите «Неотдавна», «В Лопянската гора», «Записки на политкомисаря», «Средногорски партизани» и др.

А на «болшевизъм най-добре учи историята на ленинската комунистическа партия». Затова за нашите партизани и на първо място за техните ръководители «Историята на ВКП (б)» се явява неоценим учител. Това отношение е разкрито особено пълно например в думите на Марин — командир на отреда «Хр. Кърпачев», който, предавайки на партизанския отред един екземпляр от историята, наставлява другарите си:«Носете я в пазва и

---

[1] Сб. Загинали, те пак живеят, II изд., София, 1952, стр. 46.
[2] Сл. Трънски, Неотдавна, 1957, стр. 365.
[3] Ат. Семерджиев, Бойци на трудовий народ, София, 1960, стр. 174.

я пазете. Човек да загине, но тя да не загине. Това е най-ценното богатство на отреда. . . Тук е изложен опитът на болшевиките. От него ще има много да се учим» («По долини и балкани», II изд., стр. 60).

В това отношение извънредно силно влияние упражнява и съветската литература със своите положителни герои Павел Власов, Павел Корчагин, Чапаев, Бончук и др. Какво ободряващо, окрилящо духа въздействие оказва върху тежко ранения командир на Габровско-севлиевския отред героичният образ на Корчагин, на Чапаев. Спомняйки си за техния мъжествен характер и героизъм в най-трудни обстоятелства, борейки се с дни между живота и смъртта, тежко раненият Владо узрява за мисълта, че «партията не се нуждае от членове, които се предават леко на смъртта» — и така намира сили у себе си като тях да победи дори самата смърт.[1] Новият, съветски човек — от живота и литературата — служи като неотразимо действен пример на българските партизани, пробужда у тях неподозирани сили в изпитанията и непреодолима мощ за победа в борбата. Мъжеството и моралът на този нов човек звучи в думите на командири като Денчо, казани просто и внушително: «До комунизма без бой и без жертви не можем да стигнем.»[2]

Нека си спомним тук за командири като Морозов — «човекът, който не яде» поради стомашна язва; за споменатия вече Владо, който свръх всички изпитания понася без стон такава ужасна «операция» на измръзналите пръсти на краката си в дома на верни ятаци; за ранения Стоян Едрев, който така настойчиво убеждава другарите си, че те трябва незабавно да го доубият, за да спасят от гибел отреда; за командира Мирчо (в «По долини и балкани»), който пръв изявява желание да прикрива оттеглянето на отреда от «проклетото място» на обсадата, заявявайки просто на другарите си: «Ако загина, вие ще спасите четата», и т. н.

Изобщо героиката, мъжественото самообладание и неизчерпаемият оптимизъм в най-безизходните положения; волята за живот и победа над врага даже в явно трагични моменти; умението въпреки всичко да се намери спасителен изход от такива положения и моменти са дълбоко характерни черти на партизанския командир и политкомисар.

И тук случаите са многобройни — има ги в историята на всички партизански отреди. Командирът на Старозагорския отред Чочоолу заедно с двама другари е обграден в малка горичка.

---

[1] М. Я в о р с к и, Верни синове народни, II изд., стр. 337.
[2] С л. Т р ъ н с к и, Неотдавна, София, 1957, стр. 213.

«Стотици цеви на пушки и картечници бяха насочени срещу корията и очакваха появяването на партизаните. — И криле да имахме, не бихме прехвръкнали, пошепна Карата. — Каквото и да става, ще трябва да тръгваме — добави все тъй тихо Чочоолу.» И все пак неустрашимият дух, умелата бойна тактика и безпогрешната стрелба на командира извършват «чудото» — духът на партизанина комунист се оказва с по-могъщи крила от всякакви птици (сб. «Партизаните разказват», II изд., стр. 152).

Подобен е и случаят със Стоян Едрев и неговия другар Вълко, обградени от д в е х и л я д и полицаи, войници и мобилизирани селяни край Ловеч. След това невероятно сражение командирът на Плевенската бойна зона с пълно основание учи партизаните как всеки от тях би могъл да устоява в престрелка със сто и даже с хиляда жандармеристи, стига само да спазва знаменитите «три правила» на неговата партизанска стратегия и тактика («Ние бяхме партизани», стр. 291—293).

Макар и принуден да стреля с лявата ръка поради тежко раняване на дясната, командирът Лазар довежда до спасителен край за отреда много тежкото сражение край Елешнишкия манастир.[1] Подобен случай разказва и авторът на «Боят при Ковачите» (стр. 74—75).

При страшна зимна виелица командирът на Войнишкия батальон «Христо Ботев» е принуден да води на дълъг поход партизаните по самия хребет на Беласица. Трудностите и опасностите са неимоверни. Обаче въпреки всичко неустрашимият Дичо Петров намира достатъчно сили и оптимизъм в себе си, за да подвиква «бодро» на другарите си: «Нас ли ще ни надвие фъртуната? Хайде де! Това само няма да стане. . .» Затова нищо чудно, че когато впоследствие партизаните от батальона узнават за предстоящия им нов дълъг и тежък поход към България, всички минават «мълчаливо пред своя командир» и «всеки от нас — пише в спомените си Т. Митрев — би искал да му каже: — Води ни, след тебе ще вървим навсякъде!»[2]

След «разгрома» на Видинския отред «Г. Бенковски» — при 17 загинали партизани само в едно сражение — командирът Веселин и политкомисарят Славчо не само не падат духом, но с нова енергия и вяра в победата скоро удвояват и утрояват мощта на отреда, смайват фашистките власти и съвършено объркват зловещите им планове за „ликвидиране на партизанското движение във Видинска област.

---

[1] Вж. Ж. К о л е в, По хайдушките пътеки, София, 1954, стр. 266.

[2] Сб. Ботевци. Спомени на участници във Войнишкия партизански батальон «Христо Ботев», София, 1959, стр. 220, 249.

Като основна черта от характера на партизанския командир и политкомисар следва да се изтъкне и дълбокият революционен, социалистически хуманизъм, свързан със силно развито чувство за красотата в човешкото поведение и в природата. Оръжието на суровия воин тук се направлява от дълбоко човечното сърце на комуниста. По време на антифашистката борба, изтъква авторът на «По долини и балкани», мнозина си представляваха участниците в борбата като хора «със зли и остри очи, които търсят само врага, за да го унищожат». А «в очите на повечето наши ръководители аз виждах първо пламъка на любовта към другаря, комунистическо отношение към човека». Унищожителната си омраза към народните врагове те проявяват «открито и остро в непосредствените схватки, във време на боя» (стр. 154).

Политкомисарят на отреда «Антон Иванов» Лев Желязков — Милко (както го рисува Хр. Горов във «Верни до смърт») е «пълен с любов към всеки младеж», «нежен и внимателен» към другарите си партизани. Той обаче се превръща в «суров воин», когато трябва да се наложи наказание на онези, които пречат на борбата или предателствуват (стр. 157).[1] Дълбока истина крие признанието на политкомисаря на Софийската бригада «Чавдар» и автор на мемоарните очерци «В Лопянската гора», че «омразата» на партизаните «не само руши», но и «твори». «Нашата омраза е любов към родината, към народа, към живота» (стр. 67). Колко много това признание напомня завета на великия Ботев към подрастващите патриотични поколения — «силно да любят и мразят»!

Така властно говори у партизанина и преди всичко у командира хуманното чувство, че той не се разрешава да запрати бомба в стаята на жена предателка на отреда даже само при предположението, че в стаята «може да има дете»[2]. Дори към невинно засегнатото безвредно горско животно «коравото» сърце на партизанския командир е способно да прояви трогателно хуманно съчувствие и грижа. Партизани повалят с камъни катеричка в гората. « — Стойте! Какво правите! Убихте животинчето! — спря ги Мороза. Той се наведе и протегна ръка към катеричката. Но тя подскочи в ръцете му, изтича и полетя към стария бук. Мо-

[1] Не случайно на партийно събрание на антониановци, преценявайки личните качества на политкомисаря и командира на отреда, Атанас Ненов — Феодор критикува и двамата именно в тази насока: «Главната слабост на Серги е, че той няма внимателно отношение към партизаните. Сам го е заявявал и се стреми да се поправи. . . От обвиненията срещу Дед заслужава внимание едно — липсва му такт на ръководител, не знае къде да заповядва, къде да постъпи иначе» (А т. С е м е р д ж и е в, Бойци на трудовий народ, стр. 79).

[2] Ж. К о л е в, По хайдушките пътеки, стр. 298.

роза погледна окървавените си длани. — Гледай ти, мискини с мискини, да убият хубавото зверче! Цялото е в кръв. — Там, където катеричката стъпи на буковата кора, останаха алени следи. Всички наведохме виновно глави.»[1]

За дълбоко човечните, братски отношения между командири и политкомисари, от една страна, и между партизани — от друга, авторите на партизански мемоари разказват множество ярки случаи: например бащинското отношение на политкомисаря на отреда «Гаврил Генов» — Андрей — към поддалата се на малодушие партизанка Соня; отношението на командира на Софийската бригада «Чавдар» към бавно движещия се при преходите Колка; отношението на командири като Демиревски, Морозов, Славчо, Владо, Дичо Петров и др. Именно характерът на тези отношения обяснява и изключителната привързаност и любов на партизанина към командира и политкомисаря, проявявани с най-голяма сила в случаите, когато командирът или политкомисарят бива тежко ранен или убит. «Сякаш ме съсякоха с брадва. Нещо ме стисна за гърдите и спря дишането ми» — с такива чувства посреща вестта за раняването на командира на оперативната зона авторът на «По долини и балкани» (стр. 173). Обзет от скръб за убития командир, партизанинът Дойчин, изпаднал в екзалтация, се откъсва тайно от отреда и слиза в село, за да отмъсти — и действително отмъщава — на фашистките властници (сб. «Партизаните разказват», стр. 253). Какво представлява командирът за партизаните, каква непреодолима любов и преданост ги свързва с него, показват най-добре техните преживявания в случаите, когато по трагична необходимост — за да се спаси отредът — трябва сами да доубият смъртно ранения свой командир. Тук се разиграва истинска драма, която по правило завършва с обратно решение: «Не! Никога не ще сторим това, макар да знаем, че утре ще измрем до един!»[2]. . .

Бъдещият ден на свободата и социалната правда, мирният щастлив живот след народната победа, гигантското социалистическо строителство — това беше главната цел, това беше идеалът на партизаните. Копнежът, мечтата за този ден и живот ги правеше способни да понасят най-жестоки изпитания, да откриват в себе си титанически сили по страшно стръмния път към победата, да посрещат с песен на уста даже фашисткия разстрел. С такава силна, окрилляваща романтика кърмеше душите Комунистическата партия!

---

[1] Сл. Чакъров, В огъня, стр. 520.

[2] Ние бяхме партизани, стр. 245; М. Яворски, Верни синове народни, стр. 244 сл.

Не един от политкомисарите прилича на политкомисаря на чета от Войнишкия батальон «Христо Ботев», който става любимец на партизаните не само със своята «дарба да завладява хората, да им внушава големи и правдиви мисли». У него те виждат просто духовен двойник на оня романтичен герой от народните хайдушки песни, «който искал и на бесилката да изглежда хубав, да бъде облечен в чиста, прана риза, която вятърът да развява. . .» До такава степен от въоръжената антифашистка борба той бил «направил смисъл на своя живот»[1].

Тук има интересни примери и на социалистическа романтика. Такъв случай, доста широко разказан, намираме например в мемоарите «Верни до смърт». Политкомисарят Марин и заместник-командирът Спартак (от отред «Антон Иванов») не само мечтаят за бъдещето, но просто «виждат» пред себе си неговите очертания. «А който от нас оцелее — унася се в мечти Марин,— ще се превърне в строител на новия живот. . . Виждам, брат, как утрешните строители издигат в дефилетата високи стени и ги пълнят с чиста планинска вода. Виждам как из дефилетата накацват електрически централи и пращат енергията си из широкото Пловдивско поле. . .» и пр. (стр. 167).

Много естествено тия романтични мечти на партизаните се раждаха на реална основа — това бяха, по-точно казано, желания предвиждания. Затова и никаква случайност не представлява обстоятелството, че романтичните видения на Марин и Спартак и на толкова още техни бойни другари нашият трудов народ превръща след Девети септември в жива действителност.

3

Изобщо образът на партизанския командир и политкомисар е намерил широко място в мемоарите за партизанското движение, вярно и внушително са набелязани неговите характерни черти — неговият възхитителен морален облик. Естествено в това отношение най-голяма стойност имат мемоарите, чиито автори се домогват до по-ярко художествено и проникновено разкриване на характерите.

Макар по правило авторите на партизански мемоари да не се ласкаят от мисълта да стават п и с а т е л и, те си поставят за задача не само да поднесат на читателите определено историческо знание за въоръжената антифашистка борба и нейните

[1] Сб. Ботевци, София, 1949, стр. 334.

герои, но да създадат и художествено четиво, което да упражнява възможното най-дълбоко комунистическо възпитателно въздействие. Тази втора задача на партизанските мемоари определя и техния повествователен стил — стремежа на мемоаристите да използуват повече и по-умело похватите на художествения разказ. И трябва да подчертаем, в доста книги вече те бележат сериозни, ценни завоевания. «Нашата работа на писатели мемоаристи — изтъква Христо Горов — е сродна с работата на писателя. Още когато пишех, съзнавах това. Не само факти са необходими, а и нещо друго — творчески пламък, без който не може да се напише книга. От собствен опит съм уверен в това. Много партизани желаят и се опитваха да напишат спомени, но не успяха.» Авторът на «Средногорски партизани» Коста Ламбрев гледа на своите мемоари колкото като на историко-документално произведение, толкова и като на «художествена творба». «Основният ми стремеж — заявява Иван Зурлов — е бил да запазя документалната страна и доколкото можех, да опиша всичко художествено.»[1]

Когато се преценяват изобщо художествените достойнства на мемоарната литература, наред с авторовия талант естествено трябва да се вземат пред вид и възможностите на самия жанр. Кръгът на тези възможности е по-ограничен в сравнение с възможностите на романа или повестта. А това важи и за изграждането на образите.

Както и трябва да се очаква, наред с общите, традиционни белетристични похвати всеки от авторите на художествени мемоари си служи и с известни свои, индивидуални похвати на изображение. Също така не към едни и същи страни на рисуваните герои клони и техният естетически интерес — склонност, която се изявява главно в детайлите на изображението, разбира се. В най-общи линии тук може да се направи — макар и твърде условно — такова разграничение. Ако автори като Сл. Трънски, Сл. Чакъров, В. Андреев, М. Гръбчева, Г. Йовков, Г. Гюлев, М. Аврамов показват склонност към по-широко, многостранно очертаване на характерите, други като К. Ламбрев, Ив. Зурлов, М. Яворов, К. Маринов, Хр. Горов се стремят да ги разкрият в кръга на най-ярките им прояви в борбата, в посока на героичното. От друга страна, повечето мемоаристи разказват с епически-повествователен стил, някои с публицистичен патос (К. Ламбрев, Г. Йовков, Хр. Горов), автори като В. Андреев,

[1] Вж. Кр. Генов, Нашата мемоарна литература за партизанското движение, стр. 104—105.

М. Яворски, К. Маринов, М. Аврамов насищат въображението с «лиризъм», разказват емоционално — някои по-топло, поетично, други със заострен драматизъм. У мемоаристи като В. Андреев, Сл. Трънски, М. Гръбчева, М. Аврамов се забелязва в една или друга степен интерес към физиономичното, към портретното изображение. Най-сетне при обрисовката на лицата известни автори прибягват в съответни случаи и към елемента на хумора (Сл. Трънски, В. Андреев, К. Ламбрев, Ив. Зурлов, К. Маринов, Г. Йовков и др.). Сравнително най-цялостно и пълно образът на командира и политкомисаря намираме естествено в книги като «Неотдавна», «В огъня», «В Лопянската гора», «Записки на политкомисаря», «Верни до смърт», «Героични дни», «В името на народа», които в известен смисъл може да се нарекат партизански автобиографии на своите автори — командири и политкомисари.

Най-типичен за партизанските мемоари начин на изграждане образите е косвената характеристика, съчетана с пряка, описателна характеристика. Мемоаристите рисуват в хронологически план живота и проявите на участниците в борбата, включително на командира и политкомисаря, характеризират ги главно чрез собствените им мисли, чувства, отнесени към съответния момент от борбата. Обикновено тази характеристика се прави чрез отделни епизоди, та добива облик на мозаично изображение. Сравнително по-редки са случаите, когато се пристъпва към по-цялостна, многостранна характеристика, и то въз основа на по-богат биографичен материал. Авторите на художествени партизански мемоари схващат своята задача в смисъл, че те трябва да поднесат на читателя една непосредна, жива и реалистична картина на въоръжената антифашистка борба, да я представят като исторически процес и в него на съответни, хронологически определени места да включат характеризиращи партизанина и ятака (включително командира и политкомисаря) важни епизоди.

Ето например как командирът на Рилския отред Васил Демиревски — Жельо е характеризиран в момента, когато произнася първото си командирско слово пред партизаните — начин, типичен за мнозинството мемоаристи. Тук портретно-описателният елемент (крайно пестелив) се редува с репликите на мемоарния герой, а цялото изображение е пропито от ярка и осезателна емоционална оценка на мемоариста за героя; освен това мемоаристът умело използува като характеризиращ елемент езика и стила на героя — рязко насечени, лаконични фрази, безсъюзни свързвания на изреченията, волево-енергични интонации.

«Желью се изправи пред нас, сериозен, съсредоточен, развълнуван:

— От днес вие сте партизани. Връщане назад няма. Залови ли те врагът, предадеш ли се обкръжен или доброволно — очаква те позорна, мъченическа смърт. Партизанинът не може да се остави жив на врага. Партизанинът се бие на живот и смърт.

Острите, черни очи на Желью проникваха в душите ни, сякаш казваха: «Разбрахте ли, иначе не може да бъде.»

. . . Желью говореше с прекъсване, бавно, натъртено, като че ли искаше да ни даде време да си помислим над всяка мисъл, над всяка дума. Той бе рязък, силен, думите му проникваха дълбоко в партизанското сърце.

. . . Такъв си беше Желью — роден командир — и ние с право, съвсем естествено го нарекохме «войвода». Слушахме го, втренчили погледи в него, искахме още да ни говори, но той отсече:

— Гответе се за път! И запомнете, което ви казах. . .»[1]

Най-често характеристиките от този род са облъхнати от жива, емоционална атмосфера, от истинско задушевно възхищение пред личността на партизанския командир, от безгранична вяра и преданост към носителя на високия, комунистически партиен морал и идеали.

*

Разказвайки за една от героините на Трънския отред, за «най-чувствителната» партизанка в него, авторът на «Неотдавна» изтъква между другото и едно по-особено нейно качество — силно развитото естетическо чувство: «Тя умееше силно да преживява, но да плаче ѝ се случваше рядко. Поетичната ѝ душа откриваше много красоти в партизанския живот и тия красоти намираха място в нейния бележник, който криеше от другите и само тя при удобни случаи се заглеждаше в него, мръщеше се или самодоволно се смееше» (стр. 178).

Да почувствуваме «силно» като тази партизанка «многото красоти в партизанския живот» ни дават широка възможност вече доста голям брой мемоари. И несъмнено най-дълбоко съдържателни и вълнуващи тук са именно моментите, които художествено оживяват пред нашия поглед неотразимо очарователния образ на онези, които чрез лични качества и героични дела показаха в най-голяма пълнота величието на партията, на комунистическия идеал — партизанския командир и политкомисар.

---

[1] М. Аврамов, Рилски партизани, II изд., стр. 32—33.

Васил Колевски

ЗАБЛУЖДЕНИЯ И ОТКРИТИЯ

Проблемата за многообразието на стиловете в социалистическореалистическата литература е една от най-слабо разработените проблеми в марксистко-ленинската естетика и теория на литературата. Една от главните причини за това е фактът, че в голямата идеологическа битка, която се води в света, на преден план са стояли и стоят основните проблеми, които са концентриран израз на класовата, на партийната същност на идеологията, на литературата и изкуството. В областта на естетиката, на литературната теория и критика такава централна проблема естествено беше и си остава проблемата за художествения метод, за метода на социалистическия реализъм. Въпреки жестоката битка срещу тоя метод, в която в единен открит фронт срещу него воюваха буржоазната идеология и ревизионизмът, а отвътре обективно неговите основи бяха подривани от опростителството, вулгарния социологизъм и догматизъм, битка, която през последните няколко години взе особено остър характер, социалистическият реализъм издържа на всички изпитания.

Разбира се, не може да има съмнение, че и занапред в центъра на идеологическата борба на литературния фронт ще си остане методът на социалистическия реализъм. Марксистко-ленинската естетика ще се стреми към последователно утвърждаване на неговите принципи в цялата литература и изкуство на социалистическите страни, към все по-широкото усвояване на тоя метод от прогресивните творци в капиталистическия свят, а буржоазните идеолози ще се мъчат всячески да слагат бариери на тоя естествен процес на развитие, да вкарват троянския кон в нашите редове, да ревизират основните принципи на тоя метод. Това налага проблемите на социалистическия реализъм и занапред да заемат първо място в марксистко-ленинската естетика, теория и критика.

Но утвърждаването на принципите на социалистическия реализъм и преди всичко принципа за комунистическата идейност, развитието на литературата и изкуството въз основа на тези принципи ще бъде толкова по-успешно, колкото по-пълно и задълбочено се разработват и всички специфични въпроси на художествената летература, каквито са въпросите за естетическата същност на социалистическия реализъм, за неговото отношение към другите художествени методи и по-специално към литературното и културното наследство от миналото, за неговата новаторска същност, за многообразието на стилно-езиковите изразни средства и други. Някои от тези въпроси, макар и в по-общ план, аз съм се постарал да разгледам в статията «За естетическата същност на социалистическия реализъм», включена в книгата «Патосът на живота — патос на литературата». Настоящата статия има по-ограничени задачи — да се посочат някои нови тенденции в съвременната млада белетристика, които обогатяват палитрата на социалистическия реализъм, неговото стилно многообразие по линия на изобразителните принципи, на средствата за характеристика на героите, за отразяване на проблемите и събитията.

Основните принципи на обобщение, на типизиране и индивидуализиране на образите, на художествено отразяване на живота в българската белетристика от нейното създаване и до днес са принципите на реализма, на социалистическия реализъм. Тези принципи ще открием в белетристиката на Л. Каравелов, Ив. Вазов, Е. Пелин, Й. Йовков, К. Велков, Г. Караславов, Д. Талев, Е. Станев, у почти всички по-значителни български белетристи. В тази област са главните завоевания на българската (а и не само на българската) проза. Разбира се, правени са в миналото опити — повече или по-малко успешни — за изграждане на белетристични творби по други принципи. Така например в романа «Хоро» на А. Страшимиров на преден план е не пълнотата в описанието на събитията, в обрисовката на образите, а психологически натегнатата атмосфера, експресивните форми на отразяване на необичайни, но силно вълнуващи сцени и пр. Подобни похвати, преобладаване на експресивни изразни средства, срещаме в някои прозаични творби на Смирненски.

В съвременната ни белетристика под въздействието на самите жизнени явления, а до известна степен и под влияние на чужди автори се заговори за засилване на интелектуалното начало в прозата, за някои съществени изменения в самата структура, в самата изобразителна система на белетристиката, които да спомогнат за по-пълната изява на това интелектуално начало.

Става дума за сериозната постановка на тази проблема, за тези творци и теоретици, които, когато говорят за интелектуализъм, имат пред вид марксизма-ленинизма, проникването на политическите идеи, на философията, на другите обществени и частни науки сред широките народни маси, големите завоевания в развитието на самите науки, изменението на начина на живот във връзка с развитието на техниката и пр. Всичко това са проблеми, които в една или друга степен не могат да не намерят отражение в литературата и изкуството — не само в тяхното съдържание, но и в техните естетически принципи, в тяхната изобразителна система.

За съжаление осмислянето на тези тенденции както от самите творци, така и от критиката бе крайно незадоволително. По време всичко това съвпадна с един период, когато външните увлечения по чужди образци бяха доста на мода, когато буржоазната идеология под различни маски беше успяла до известна степен да промъкне своя троянски кон в нашия стан, в това число и под маската на «динамиката», «интелектуализма» на съвременния човек, разглеждан извън неговата класовост, извън същността на обществените отношения, в които той влиза. И вместо едно сериозно обсъждане и решаване на въпроси, поставени от самия живот, от развитието на самата литература — получиха се някакви ранозрейки, които по-скоро компрометираха зародилите се тенденции, отколкото да им дадат възможност да се развият, да намерят своето положително решение.

Характерно в това отношение е творческото развитие на младия белетрист В. Попов. Той започна с някои интересни творби, събрани в първата му книга «Разкази», излязла през 1959 г. Някои от тях, като «Иван», «Черният Дунав» и др., са построени в традиционен дух в най-добрия смисъл на това понятие, обръщат внимание със значителната си идея, с пестеливите изразни средства, стигащи до лаконизъм. Но още в тази книга се наблюдава един стремеж у младия автор да проникне преди всичко в съзнанието на своите герои, да разкрие техните помисли и чрез тях да ни покаже заобикалящия ги свят. Така например разказът «Протокол» до голяма степен е изграден на един мълчалив, неказан диалог между двама антифашисти — мъж и жена — в последните мигове от живота им, преди да бъдат разстреляни. Тук самите жизнени обстоятелства оправдават изцяло този похват, макар че е трудно да се каже дали той е достатъчен за цялостното разкриване на героите, на събитията. Г. Караславов със средствата на «описателната белетристика», ако може условно да се употреби това понятие, къде по-дълбоко

и вълнуващо предава подобен момент в «Танго»! Разбира се, тук не става дума за степента на талантите, за жизнения и творчески опит на авторите, а за два художествени изразни похвата в отразяването на едно събитие.

Но вместо да продължи своите творчески търсения на базата на социалистическия реализъм, В. Попов в следващите си произведения изпадна в субективизъм. В творбите му се засилиха натуралистичните моменти, самоцелните експерименти, подражанието на чужди похвати и стилни особености, а оттам и пренасянето на чужда душевност, пейзаж и пр. Тревожни сигнали за тия увлечения на автора се съдържат още в първата му книга разказа «Капки». Някои критици обърнаха внимание на това. Но намериха се и такива, които възхвалиха безогледно тъкмо най-слабите страни на автора и по такъв начин, вместо да му помогнат да се освободи от тях, тласнаха го в невярна посока. Резултатът от тая мечешка услуга е налице. В. Попов бе един от тези автори, чиито произведения конкретно се критикуваха в речта на др. Т. Живков през април 1963 г.

Далеч съм от намерението да се връщам към тоя изминат етап от нашето литературно развитие, който, нека се надяваме, е именно изминат етап и за самия автор. Но покрай критиката на слабостите и увлеченията, които той допусна, някои смятат, че се отхвърля по начало самият стремеж към творчески търсения, самата постановка на въпроса за интелектуалното начало в литературата. Това налага да се изтъкне по-конкретно в какво се състоят отклоненията, които допусна В. Попов, каква е вината на някои критици за задълбочаване на тия отклонения и кое е онова здраво рационално зърно, което се съдържа в лозунга за създаване на интелектуална проза. Спирам се на този автор, защото неговите произведения преди година бяха най-модни, най-нашумели. Той се изтъкваше като един от тия творци, «които преди всичко се стремят д а м и с л я т и о ц е н я в а т, които са програмни» (сп. «Септември», кн. 12, 1962, стр. 180. Разр. м. — В. К.).

Няма да се спирам на критикуваните разкази «Свинефермата» и «Безкрайните пътеки», в които грешките и увлеченията бяха доведени до абсурд, макар че някои критици виждаха и в тези разкази «ф и л о с о ф с к о-п о е т и ч н и и з я в и н а а в т о р а». По-характерен е примерът с повестта «Малката мина», издадена през 1962 г., където се редуват успехът и неуспехът. Цялата повест е разказ за съдбата на петгодишния Милчо, чийто баща работи в мината, а майка му е починала. В същност това са отделни епизоди, в които се разкрива как момчето опознава и възприема заобикалящата го действителност — една инте-

ресна и примамлива тема. И на места авторът действително успява да види света през очите на детето, с неговия наивитет, жажда да узнае всичко, да си обясни ония тайнствени явления, които открива всеки ден, всеки час. Но вместо да върви по тоя единствено верен път, път, по който са създадени такива класически произведения на тая тема като книгите на Л. Толстой, М. Горки, А. Гайдар и др., авторът иска да бъде оригинален, да създаде «интелектуална проза», да вмъкне в съзнанието на петгодишния герой целия «поток на съзнанието» на възрастните, да го накара да мисли като тях. Наблюдавайки как вали дъждът, Милчо разсъждава: «Може би и бараките пиеха сега от земята своите сокове, макар че тия сокове не бяха едни и същи за хората, растенията и за бараките. Тогава и хората бяха безкрай, и растенията, и бараките. Значи всичко беше безкрай.

— Татко, нали и ти си безкрай! — рече момчето на бащата, когато миньорът се върна вечерта мокър и уморен от работа. Бащата се съблече, нахлузи нова прана фланела и седна на леглото.

— Аз съм прост човек, синко — каза той.

— И аз съм прост — каза момчето. — Щом като двамата сме прости, значи сме безкрай.»

Още «по-задълбочени» и «по-философски» са някои от «разговорите» на момчето с умрялата майка. За всеки непредубеден читател и литератор е ясно, че подобно натрапване в съзнанието на един герой на мисли, които той не може да притежава, няма нищо общо не само със социалистическия реализъм, но и с всяко реалистично изкуство въобще. Това нарушава художествената правда, художествената достоверност, колкото и условна да е тя. В случая не само че не се постига интелектуална проза, но се разрушава изкуството въобще.

Но вместо да бъдат разкритикувани, тези отклонения на младия автор бяха изтъквани като негови най-големи постижения. Така например Цв. Стоянов писа: «Някои читатели, изглежда, остават при белетристичната повърхнина и правят възражение, че в повестта липсва достоверност, че «няма такова момче с такава момчешка психология». Тук ние отново опираме до въпроса за условността, този път условност на лириката. Малкият Милчо не е петгодишното момче, което обикаля мината, малкият Милчо е лиричният субект. Той е дотолкова дете, доколкото да не бъде чиста абстракция, но дори и детското в него е дестилирано като общо човешко свойство, като желанието да се прегърне всичко съществуващо, любопитството, съчетано с обич. Той е детето символ, така както възприемат този образ поетите и философите —

детето, равно на човека, на най-ценното у човека изобщо. Това мъничко действуващо лице е обобщеният гносеологически център, «азът», но не затворен в себе си, а протегнал ръце навън, осъществяващ се във всички тия докосвания до другото, до хората и предметите наоколо» (сп. «Септември», кн. 12, 1962, стр. 179).

Обективно това твърдение открива път на абстракционизма в литературата. Образът на героя загубва всякаква конкретноисторическа, социална, биологическа и т. н. определеност. Подобни схващания дават възможност за проявление на фройдистките теории в техните най-крайни изводи за човека и човешкото съзнание.

На фона на тези погрешни увлечения и разбирания на някои белетристи и критици толкова по-значителни са постиженията на Г. Марков, който в романа «Мъже», макар и да плаща известен данък на някои от тия увлечения, все пак успява художествено да защити и оправдае ония рационални моменти, които се съдържат в повика за създаване на интелектуална проза. В това отношение произведението на Марков е едно интересно явление, което заслужава по-обстойно разглеждане.

Още с напечатването му в сп. «Септември» през 1961 г. романът «Мъже» привлече вниманието на читателите с актуалността на проблемите, с търсенията и завоеванията на автора в художественото овладяване на съвременната тема. Съвременността на творбата произтича не толкова от събитията, от времето, през което стават те, не от факта, че героите разсъждават за първите космически полети, а романтичната Марта праща писмо, в което моли да я включат в числото на първите космонавти. (Преди две години това желание на героинята ни се струваше фантастично, а в същото време Валентина Терешкова не само е мечтаела, но вече се е готвела за космическия полет. Наистина, живеем във време, когато действителността изпреварва и най-смелите помисли!) Съвременното звучене на романа иде преди всичко от начина, по който е видяна и отразена действителността, от осветлението на силите, които движат новия живот, от съзвучието с душевността на героя на нашето време, от патоса, който пронизва цялото произведение. Когато четем романа, у нас възкръсват отново или се раждат ония размисли «за времето и за себе си», които поставят на проверка и изпитание основните ценности на човешкия живот. «Да се родиш само за да се почувствуваш нахранен и облечен, само за да продължиш рода си! Малко е! . . . Отвратително малко е!» — заявява Марта.

Революциите се свършиха! Няма щат за героини. — Това са ироничните думи, с които ѝ се отговаря. Тези думи, изпълнени с различно съдържание, казани с различен тон, ние слушаме да се произнасят неведнъж в самия живот. Произнасят ги стари ветерани, преживели романтиката и ужасите на класовата борба, произнасят ги младежи, за които понятията «капитализъм» и «фашизъм» са вече история.

А как да се живее смислено, целеустремено, съдържателно? Как да се обединят мечтите с реалността на днешния ден?

«Не се срамувам да призная, че по-рано за мене комунизмът беше политическа абстракция. На нас толкова много ни е говорено за това и толкова често се употребява тая скъпа дума, че човек, без да иска, престава да слуша.» Нима са малко хората, които носят тези мисли на Иван! «Ние знаем, че преходният период към социализма е труден. Че изисква огромни усилия и непоколебима вяра. Но ние не знаем кой е разрешил на някои да използуват преходния период за извинителна бележка.» Това са сентенции на Капитана. И като лайтмотив през цялата творба минават мислите на автора: Приятели мои, другари, съвременници, революцията и днес продължава. И тя продължава не само там, в света на капитализма. Тя продължава и у нас. От нейния победен изход зависи изграждането на комунизма. И всеки от нас носи своя лична отговорност пред нея. Всеки от нас ще осмисли и изпълни със съдържание своя живот или ще се лута безсмислено и безцелно в зависимост от това, доколко е осъзнал или не своето място в тази революция. «Питам — кой от нас не е спал една седмица заради неуспехите си? Кой от нас е оставал тук до полунощ? Кой от нас е зарязвал всичките си материални интереси заради работата? Кой от нас е заболял от преумора?»

Тези въпроси не са само на героя. Те не са само и на автора. Това са въпроси на времето, отправени към всички нас! Авторът не дава рецепта как да се живее. Той не прикрива слабостите на положителните герои, не обръща гръб на отрицателните. Но оценявайки техните постъпки в светлината на комунистическия идеал, той неусетно кара и читателите да се замислят — а как ние живеем?

Ненапразно дотук се излагат само мисли и проблеми, залегнали в романа. Това произтича от характера на самото произведение, в което на преден план изпъкват не толкова образите на героите откъм тяхната външна, изобразителна страна, колкото интелектуалната им същност. Когато четем романа, ние не винаги можем да си представим външния облик, последователните психологически преживявания на героите, средата, пей-

зажа, където те се движат. Природата, обстановката в него имат много «по-служебно», символично значение. В това отношение понякога авторът стига до крайности, които крият опасност от схематизъм, от изсушаване на произведението. Но в повечето случаи художественият усет му е помогнал да избегне това и у читателя не секва интересът към съдбата на героите, към техните мисли и преживявания. Той неусетно се включва в тоя непрекъснат мисловен поток, върху който се крепи композицията на целия роман. Това подчертано интелектуално начало в романа няма нищо общо с ирационалния интуитивен «поток» на съзнанието, върху който се изграждат безброй модернистични произведения.

Ние можем с основание да упрекнем автора за известна едностранчивост в обрисовката на образите. Навярно той няма да възрази. Нещо повече, може би ще потвърди, че това е било съзнателен негов стремеж, защото за неговия стил, за неговия начин на писане е характерен не външният, физическият портрет, не пластичното извайване на образите и живописното рисуване на пейзажа, на обстановката, а сблъскването на характери, предадени преди всичко откъм тяхната интелектуална същност, обрисувани главно със средствата на графиката, характери, в които са съсредоточени и обобщени основни проблеми на времето. И затова и романът откъм външни случки и събития е крайно опростен. Сюжетното развитие се движи в строго определени рамки: трима войници, трима мъже в края на военната служба. Кой как е преживял времето в казармата? Какви промени са настъпили в него? Грубият недодялан Младен, дошъл от неизвестно глухо селце, се е почувствувал човек. Пред него се откриват замайващи перспективи. Иван, способният физик с изтънчена душевност, е претърпял тежка семейна драма — изневяра, разтурване на семейството, разбиване на илюзиите за семейно огнище не само по отношение на бъдещето, но и по отношение на миналото, когато той си е представял, че притежава това щастие! Глезеният от съдбата, от родителите и особено от жените Сашо е продължил своите истории и в казармата. Но ето че службата свършва. И тримата се връщат в цивилния живот, но нито един от тях не може да живее така, както е живял преди. Те са станали мъже. У всеки от тях незримо присъствува образът на Капитана. В най-трудните и решителни мигове от живота си те се обръщат към него. Иван и Сашо — да срещнат одобрение за своите постъпки и да черпят сили за борба, Младен — колкото и да не желае това, да почувствува угризение на съвестта за безобразията, които върши. Събирането и на тримата

в завода, където Капитана става заместник-директор, не е случайно хрумване. Принципите, от които се ръководи Капитана, това са принципите, върху които се строи новото общество.

Капитана по замисъл би трябвало да бъде най-монолитната и силна личност в романа. Някога Чернишевски, изграждайки образа на Рахметов, нарича неговите събратя «солта на земята». Днес, когато са изминали вече две епохи и съвременните рахметовци не са само някакви странни изключения в живота, а негови творци, литературата е длъжна повече от когато и да било да пресъздаде незабравими техни образи. За съжаление образът на Капитана в романа е един от най-схематичните. В повечето случаи авторът избягва да покаже пряко тоя герой. Характерът на Капитана се очертава косвено чрез въздействието, което той е оказал или оказва върху другите. Това е един от многобройните начини на характеристика, който сам по себе си не предопределя резултата. Но в съзнанието на Иван, на Сашо и Младен Капитана е по-скоро олицетворение на комунистическите добродетели, отколкото жив човек. Той дори няма собствено име! Такъв остава Капитана и за читателите. Това впечатление се засилва и от малкото моменти, когато Капитана излиза на открита сцена. Ето, Иван му разказва историята на Сашо и Данчето, историята на двама влюбени, които, преживели немалко лутания, намират щастието си. Как реагира Капитана на тая история? «Той се замисля. Нещо далечно, едва спомнено. . . засмива се, клати неразбрано глава и отминава.» И толкова. Това са оскъдните думи, с които само за миг се приоткрива завесата за личния живот на Капитана. Читателите нищо повече не знаят за тоя живот. А колко по-убедително, по-заразяващо би въздействувал тоя герой, ако беше показан като жива човешка индивидуалност! Създаването на подобни образи е първостепенна задача на съвременната ни литература. Те нямат нищо общо с подсладените безконфликтни, лишени от вътрешни вълнения и драматизъм личности от лакировъчните произведения. Създаването на образа на герой съвременник, който да бъде художествено обобщение на хилядите герои от периода на борбата против фашизма, на героите от социалистическото строителство, е първостепенна задача на съвременната ни литература. Чест прави на Марков, че в годините, когато немалко автори се увлякоха от дребнотемието, изпаднаха в черногледство, той не се е побоял да си постави такава трудна задача, макар че в «Мъже» в образа на Капитана тази задача още не е успешно разрешена. Да се надяваме, че в следващите произведения на Марков ще срещнем отново герои като Капитана, но вече индивидуализирани, пълнокръвни художествени образи.

За успешното осъществяване на тази задача е необходимо пълното осъзнаване и прилагане на практика на принципите на социалистическия реализъм, използуването на неговите богати изразни средства. Всяко абсолютизиране на отделни художествени принципи води до обедняване на изкуството, до схематизъм. Образът на Капитана е достатъчно показателен в това отношение. Той е наситен с интелектуално съдържание (спомнете си диалозите с Иван), но до голяма степен остава абстрактен, схематичен поради липса на емоционалност, на живот, на индивидуална характеристика. Преобладаването на интелектуалното начало в дадена белетристична творба съвсем не означава пренебрегване на образността, на цялостната индивидуализация на героите. Достатъчно убедителен пример в това отношение ни дава литературата от миналото. Известно е, че произведенията на Л. Толстой са класически образец за пластично изобразяване на героите, стигащо до физическа осезаемост. Но те ни най-малко не са лишени от вътрешно, интелектуално съдържание. Дай бог, както се казва, съвременните творци да достигнат дълбочината на размислите, оная диалектика на душата, която откриваме у героите на Толстой! Характерна особеност за друг един гений в световната литература — Достоевски — е подчертаното внимание към вътрешния душевен мир на героите, към борбата на мисли и идеи у тях. Когато си спомняме за Разколников, за братя Карамазови, пред нас изпъква преди всичко образът идея. Но носителите на тази идея са реалистични образи, отговарящи на всички изисквания на художествената правда. Едва ли е необходимо да се доказва, че и такива дълбокофилософски произведения като «Фауст», «Животът на Клим Самгин» и др., където действително преобладава интелектуалното начало, са построени на същия принцип. Ето защо, следейки внимателно експериментите на съвременните автори в тази област — в търсене на различни средства за изобразяване на съвременния герой, — критиката трябва овреме да изтъква както успехите, така и ония увлечения, които водят до разрушаване на образа, до напущане на реалистичността (в най-широкия смисъл на това понятие).

В романтичната светлина въпреки тежките преживявания е представен и другият герой от романа «Мъже» — Иван. Минал суровата школа на казармения живот под влиянието на командир като Капитана, той повече не може да се помирява с еснафското самоуспокоение, със спарената атмосфера в научния институт, където е работил преди постъпването си в казармата. Неговото завръщане предизвиква истинска буря в този институт.

Може би някои читатели ще се усмихнат снизходително: «Ех, ако можеше така с един замах да се оправят работите!» Авторът също едва ли си представя, че в живота един човек като с вълшебна пръчка за миг ще промени това, което се е наслоявало с години. Но той съзнателно сгъстява в романа сроковете, изостря конфликтите. Той сякаш иска да ни каже — ето, така трябва да се действува! Той иска да затвърди у читателите принципите, от които се ръководи неговият герой, принципите на комунистическата нравственост. «Нищо по-силно от истината! — мисли си Иван. — Човек трябва винаги да бъде с нея! Винаги! Каквото и да се случи, колкото и да боли!» Във второто издание на романа, излязло през 1963 г., доловил необходимостта от художествена, а не публицистична, пряка авторска аргументация на идеите, чиито носител е Иван, Марков разглежда по-подробно живота в института. Положението в него се разкрива не само чрез непосредственото емоционално възприятие на Иван, а чрез по-пълно рисуване на картини от живота на института, чрез показване пряко на безобразията, които се вършат в него. Това е усилило «аргументацията» на автора, но основният принцип при обрисовката на Иван, неговото романтично «излитане» в живота, неговата донкихотовщина си остава и сега.

От всички герои най-жизнен, най-индивидуализиран и същевременно най-убедителен като тип, обрисуван с най-реалистични средства, е Младен. Зад неговия образ прозира съдбата на стотици хиляди младежи от селата, пред които социалистическата революция откри «зелена улица». Но у Младен са твърде живи корените на стария собственически свят. В потенциал това е един български Растиняк с неговите способности и безскрупулност, който в името на своето лично благополучие, в стремежа да се изкачва все «нагоре» не се спира пред нищо. Авторът припомня един епизод от неговото детство. Заедно с едно сакато момиченце Младен се връща от училище. Пред тях е заледена улица. Момиченцето се оглежда за помощ, но като не я получава, тръгва само и полита по леда. Ала в дъното на улицата се задава директорът на училището и Младен бърза да вдигне разплаканото дете, за което на другия ден получава очакваната похвала. Тоя епизод е твърде показателен. Той е отправна точка в характеристиката на героя. При една капиталистическа действителност Младен би дал простор на всички тия тъмни сили, би проявил открито в максимални мащаби своите качества. Той би приложил всички хитрости да съблазни и се ожени за богата щерка. Та нали и сега дружбата му със сляпата Виолета се гради не върху сърдечна близост, а върху хладната пресметливост, че

тя е дъщеря на директора на завода, че дружбата с нея е едно необходимо стъпало за постигане на набелязаната цел? Кое ще надделее у Младен и младеновци — авторът не бърза да решава. Днес това зависи преди всичко от самите тях, от субективния, а не толкова от обективните фактори. Завоеванията на народната власт — условие за разцвет на творческите дарования на трудещите се — Младен превръща в база за осъществяване на личните си амбиции. Любовта, дружбата, грижите на хората, които го заобикалят, той използува за кариеристични цели. Твърде многозначителен е краят на героя. Той загива в пламъците на пожара, жертвувайки се да спасява общественото имущество, но читателят не се освобождава от мисълта, че е трудно да се определи кое в действителност Младен върши безкористно в името на социализма и кое за тънки лични сметки. За разлика от борбата в условията при капитализма, която изисква преди всичко героизъм, жертви и страдание, борбата за изграждане на социализма носи не само морално, но и материално възнаграждение на трудещите се. Когато Младен е готов да счупи пръстите си, но да усвои майсторлъка на Мануш, когато той си блъска ден и нощ главата, за да подобри организацията на труда — всичко това на пръв поглед може да бъди само възхищение, то е от полза за обществото. Но познавайки героя цялостно, ние се питаме: В името на какво той върши всичко това? И целта, която преследва, не хвърля ли сянка и върху това, което върши в момента, не налага ли използуването на методи, които са чужди на социалистическото общество?

Чрез образа на Младен авторът е успял да внуши, че и на сегашния етап от борбата за комунизъм решаващо значение за възпитанието на трудещите се има нравственото начало в живота. Нека икономистите поощряват и следят за строгото прилагане на материалната заинтересованост, но без победата на комунистическата нравственост комунизмът е немислим! В това отношение възможностите и задълженията на художествената литература са огромни. От тази гледна точка трябва да се преценява и романът на Г. Марков «Мъже». Произведението е пропито от драматизма и героизма на дните, в които живеем. По естествен, естетически път то буди благородни пориви, зове на борба за комунистическа нравственост, за непримиримо отношение към всички мерзости, които хвърлят сянка върху великото народно дело.

През последните години се изляха реки от мастило да се дават препоръки за осъществяване на партийния повик за свързване на писателите с живота, за отиване сред народа. Някои

започнаха да тълкуват тая първостепенна задача по своему: не е необходимо да се ходи в заводите, по текезесетата и строителните обекти. . . Ние също сме народ! Дори се цитираха мисли в този дух от големи писатели, от Чехов например, без да се споменава (а може би не се и знае) богатият жизнен опит на тоя творец! И започнаха да се явяват произведения с изкуствени конфликти, с усложнена псевдопсихологичност, със замъглени сюжетни ходове, с разглеждането на хората като «материал» и т. н. Вместо отразяване на големите проблеми на времето, на типичните характери на съвременниците централно място в тия произведения заемат дребните страсти, неудовлетворените амбиции, третостепенните теми и конфликти. В тая атмосфера романът на Марков прозвуча особено силно. Неговото въздействие е толкова по-голямо, като се имат пред вид проявената култура на автора, модерните в истинския смисъл на думата изразни средства, отговарящи на душевността на съвременния социалистически човек, с които така много спекулираха и спекулират някои лъженоватори. Жизнената и творческа практика на автора (дълго време той работи като инженер специалист в голям наш завод и оттам изпращаше своите интересни очерци и разкази) за сетен път показва, че без непосредствени лични впечатления, без съпоставянето на тия впечатления с историческото развитие на народните съдбини създаването на значителни произведения за нашата съвременност е невъзможно, писателят лесно може да се поддаде на модата, на едни или други конюнктурни съображения. Марков е успял да долови и предаде патоса на времето, патоса на новия живот, не закривайки очи пред сложността и многообразието на действителността, пред многобройните противоречия, които тя крие в себе си. Без да си поставя за цел (това не влиза и в задачите му) да ни разкрива основното противоречие на века — епохалната битка между двата свята, света на социализма и света на експлоататорите, — авторът все пак дава да се разбере на какъв фон се разгръщат събитията, които рисува. Това той постига преди всичко с характеристиката на своите положителни герои. За това служат и някои епизоди, изкусно вплетени в сюжета. В първото издание това бяха диверсантите, които стрелят срещу Иван. Докато нашият народ отдава силите си в мирен труд, империалистите подготвят планово и методично своите агенти, които да минират съзидателното народно дело. Образите на тия агенти рушители в романа обаче не бяха показани, целият епизод изглеждаше като една случайност и затова във второто издание авторът се отказва от него. Но «служебната» му функция — загатване на

основното противоречие на времето — е прехвърлена върху разговора на Иван с Марта за събитията в Куба.

Но вътрешната граница между двата враждуващи свята е много по трудно уловима. Еснафската успокоеност, жаждата да се консумират блага, да се живее охолен живот, без да се твори, бездушието, кариеризмът и пр. — всичко това натежава пряко или косвено във вражеските везни. То може да доведе малодушните до «разочарование» от социализма, до паника и отчаяние, всичко това създава обективни трудности в развитието на социалистическото общество. Марков не прикрива тая част от действителността, не премълчава тия противоречия. Напротив, тъкмо в тяхното разкриване и в непримиримата партийна позиция към всичко отрицателно в живота е основният патос на произведението. В образите на Хаджикостов, Неделев и сестрата на Иван, в редица постъпки на Сашо и особено на Младен, в дребнавата душица на Данчиния съпруг и други ние виждаме грозното и отвратително лице на отиващия си свят на собствениците. Авторът не се е побоял да каже — ето всичко това съществува, всичко това е истина, но . . . това е половината от истината. Всичко това съществува като част от оня велик процес, който се нарича строителство на социализма.

С цялото си произведение Марков потвърждава мисълта, че изграждането на комунистическото общество ще стане не от някакви идеални индивиди, дошли неизвестно откъде. То ще се извърши от същите тия хора, които заварва победата на социалистическата революция, от техните деца и внуци, които ще наследят немалко от психологията, от предразсъдъците на своите родители. Но величието на новия живот се състои в това, че принципите, върху които той се гради, са в пълно противоречие с вълчите закони на експлоататорските общества, че с изграждането на новото общество постепенно се изграждат, възпитават и новите хора — хората с комунистическа нравственост. Гаранция за победата на социалистическата революция във всички области на живота е наличието на боевия авангард на трудещите се — Комунистическата партия. Не случайно във второто издание на романа авторът прибавя една кратка, но характерна подробност. Иван разобличава оеснафените бюрократи и некадърници в института, но след него тръгва една характеристика, която би му затворила всички врати. Само намесата на ЦК на партията прекратява тая срамна история. И тая намеса, разбира се, не се дава като вълшебствата в приказките, за да завърши щастливо романът. Тя има своя символичен характер. Никакви неделевци и хаджикостовци не са в състояние

да изменят хода на събитията, да задушат правдата в своите новообзаведени кабинети, докато съществува партията!

Както вече се изтъкна, в едно експлоататорско общество Младен би развил твърде бързо и безпрепятствено всички ония отрицателни черти, които крие в характера си. Но сега под влияние на Капитана, под влияние на Иван и Сашо, под влияние на работниците от завода и на цялата обкръжаваща го атмосфера той води борба със себе си. Малко преди гибелта си той пише на своя другар: «Иване, виновен съм.» Преборил за момент отрицателните черти в характера си, Младен се чувствува вътрешно свободен, възроден. «Отдавна не е работил така усърдно и така приятно» — пише авторът. Това вътрешно преборване със силите на стария свят, това прераждане на героите стои в основата на сюжетното развитие на романа. То се проследява подробно и у тримата главни герои при съвсем различни ситуации и поводи. За Иван върховният момент на просветление е престрелката. За Сашо това е истинската любов на Данчето. За Младен това е непримиримото отношение на другарите му. За всички това е новата социалистическа действителност, при която те живеят! (Може би трябва да се отбележи, че в противоречие със стегнатостта и лаконизма на романа като цяло някои сюжетни ходове за разкриване образа на Сашо са излишно удължени, с ненужни подробности от пикантни и «мъжествени» истории, като спасяването на селянката, епизода с куклата и др.).

Във второто издание на романа нравственото прераждане, преломът в съзнанието на Младен не се извършва. Наблюдавайки колко жилави и трудно изкореними са кариеризмът, жаждата за лично благополучие, егоизмът и пр., които убиват светлите пориви у човека, авторът решава, че възпитателната роля, въздействието върху читателя би било много по-силно, ако в развитието на Младен надделеят отрицателните черти. Сега героят не загива в бушуващите пламъци, оставяйки ни да гадаем какви са били подбудите на тоя сам по себе си героичен акт. Не, Младен продължава да гради своята кариера, ставайки все по-безскрупулен. Вместо да помогне другарски на директора на завода в неговата трудна работа, изтъкал си платното, настанил се добре в завода, Младен използува едно съвещание и в присъствието на отговорни ръководители забива нож в гърба на тоя, който го е приел като син в дома си, който виждаше в негово лице не само щастието на своята сляпа дъщеря. . . Това ново сюжетно развитие засилва драматизма в романа, увеличава неговата правдивост и убедителност, призовава към бдителност. То обаче не изменя общия героичен патос на романа, не-

говото оптимистично звучене. От тримата, които търсят, двамата побеждават. Животът продължава своя прогресивен исторически ход. Но наред с Капитана, наред с Иван и Сашо в него съществуват и младеновци. Те са реална опасност за нашето общество. И трудността в борбата срещу тях (нова реплика на Иван) е, че не така лесно може зад общите верни приказки, зад видимите положителни дела да се открие тяхната подлост, техният карие-ризъм и вредителство. Голям успех за Г. Марков е, че е съумял художествено да разкрие и разобличи това явление.

Романът «Мъже» е една интересна книга, написана с вдъхновение, която, ако не бележи някакви върхове, то говори за утвърждаването на един талантлив автор, за успеха на един нов стил в социалистическореалистическата ни проза.

Величко Вълчев

СЪВРЕМЕННИЯТ ПИСАТЕЛ И НАРОДНАТА ПРИКАЗКА

При сериозните дискусии за българската литература проблемите на фолклора като по правило сякаш остават на заден план, а понякога изобщо се забравят. Струва ми се, че такова отношение към българското народно поетично творчество е най-малко оправдано сега, когато писателят повече от всякога трябва да бъде близо до своя народ.

В тази статия искам да се спра по-конкретно на народната приказка като източник на вдъхновение за художествена обработка и създаване на авторска, литературна приказка. Считам, че е по-правилно и удобно въпросът за приказката да се разгледа именно в такъв аспект, защото понякога между обработената и личната авторска приказка не може да се прокара рязка граница.

Създавана в дни на тежко политическо и социално робство от незнайни даровити творци, народната приказка векове наред заменя на трудовия човек книгата, училището, театралното представление. Според Енгелс една от задачите на немските народни книги е да развлекат селянина, върнал се вечер уморен от работа, да го накарат да забрави своя тягостен труд, да превърнат неговата неплодородна камениста земя в райска градина, работилницата на занаятчията — в златен палат, а неговата едра хубавица — в дивно прелестна принцеса. Но Енгелс не забравя и другата, не по-малко важна задача на народните умотворения. Народната немска книга според него има също тъй за задача да проясни нравственото чувство на селянина, «. . . да го застави да осъзнае своята сила, своето право, своята свобода, да пробуди неговото мъжество, неговата любов към отечеството»[1].

[1] Вж. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. II, стр. 26.

Тия мисли насочват вниманието ни към проблеми, забравени или пренебрегнати след заменяне на някои от компонентите на първоначалната синкретична роля на приказката с различните литературни жанрове. Съобразно със своето предназначение приказките са били насищани с важни социални проблеми и идеи, които винаги са вълнували жителите на всички континенти. Затова, когато днес фолклористи и литератори — съзнателно или не — свеждат въпросите на приказката само до детската, постъпват ненаучно и неправилно, стесняват твърде много широкия обхват на въпроси и теми, легнали в основата на редица приказки. Защото значителната част от народните приказки в продължение на столетия и хилядолетия е била създавана с оглед на целия народен колектив. Сравнително малко приказки са били предназначени само за децата. Тепърва предстои на нашата фолклористика да поправи нанесените в миналото вреди в тая област, а на писателите ни — да покажат в ярки произведения тия нравствени качества, с които нашите деди и прадеди са отстоявали много столетия в борбата си срещу национални врагове и класови потисници.

Отразила вековните стремежи на хората за свобода и социална справедливост, народната приказка е наситена с патоса на висока идейност. Нейните герои са надарени с човешки добродетели и черти, характерни за обикновените трудови хора: физическа сила, смелост, честност, скромност, искреност, съобразителност, духовитост. С приказки пък като тая за летящия кон народният поетичен гений подсказва пътя на грандиозни открития на науката и техниката, дава първите тласъци на мисълта и я окриля в нейните полети към широките и светли хоризонти на човешкото щастие. Смелата фантастика на тия и други подобни приказки, създадени столетия преди нашата ера, ни удивлява още повече, защото изразява въжделенията и копнежите на трудещите се дълго преди да бъдат открити принципите на летенето на човека във въздуха, преди да бъдат създадени дори предпоставки за осъществяване на много по-елементарни технически съоръжения. Не може да има никакво съмнение, че автори на тия произведения са именно представители на трудовите класи. Добре е за случая да припомним думите на Горки, който казва: «Под всеки полет на древната фантазия може ясно да се открие нейният възбудител, а тоя възбудител е всякога стремежът на хората да облекчат своя труд. Съвършено ясно е, че тоя стремеж е бил внесен от хората на физическия труд.»[1] Тъкмо затова много

[1] А. М. Горький, Литературно-критические статьи, Москва, 1937, стр. 634.

от въпросите, залегнали в основата на редица приказки, имат съвременно звучене. Съвременни и вечни остават също тъй немалко морални и социално-етични проблеми, отразени в различни басни и приказки за животни, в битови хумористични приказки и анекдоти.

Оценявайки редките идейни качества и поетични достойнства на народните приказки, поети, композитори, художници от край време са се обръщали към тях за сюжети, теми или мотиви. Няма велик писател, който да не е пил от вълшебния непресъхващ извор на народното творчество. Без плодотворното въздействие на фолклора ние не щяхме да имаме «Ад» на Данте, «Хамлет» на Шекспир, «Лисицата Райнике» на Гьоте, «Песен на Хайавата» на Лонгфело, приказките на Пушкин, Толстой, Ершов в Русия, на Шарл Перо във Франция и Страпарола в Италия, на Михаил Еменеску в Румъния и пр.

Народната приказка обуславя почти изцяло зараждането и развитието на таланта на Андерсен, Шарл дьо Костер, Вилхелм Хауф, Павел Бажов. С горещата любов към човека, към правдата и доброто, към чистото и светлото в живота народната приказка пробива ледената кора на индивидуалистичното светоусещане у писатели като Оскар Уайлд, оказва своето въздействие върху творчеството на консервативни буржоазни творци като Ръдиар Киплинг, блести в «Малкият принц» на Антоан дьо Сент Екзюпери, при все че в неговия нов и оригинален подход към приказката на пръв поглед не личи заетото от фолклора.

*

Сравнително по-късно и в по-малка степен народната приказка привлича вниманието на нашите първи фолклористи. По тая причина чуждата приказка у нас често е била предпочитана пред българската. Това предпочитане не би трябвало да се смята при всички случаи за недостатък в работата на нашите писатели. В приказното творчество на другите народи има също тъй редица социални и етични проблеми, които играят важна педагогическа и обществена роля. Сам Андерсен — вълшебният майстор на приказката — не се ограничава с тематиката на датския фолклор.[1] Бедата произлиза от факта, че интересът към чуждата приказка не всякога е бил направляван от здрав вкус и правилен

[1] Може би малцина знаят, че «Новите дрехи на царя» — най-силно изобличителната приказка на големия датчанин — е писана върху чужд сюжет — испански; «Лошото момче» е създадена според една Анакреонова песен; «Елф» — според италианска народна песен и пр.

критерий. Стремежът към печалба на недобросъвестни издатели е принизявал взискателния подбор, елиминирал е поетичния усет, та днес каталозите на Народната библиотека пращят от фиши на немалко книжлета със съмнителна художествена и възпитателна стойност.

След Девети септември просветни институти и издателства у нас проявяват сериозни изисквания при подбора и превеждането на народни приказки. Нашите деца и юноши четат сборници от приказки на различни народи, съставени често от вещи познавачи на народното творчество в тия страни. При все това обаче като по инерция продължава и до днес преразказването на чужди народни приказки. Особено досадни са опитите на някои писатели да «възпитават» художествения вкус на нашите деца с преразказване на такива приказки на европейски народи, в които отдавна е изтрита свежестта, първичната сила и красота на оригиналната народна приказка. За пример може да се посочи книжката на И. Стубел «Чуден свят. Преразказани приказки» (1945). Продължават да преразказват чужди приказки и именити наши писатели, като А. Каралийчев и Св. Минков, чиито възможности за създаване на оригинални приказки не би трябвало да смятаме за изчерпани. Тая практика, оправдана или поне търпяна в миналото, в наше време би трябвало да се сведе до минимум. Показателен е в това отношение стремежът на руските съветски писатели да се ограничат с преразказването на р у с к и т е народни приказки. Като се спира на трудностите, които срещат руските писатели, заели се да преразкажат приказки от други съветски народи, като отбелязва и неизбежните недостатъци, произтичащи от непознаване в потънкости езика, историята, бита, нравите и обичаите на тия народи, М. Булатов пише: «Над приказките на народите на Съветския съюз трябва да работят най-напред писателите на т е з и с т р а н и: арменци, казахи, нанайци, татари, якути. Несъмнено е, че те по-добре от нас познават своя народ, своя език, своя край и могат да дадат хубави преразкази на своите народни приказки. А ние, руските литератори, щ е п р е в е ж д а м е преразказаните от тия писатели приказки. . .»[1] Добре е и нашите писатели да съсредоточат усилията си върху българската народна приказка, която крие още толкова оригинални сюжети и мотиви, заключени в различни сборници и периодични издания.

---

[1] Об изданиях сказок для детей, Гос. изд. детской литературы М-ва просвещения РСФСР, Москва, 1955, стр. 67.

В случая се касае именно за преразказване на народни приказки. Що се отнася до авторската литературна приказка, писателят може да заеме темата или сюжета от която и от каквато иска народна приказка. Но и за тоя случай може да се предположи, че по-сигурен успех той ще има при разработване на народната приказка, тъй като най-добре познава своя народ, неговата душевност и бит, нравствените му качества, неговото поетично творчество, неговия език.

Прави впечатление също, че както в миналото, тъй и днес българските писатели по-често се заемат с преразказване и литературна обработка на народни приказки, отколкото с написване на свои, авторски приказки. Такава практика се наблюдава в същност не само у нас.[1] Тя се обяснява преди всичко с обстоятелството, че ярко нарисуваните художествени образи в класическите народни приказки, съвършената им поетическа стилистика, техният богат и цветист език задържат властно вниманието на писателя.

Художественото преразказване на народната приказка обаче не е тъй лесна работа, както може да се стори на някого. В отзива на Атанас Дишев за книгата с приказки на Светослав Минков «Цар Безсънко» четем между другото: «Като е писал своите приказки, Светослав Минков не е тръгнал по лекия път на «обработване» познати мотиви от фолклора.»[2] Според мен Светослав Минков е писател, който се отнася сериозно към всяко свое произведение и тъкмо по тая причина той не би могъл и в областта на приказката да търси леки пътища. Колко «лек» е обаче пътят на художествената обработка на народната приказка, знаят само писателите, които са се занимавали с тоя жанр. Отделен въпрос е, че с преразказване на народни приказки се занимават и некомпетентни хора, че някои автори проявяват занаятчийско отношение, срещано впрочем и във всеки друг жанр на литературата.

Пред писателя, който се е заел да преразкаже или обработи художествено една народна приказка, се изпречват немалко сложни задачи. Струва ми се, че главната трудност започва с подбирането на богатия в идейно и художествено отношение сюжет. Нашето приказно богатство все още е разпиляно в раз-

---

[1] Народни приказки преразказват Л. Толстой, Д. Ушински, К. Аксаков, Ал. Толстой в Русия, К. Ербен, Л. Челаковски в Чехословашко, Йон Крянга, Митрофан Опря в Румъния, Назъм Хикмет, Е. Дж. Гюней в Турция и пр.

[2] А т. Д и ш е в, Приказките на Светослав Минков, сп. Септември, кн. 6, 1958, стр. 194.

лични сборници и периодични издания, чието обгръщане не е твърде лесна работа. Ако писателят съумее да подбере хубава приказка, която иска да преразкаже, не е нужно да се преписват десетки нейни варианти, както практикуват някои.[1] Защото, както бе изтъкнато, създавайки своите поетични произведения, народният автор не пропуща да вложи в тях своя прогресивен светоглед. Стига само писателят да съумее да усети богатите идеи и образи, даже и когато те са нащърбени поради дълго битуване на фолклорното произведение. Не се ли досети за гениалните понякога загатвания, за вековни стремежи и въжделения, които съдържа народното произведение, той ще отмине край него като край заровено богатство. Ако пък по една или друга причина не оцени идейните моменти и съставки, които произведенията на фолклора съдържат, той може да изпадне в положение на немския писател Теодор Крайценах, който смята, че образът на Ахасвер, създаден от народната фантазия, е ординерна фигура. Ценно е мнението, което по тоя повод изказва Енгелс. В писмото си до Ф. и В. Гребер той изтъква, че на панаирните представления и Фауст се явява най-обикновен магьосник, което не е попречило на Гьоте «да вложи в него психология на няколко века». Справедлива е неговата ирония към такива литератори: «Обаче аз се осмелявам да отбележа — продължава той, — че в народния Ахасвер има повече дълбочина, отколкото в целия Теодор Крайценах заедно с неговата мила компания.»[2]

Един литератор трябва да се отнася внимателно към текста на приказките и когато те са предназначени за научни цели или за по-широк кръг читатели. При тия случаи той се ограничава с най-несъществени поправки, свеждащи се до пропущане на скабрьозен израз или отстраняване на явна коректурна грешка. Щом приказката е предназначена обаче за деца и юноши, писателят е длъжен да отстрани редица ненужни наноси, понякога с антинароден дух, различни отживелици или оскърбителни за други народи думи и изрази. Не направи ли това грижливо очистване на приказката, не приведе ли основното ѝ звучене в тон с демократичните и политическите разбирания на народните маси, авторът не би трябвало да свързва името си с дадено народно произведение.

Но тъкмо при разрешаването на тия задачи писателят е изправен пред редица трудности, често неподозирани от него.

---

[1] Вж. Об изданиях сказок для детей, Москва, 1955, стр. 54.
[2] Вж. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. II, стр. 485.

Защото тия, както и други промени трябва да се вършат крайно внимателно и грижливо, за да не се окършат нежните дъхави цветчета на народното произведение, да не заприлича то, както в книжките на някои писатели, на смешно прекроена салтамарка. За сполучливата художествена обработка на една народна приказка, както и за хубавата авторска приказка са нужни безусловно оригинален поетичен талант, самостоен творчески поглед на писателя, усет за художествената форма и чистота на езика. Ако не са налице тия предпоставки и възможности, много лесно може да се развали една хубава народна приказка, като авторският преразказ се окаже под нивото на оригиналното народно произведение.

Най-много приказки у нас са преразказали писателите Ангел Каралийчев и Ран Босилек. Техните книги с приказки се радват на по няколко издания, като много отделни приказки се преиздават също по няколко пъти.[1] Писателите имат естествено и немалко хубави постижения, и някои недостатъци в работата си. Недостатъкът в работата и на двамата автори се състои в това, че понякога в стремежа си да изразят актуални проблеми те внасят в съдържанието на заетата приказка промени, несъобразени с нейната вътрешна логика, карат героите да изказват такива идеи и мисли, каквито не могат да се допуснат в анонимните словесни творби на народа. Такива случаи имаме с приказката на Ангел Каралийчев «Малкият орач» (1952), с приказката на Ран Босилек «Чудната кутийка» и др.[2] Въпреки тия недостатъци обаче нашите по-млади писатели трябва добре да изучат опита на Каралийчев и Ран Босилек, което ще им помогне да овладеят особеностите на приказния жанр.

Писателят може наистина да се отнесе по-свободно към сюжета и идейната тъкан на фолклорното произведение в стремежа си да създаде по-самостойна и оригинална творба. Освен изтъкнатите по-горе условия обаче той трябва винаги да се съобразява и със стилно-поетичните особености на жанра. Защото различните видове на приказката се подчиняват на раз-

---

[1] Книгата на А. Каралийчев «Български народни приказки» има издания от 1948, 1952, 1954, 1956 г. Едни от най-хубавите приказки на Ран Босилек са събрани в книгите «Първи приказки» (1952), »Незнаен юнак» (1955), »Незнаен юнак» (1960) и др.

[2] Вж. по тоя въпрос П. Пондев, За художествената разработка на художественото творчество, Догматизъм и правда. Литературни статии, София, 1956; В. Вълчев, По някои проблеми на българския фолклор и на литературата ни, Ново време, кн. 3, 1958, стр. 56.

лична стилно-композиционна техника. Ако излезе например от народната басня, той трябва да предаде в колкото може постегната художествена форма ясното звучене на основната идея, вложена в алегоричните образи и описания. Немалко особености се срещат в останалите видове на приказката. Фантастичните елементи и мотиви например са характерни и за вълшебната приказка, и за приключенската, която представлява преход към битовата, и за самата битова приказка. Ако обаче писателят си служи с такива похвати при обработване на приключенската и битовата приказка, както и при вълшебната, той не ще може да предаде съществените черти и особености на последните два вида приказки и пренебрегването на спецификата на жанра непременно ще даде отрицателни резултати в неговата работа.

Асен Разцветников показва верен усет към специфичните особености на приказния жанр още в първите си книжки с приказки. За пример бихме посочили неговите приказки в стихове «Хитрана», «От нищо нещо», «Добрите стопани» и «Съдружие», поместени в книжката му «От нищо нещо» (1946).[1] Майсторството на писателя в това отношение особено личи в приказката му в стихове «Славният ловец» (1959). На пръв поглед приказката като че ли трудно може да се различи от едно фолклорно произведение. Вникнем ли обаче в нейната архитектоника и поетични особености, ние откриваме белега на оригинална творба с високи поетични качества.

Приказката започва с тон и художествени похвати, каквито можем да видим в много детски стихотворения (в известно отношение тя ни напомня «Излет» от Дора Габе). Скоро обаче в композицията на творбата се разкриват приключенските елементи на един весел разказ. Малък палавник с дървена пушка, с чанта на рамо тръгва с кученцето си Шаро на лов. Той убива заек и го закача на колана си, после една хитра лисица, а след нея вълк, два глигана, рис, че накрая и една мечка! Между тези геройства юнакът среща и други животни: костенурка, таралеж, сърна със сърненце. На тях славният ловец «прощава», оставя ги «да си поживеят»; той преследва само животните злосторници.

В приказката има само едно място, което я свързва с всекидневието на децата. То в същност може да остане и незабелязано:

Шаро почва м а ч а,
хвърля се в превара,

[1] Повечето от тия творби са включени в книгата на А. Разцветников «Стихотворения, приказки, гатанки», София, Български писател, 1952.

но със квич отскача
и носа си бара.

Вън от думата м а ч писателят не загатва с нищо реалния свят — постъпки, случки, обстановка, които заобикалят децата.

Как постига писателят приказния свят? Как прави «възможно» нереалното?

Разцветников излиза несъмнено от традиционната народна приказка и си служи с някои нейни похвати, заети от фантастично-приключенската приказка. Основното си остава фантастично-приключенското начало. Фантастичното не е застъпено в пълна мяра в самото начало на приказката: едно дете може да «повярва», че такъв славен ловец може да убие с пушката си заек. (Тази вяра, разбира се, е условна; тя се мени за различния читател съобразно с неговите интелектуални способности.) Ако със същия маниер обаче такъв ловец убива и по-големи животни, които сам не може да носи, героят ще събуди у читателите си основателни съмнения и едва ли приказката ще им направи особено впечатление.

За да обоснове постъпки, подвизи и поведение на своя герой, анонимният автор на народната приказка никога не забравя да мотивира по някакъв начин неговото вълшебство: той налага шапка невидимка, обува вълшебни обуща, потупва се с чудодейна пръчка и т. н. С тоя похват си служи и Разцветников в своята приказка. След като убива и вълка, неговият ловец си лужи с чуден начин на бързо порастване:

Тропам си тогава
със петата дясна,
чудо с мене става,
почвам аз да расна.

С тоя способ той може да стане колкото си иска голям и убитата по-късно мечка никак не го затруднява за носене. Когато пък на връщане той среща бедния старец, комуто дава животните, за да обуе и облече за зимата своите внуци, големият юнак тропа с л я в а т а си пета и отново става пак дете.

Разцветников вмъква в приказката си и някои черти, с които лисицата се среща често в народните басни. Тя се представя например като каеща се грешница, която чете молитви с броеници в ръка и се препоръчва за вегетарианка пред пернатия свят (СбНУ, VI, стр. 142; СбНУ, XV, стр. 124; Славейков, Пословици, т. I, стр. 205, и други). Тези и някои други елементи от фолклорната приказка са вмъкнати и споени с истинска поетичност в оригиналното произведение на Разцветников. Един

специалист може да ги открие като съставни елементи в тъканта на неговата приказка, но не ще намери никъде такъв сюжет в народните приказки, който виждаме в «Славният ловец».

Какво още помага на писателя да създаде творба, която ни говори определено с несъмнените си художествени качества? Това е езикът, основният градивен материал във всяко художествено произведение. В приказката на Разцветников намираме доста характерни диалектни думи и изрази. Те не стоят обаче като етнографско труфило в неговото произведение, а са по един най-естествен начин вплетени в тъканта на приказката. Тъкмо тоя език кара читателя да смята, че произведението е народно, не на отделен съвременен писател. В «Славният ловец» заекът се «пощи» сред житата, костенурката «шумурка» в слога, лисицата се «гуши» в злака или се «куми», сърнето е «жълтаво» и пр. Там ще срещнем изрази като «Теглих му куршума»; «и го вдигам леко като суха гръста»; «на молба ми пада»; «Бумм! И рисът пада като зряла круша»; «като сноп се гътна» и пр. Вмъкнати в разказа на един «славен» ловец, тия и много други думи и изрази позволяват на поета да придаде и оня лек комизъм на произведението, а същевременно и детското самохвалство, тъй характерно за децата от предучилищната и началната училищна възраст.

През 1955 г. излезе книгата на М. Марчевски «Кой е най-силен». В повечето случаи Марчевски се стреми към опростяване на фабулата и стягане текста на приказката. Този подход, правилен, общо взето, довежда в отделни случаи до обедняване съдържанието на приказката. Има и такива случаи, като в приказката «Лошата дума» например, когато авторът вмъква доста дълъг увод и разтяга ненужно съдържанието.

Трудностите в тая област познават автори от всички страни. Неуспехи в своята работа са търпели и такива видни художници на словото като А. Толстой, К. Паустовски и др.[1]

*

Продължавайки традициите на Елин Пелин, Ангел Каралийчев, Ран Босилек, и други съвременни български писатели работят усърдно както над художествената обработка на народни приказки, тъй и върху създаване на свои, авторски приказки. Те са издали вече немалко книги, които ни задължават да спрем вниманието си върху тях.

---

[1] Вж. Об изданиях сказок для детей, Москва, 1955, стр. 14, 50–55 и др.; Д. Нагишкин, Сказка и жизнь, Детгиз, Москва, 1957, стр. 34, 35.

Няколко наши писатели, изявили определен интерес към приказката преди Девети септември, не са забравили и днес тоя жанр. Те преглеждат внимателно създаденото преди, съобразяват се с настъпилите промени в нашия обществен и културен живот и не бързат много да пишат нови приказки.

От цялата си книга с приказки «Палавите момчета» (1941) Емил Коралов подбира и оставя в книгата си «Гъделчо»(1955) само три приказки («За кого е последната ябълка», «Побратими», «Драгойчо помага на дяда»). Подзаглавието на последната книга — «Весели приказки» — напълно отговаря на нейното съдържание. В «Гъделчо» поуката е дадена в шеговита форма. Авторът се смее на палавствата на своите герои, осмива глупавите, които искат да дават ум на другите хора, иронизира мързеливите и бърборковците, подчертава скромността, работливостта, ученолюбието. В тия приказки няма нито вълшебства, нито усложнена композиционна рамка. Коралов познава света на своите читатели и се съобразява с него, без да се опитва да подскаже или загатне на децата по-значителни проблеми на живота. Затова може би и в неговите приказки липсват по-сериозни идейни и поетични обобщения. Изключение прави приказката, дала заглавие на книжката. Момъкът, който иска да се прослави с добро дело, получава скоро такава възможност. Но след като намира злия великан, той предпочита да получи белия вълшебен козел не като се бори с великана, а като приема унизително да го гъделичка, при което се смалява постоянно и се превръща най-сетне в джудже. Не твърде умело е вмъкнат мотивът за отплата на благодарни животни. Подиграван и упрекван от хора и животни, че си е продал «честта и свободата» за една само жълтица, Гъделчо хвърля монетата в реката и убива голяма змия, която щяла да изяде риба. Характерът на приказката и идейният замисъл на автора позволяват да се включи такъв момент в «Гъделчо». Коралов би трябвало обаче да подсети малкия читател за вълшебството на монетата, за да не звучи тоя момент някак неестествено. Независимо от тая и други някои подобни несъобразности обаче авторът успява да внуши идеята, че със злото трябва да се б о р и м, за да го победим, а не да се свиваме и плашим пред трудностите.

От не малкото книжки с приказки за деца на Григор Угаров по-особено внимание заслужава книжката «Децата с фенерите» (1942). Тя дава с разнообразното си съдържание и по-пълна представа за въпросите, които интересуват писателя, за различния му подход към темите и сюжетите. В тая книжка има приказки, които според мене авторът незаслужено е забравил.

В «Царският зет», «Дяволското царство», «Децата с фенерите» и други народната приказка е оплодила в различна степен и по различен начин творчеството на писателя. Тия, пък и останалите приказки от книжката са кратки, стегнати, написани свежо и живо.

В «Децата с фенерите» се срещат и приказки, които имат за задача да дадат в художествена форма познания на детето за обкръжаващия го свят, за богатия и разнообразен живот на природата през различните годишни времена («Зелените игличкн», «Мечешка рожба»). Интересът на Угаров към тоя род приказки се засилва по-късно. Приказките в «Лисица — умница» (1955), «Живите къщурки» (1955) и други, без да притежават поетичните качества на някои от посочените по-горе приказки, целят също тъй да запознаят малките читатели с животинското и растителното царство, да им внушат любов към растения, животни и птици. Четейки интересните приказки разкази на писателя, децата научават, че човката на дрозда е слаба, та за да изяде охлюва, той трябва да го издигне на високо и го пусне оттам, за да се счупи черупката му, че орехчето, дърволазката, щиглецът, кълвачът и други птици чистят корите на дърветата от различни червеи и предпазват горите от болести. Наистина и при тия теми авторът би могъл да пренесе обобщенията си на друга плоскост, да извиси поетичния елемент, включвайки в по-голяма степен вълшебното покрай забавното и поучителното. Такива задачи обаче писателят очевидно не си поставя.

«Приказка за вълка» (1955) говори, че Угаров не е скъсал с фолклора. Авторът постъпва правилно, като пропуща последния мотив от обработената народна приказка — неблагодарността на човека към лисицата, която го спасява от коварния вълк — по понятни причини: да не попречи за изтъкването на нравствената идея, вложена в приказката, да не принизи образа на положителния герой. Приказката е разтегната обаче с дълъг начален пасаж, който не допринася за по-голямо уплътняване на образите, не доразвива идейната ядка на произведението.

Грижлив подбор на създаденото прави и Светослав Минков. Неговата книга с приказки «Цар Безсънко» (1956) не съдържа някои писани по-рано приказки от книжките му «Чудната касичка» (1934), «Захарното момиче» (1935), «Лъв и жаба» (1938) и пр. Писателят преглежда внимателно и включените в последната си книга приказки, за да отстрани от тях някои по-слаби в идейно или художествено отношение пасажи.

За много от приказките на Минков независимо от това, дали те са писани в духа на народната приказка или имат по-само-

стоен сюжет, е характерен дълбокият сериозен поглед на писателя към редица политически, социални и етични проблеми. Сатирата е сериозно застъпена в тях и с изключение на две-три приказки («Месечко», «Снежният човек и врабчето») или пък приказки като «Какво разказваше чайникът» и «Златното яйце», в които социалният момент не е добре изяснен — останалите приказки са предназначени сякаш колкото за деца, толкова и за възрастни. В много от тях личи умението на писателя да пунктира още в началото на разказа си основния идеен замисъл. Главното за него е да внуши една идея, да постави една проблема, да покаже отрицателните последици от античовешки постъпки на силните, хитрите, подлите. В неговите приказки няма досадно морализаторство, дидактичният елемент е строго съразмерен, съобразен с идеята и композицията на приказката.

Като не се имат пред вид приказките «Маскираната лисица» и «Цар Безсънко», в които са останали все още някои излишни за фабулата моменти, всички други приказки на Минков са къси, стегнати. Това значително улеснява работата на писателя гражданин, насочил стрелите на сатирата си срещу социални и политически неправди («Цар Безсънко»), срещу бюрократизма и лакейството («Как гарджето стана певец», «Лъв и жаба»), срещу подлостта, клеветата, завистта («Истината и лъжата», «Приказка за завистта» и други).

*

Много от литературните приказки, а тъй също и литературно обработените и преразказани народни приказки, които се появяват у нас след победата на народната власт, носят ярките белези на една подчертана и груба тенденциозност. В това отношение си съперничат книгата на Леда Милева «Алена звездица» (1953) и приказките на Иван Планински «Червеният юнак» (1953). Приказката в стихове на Леда Милева има някои предимства, които се губят поради социологичния подход към темата. В желанието си да покаже разгорялата се класова борба на село, авторката си служи със средства, които понякога стигат до публицистичност, неподходяща твърде за детска приказка:

Звездочелният юнак
смаза първият ни враг —
чуждоземния р а з б о й н и к,
кръвожадния п о б о й н и к.

Същият подход се чувствува и при разкриване на класовата зависимост на селяните от селския чорбаджия. При най-мал-

кото недоволство от тяхна страна стражарите (дори не един стражар, а няколко!) веднага се притичат на помощ на Мито. Не съвсем художествено е показана и «връзката» на Мито с враждебните и реакционни сили, представени в лицето на великана Суховей:

И решил той най-подире
великана да подири.
В тъмна нощ, в потайно време,
сварил Суховей да дреме
в буренясалата яма
под една скала голяма.
Всичко му разказал Мито. . .

Към края на приказката авторката си служи с мотива на превръщане в животно на отрицателния герой, но тоя край, който в същност съставя и приказният момент в книжката, не е достатъчно добре мотивиран.

Тенденциозно подчертаване на авторовата идея забелязваме и в приказките на Надя Трендафилова от книгата ѝ «Хвърковато време» (1956), в книгата с приказки на Мария Грубешлиева «Игла самошийка» (1956) и особено в приказките на Иван Планински «Червеният юнак» (1953) и на Георги Русафов «Чудният пръстен» (1956).

При всички случаи авторите на посочените книги са се ръководили несъмнено от мисълта да направят по-близки и понятни на децата високите идеи на социализма, да възпитат у тях здрави човешки и граждански добродетели. Едни от приказките на Русафов са насочени срещу царе и лукави царедворци («Цар Глупан», «Дървеният трон»), други имат за предмет борбата за щастието на хората («Съкровищата на Рудан», «Чудният пръстен»), трети са посветени на трудолюбието на децата и отношението им към родителите («Готованчо и воденичарят», «Три сестри» и пр.).

В част от тия приказки има интересни наблюдения и хрумвания. Разказано е за тежкия живот на хората под гнета на жестоки и алчни владетели и тия страници се четат с интерес. В много приказки обаче личи съчинителстео, други носят ярките стилни белези на чужди писатели — на Андерсен преди всичко. Известно е например, че Андерсен, за да задържи будно вниманието на младите читатели, се обръща понякога в приказките си към тях. Същия маниер виждаме и у Киплинг. Тоя похват е копирал и широко приложил в приказките си и Русафов: «Тук му е мястото да ти кажа, мое момче, че питката, при-

казката, за която слушаш сега. . .» (стр. 18); «Ти, мое приятелче, познаваш тия вълшебни седмици от дните на есента» (стр. 27); «Докато синът бил малък, и той като тебе, момчето ми, дърпал опашката на мързеливия котарак» (стр. 29) и т. н. и т. н. Има случаи, когато само в една приказка срещаме две или три такива обръщения. Щом се злоупотреби с един стилно-езиков похват, при все че с него са си служили големи майстори на художественото слово, той започва да играе при неумело използуване не положителна, а отрицателна роля в поетичната стилистика.

Трябва да се отбележи наред с това и подражателният характер на много от приказките на Русафов. Приказката «Съдът на врабците» приповтаря изцяло темата на приказката «Кучешкото царство» от Ран Босилек, без да внася нещо ново нито в сюжетната схема, нито в педагогическата концепция. «Съкровищата на Рудан» пък е неумело подражание на чудните поетични приказки на Павел Бажов за съкровищата на Урал. Бажов се отнася обаче към всяко късче руда, което намира в легендите и преданията на уралските миньори, като голям и истински художник и в неговите творби човек не ще намери нито една страница, в която да не личи самобитното майсторство на видния писател, а нашият автор изпълня близо тридесет страници със съчинителство, придружено с несъобразности, гъмжащо от стилни и езикови грапавини.

В тая приказка бедният момък Рудан, който спасява джуджето владетел на несметни подземни богатства от злата магьосница на хан Тагар, получава тия богатства заедно с джуджетата, които ги обработват и приготвят най-различни вълшебни предмети. Срещу това обаче Рудан се съгласява да бъде превърнат сам на джудже (нещо, което той понася твърде болезнено), да живее винаги под земята и да излиза от подземията си за няколко дни веднъж на девет години! Лукаво джудже, ще помисли всеки. Че защо да не даде малко злато и скъпоценни камъни на момъка и да го прати да живее между своите хора в равнината? Тогава обаче приказката би завършила на 10—15 страници, а планът на Русафов е по-широк. Несполуката се дължи на натрупаните несъществени моменти, на немалко излишни подробности, които, вместо да помагат на читателя да съсредоточи вниманието си върху главния герой и идейните нишки на разказа, му пречат и досаждат, като разтягат същевременно самата приказка. Някои от постъпките на Рудан при това не са добре мотивирани и оправдани. Рудан излиза в началото на десетата година на земята и праща писмо по своя

сокол до близките си да дойдат и си натоварят злато и ценности. Ловците на хан Татар убиват сокола, прочитат писмото и вместо бедняците, пристигат велможите на хана с деветдесет и девет магарета, водени от деветдесет и девет момъка с изрязани езици, за да не кажат на Рудан, че това, което велможите ще му говорят, е лъжа. А велможите му казват, че между хана и народа имало вече «мила дружба». В подземията пъргави джуджета изработват вълшебни килимчета, мантии невидимки, чехли самоходки» и други и Рудан би могъл с едно от тия средства веднага да провери истинността на това, което му съобщават велможите. Още повече, че видът на момците говори красноречиво за жестокостите, с които се отнася към хората ханът. Зареждат се при това много деветки години и момците от равнината идват осакатени все по същия начин, а Рудан свободно пропуща велможите и щедро им раздава богатствата, които пази. Най-сетне авторът решава да «покаже» на Рудан неговото заблуждение. Средствата, с които си служи за целта, не са нито най-подходящите, нито най-художествените. Веднъж, когато велможите се канят да отпътуват за планината и пак изрязват езиците на керванджиите, езикът на деветдесет и деветия момък пада на земята и се превръща в. . . щурче. То пристига заедно с хората при Рудан и му съобщава цялата истина. Дълго му разказва щурчето, но той все се двоуми: «Така Рудан се мята дълго между мисълта, че може би думите на щурчето са истина.» Чак сега идва джуджето при него и му казва: «Стори това, което трябваше да направиш отдавна. . .»

Несъобразностите следват нататък в същия дух. Бихме очаквали, че Рудан ще литне «като изпусната от опъната тетива стрела» към равнината. Но тоя начин Русафов пази за връщането му. Сега, макар да е чул една страшна истина, Рудан трябва да върви без почивка цяла нощ, при все че е облечен в мантия невидимка и когато пристига с щурчето в престолния град, не се задоволява да обходи няколко бедни къщи, за да се увери, че ханът държи в нищета народа, а обикаля града «през целия ден». . . Заключителната, петата част на тая приказка повест е по-смислена. Ако авторът беше стегнал своето произведение, ако не беше тая непохватност при «документирането» на някои постъпки на Рудан и тоя фалшиво наивен тон, макар и при зает от чужд автор сюжет, може би щеше да се получи по-сполучлива творба.

На времето Пенчо Славейков въставаше основателно против «посканото» на народната песен от автори, които не умеят да

създадат нещо свое, оригинално, а се задоволяват с бедно подражателство на фолклора. За такова поскане на народната приказка можем да говорим при съчинителството на Русафов. За един от многобройните примери може да ни послужи неговата приказка «Тропчо и петимата Иванчовци» от книгата му «Юнакът със златните коси» (1960). Преди много столетия, когато народът само се е досещал за възможността на човека да се движи бързо, да чува отдалече и да вижда надалече, да пренася големи тежести, е сътворил своите приказки, като за всяка от тия способности създава и отделен герой. Днес, когато много от предвижданите чудеса са отдавна осъществени, Георги Русафов «осъвременява» по такъв начин героите от класическата народна приказка, че ги прави смешни. В «Тропчо и петимата Иванчовци» главният герой, тръгнал да види «незнайни страни», да се сдружи с юнаци над юнаците, «да спечели» торба с жълтици, та «да поживее и той като хората», среща по пътя и се побратимява с Иванчо Хвърковатия, Иванчо Дългоухия, Иванчо Стрелеца, Иванчо Духалото и Иванчо Силния и ги храни всички все от една малка селска торбичка с ябълки, които, без да са вълшебни, засищат толкова знаменити юнаци.

Героите на Русафов са някак по-«демократични». С царе и царски дъщери, каквито срещаме в народните приказки на тая тема, те си нямат работа; един кмет и кметската дъщеря са направени герои, за да изглежда навярно приказката по-оригинална. Само че на края на приказката още един момент остава пришит като с бели конци.

Георги Русафов е упорит автор. В началото на 1963 г. той издаде трета книга приказки — «Съкровищата на Рудан», — в която слага голяма част от приказките си от «Чудният пръстен» и «Юнакът със златните коси». В новите приказки, които също не са малко, слабостите и недостатъците на по-раншните му произведения са засилени. При литературната обработка или художественото преразказване на народната приказка писателите, които имат вкус и дарба, обикновено пропущат редица ненужни моменти и от техните ръце фолклорното произведение излиза по-кратко и спретнато. Под усърдното перо на Русафов приказките най-често излизат разширени, понякога двойно по-дълги. По такъв «новаторски» начин той преразказва и приказката «За яденето — мъже, за работата — деца».

В приказките «Защо се удавил чорбаджията», «Лесниният на некадърния поп» Русафов удря национална марка и своя личен печат на анекдоти за Настрадин Ходжа. Наистина той

и тук се отнася «творчески», при все че в «Лесниниятa на некадърния поп» съвсем ясно наднича чалмата на знаменития Настрадин Ходжа.

Неведнъж в желанието си да осъвременят заетия от фолклора сюжет писателите развалят художествената идея или скъсват ония невидими връзки, с които анонимният автор е споил тъй здраво взетото от живота и въображението, събуждат подозрение у детето за истинността на разказа, като се вмесват грубо в неговите представи и мисли, сочат му настойчиво идеята, която трябва в същност най-внимателно да внушат чрез поетични художествени средства.

Приказката «Игла самошийка» на Грубешлиева е изградена на мотива отплата на благодарни животни. Тя излиза за пръв път в годините на фашисткото мракобесие със заглавие «Чудодейната игла» (1943) и отстоява демократичните възгледи на писателката. В посочената книга са поправени някои нейни недостатъци. Още самото начало на преработената приказка ни дразни обаче с неубедителни положения: «Веднъж едно чираче, като шиело на машината терлици от дебел шаек, завъртяло по-бързо колелото, иглата праснала и се счупила на две.» Преди всичко терлици от дебел шаек се шият не на машина, а на ръка. Старите терзии изобщо не са познавали машината. А по-късно, когато «френктерзиите» въвеждат шевната машина, чирачетата никога не са имали достъп до нея. Но ако тия и други несъобразности не пречат много на добре подхванатия разказ, по-нататък читателят се натъква на още по-сериозни несъобразности. Разказва се, че през нощта в гората шумят катерички, подскачат зайчета, а една змия души малко сърненце, макар всяко селско дете да знае, че нощно време тия животни (освен заека) са се сврели в хралупите и дупките си. Краят на приказката е също неубедителен. Писателката разработва идеята за занаятчийски кооперации, която не виждаме и не бихме могли да видим в нашия фолклор. Момчето отива в един голям град, събира по-бедните шивачи и заедно с тях организира обща шивачница. Машината със златната игла шиела денонощно, а шивачите само кроели, гладели и разнасяли ушитите дрехи, нямало вече бедни шивачи, а хората почнали почесто да си шият, защото плащали много малко за шев.

Мария Грубешлиева е сложила подзаглавие на книгата си «Приказки по народни мотиви». Някои от приказките обаче в «Игла самошийка» не показват белезите на оригинално творчество и са само преразказани наши и чужди народни приказки. В «Омагьосаният царски син» например е преразказана раз-

пространената сред някои източни народи приказка, позната и у нас според преработката й на К. Аксаков със заглавие «Аленото цвете». «Умният заек» е преразказана табасаранска народна приказка от излезлия на руски сборник «Сказки Востока» (Москва, 1938), а приказката «Плачливата царкиня» е комбинация от мотиви, срещани в наши народни приказки и анекдоти (например мотивът за дялба между двама братя, мотивът «смесване на краката» от безгрижни денгубци, мотивът дивотии по света), с руската народна приказка за плачливата царкиня.[1]

По-добър резултат Грубешлиева е постигнала в приказката си «От човешка ръка нищо не убягва». Разработеният мотив за тая приказка не е оригинален. Обикновено в източните народни приказки (например в китайските) лисицата се отплаща богато на човека за сторената от него услуга. Оригинален е обаче подходът на писателката към разрешаването на сюжета на наша, българска почва. Петко, героят в приказката, показва всички положителни качества и черти, каквито притежава обикновено излезлият от народните низини положителен герой. Той е работлив, търпелив, проникнат е с вяра в силите и способностите си. Дълго време момъкът се е ползувал от вълшебния нокът на лисицата, за да печели богатства за господарите си, без да може да им угоди. «Брей, че съм глупак! — казва си най-сетне той. — Че защо само на хората да помагам? Колкото повече им дава лисицата, те все по-лоши стават!. . .» И тогава помолва лисицата за последен път; за себе си той иска твърде малко, защото разчита на труда и силите си. Накрая ние не го виждаме нито цар, нито оженен за царска дъщеря: «Петко и бабата се прегърнали радостно, а когато се пуснали, видели зад себе си хубава варосана къщичка с градинка, с кокошки и пилци, с обор, в който мучала едра жълта крава. А до къщата била ковачницата на Петко — с нова наковалня, чукове и мех.»

Не е трудно да се открие вложената от писателката тенденция: човешкото щастие трябва да се търси не в магическите средства, а в честния съзидателен труд.

От приведената по-горе мисъл на Енгелс се вижда, че писателят има не само право, но и задължение да разчете вложената в едно фолклорно произведение тема, като излезе от своите идейни и естетически разбирания, като го насити с животрепущите въпроси на своето съвремие. А народната приказка наред с баснята, пословицата и поговорката позволява винаги едно

[1] Вж. например Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах, т. I, Москва, 1957, стр. 401—410.

преосмисляне, преозвучаване. Цялата работа се свежда до начина, по който трябва да се подходи, за да не се изтика на преден план политическият идеен момент, да не се остави той оголен, неприкрит с вълшебния воал на приказката. Големите писатели от край време са се стремили към оригинално разработване и претворяване на народното поетично творчество. Преди Гьоте и Шекспир подхожда като него към фолклора, за да претвори една шотландска легенда от XIII век по такъв начин, че прави безсмъртен образа на Хамлет от едноименната си трагедия. Пушкин прибавя към «Приказката за златното петле» стиховете:

Сказка ложь, да в ней намёк,
добрым молодцам урок, —

и фолклорната творба зазвучава съвсем по новому. В тоя вид приказката служи вече като едно от средствата за борба с руския царизъм и приближените до двореца лица, пък и самият цар добре са разбрали заканата и предупреждението, което тя съдържа.

Сполучливи в това отношение са у нас приказките на Елин Пелин «Цар Шишко», както и приказката на Ран Босилек «Чудна свирка». Наистина и в двата случая авторите са улеснени значително от самите народни умотворения, наситени със социален и идеен патос. Но и приказката на Мария Грубешлиева «От човешка ръка нищо не убягва» може да служи за пример на съвременно озвучаване на фолклора.

Смятам, че би представял интерес и опитът на Назъм Хикмет в художествената обработка на народната приказка. Основното у Хикмет също се свежда до отстраняване на някои несъществени подробности в народната приказка. При изтъкване различните черти на положителните и отрицателните образи той слага яркия отпечатък на своето лично светоусещане и обработената народна приказка, без да губи своите характерни особености и социален пълнеж, става ново, самобитно произведение, наситено с ред идеи от съвремието на писателя. В приказката «Подземната орлица», в която се разказва между другото за попадналия в подземното царство юнак, на когото предстои да сразi змея, заключил животворната вода, четем: «Събудил се той и гледа: огромен като планина змей се приближава към него. В ония времена имало змейове, ако щете вярвайте, ако щете не вярвайте.» — Само една фраза и старото суеверие е сложено под съмнение. Авторовата мисъл обаче е тъй споена в тъканта на старата народна приказка, че не дразни

читателя. А в края на приказката «Старицата и лисицата» авторът изявява по следния начин иронията си към лукавите крадци: «Сестрице лисо, ей, сестрице лисо — казва реката на лисицата, — ако пак ти отрежат опашката, аз няма да ти дам вода, полето — кукурузено зрънце, кокошките — яйца, а златарят — бисер. Красивите момичета няма да отидат да играят и да се смеят на ливадата, ливадата няма да ти даде прясна трева, овцата няма да ти даде мляко и бабата няма да ти върне опашката. Така и цял живот ще търчиш без опашка. А лисица без опашка — това не е лисица. Избирай от кое е по-лесно да се отървеш — от опашката или от кражбата.» Цялата приказка «Тигърът и котът», преразказана от Хикмет, получава ярък хумористичен колорит: «В един прекрасен ден, да речем във вторник. . . Вие ще попитате защо във вторник? Може и в сряда. Да кажем в сряда. . . Защо в сряда? Е, нека бъде в четвъртък. . .» Или: «Тигърът бил поласкан от това, че синът на Адама го моли за помощ. Той смигнал на котака, тоест на своя чичо, гледай, санким, синът на Адама ме моли да му помогна. . .»[1]

Друг основен недостатък, който спъва не само начеващи автори, но дава отражение и върху творчеството на утвърдени вече майстори на приказката, произлиза от неумелото служене с поетичната стилистика на фолклора. Тоя недостатък засяга чувствително и художествените образи, които често се оказват изкуствено скроени, вяли, бледи, безжизнени. Народната приказка разполага с богат реквизит от изобразителни похвати и художествени средства. В нея срещаме характерните магически предмети: вълшебна пръчка, вълшебно огледало, чудодеен пръстен, жива вода, шапка невидимка и други. Героите, надарени със свръхестествени сили и способности, могат да слизат на «долната земя», да се превръщат в други същества, да гледат надалеч и да чуват отдалеч и т. н. За да държи будно въображението и вниманието на слушателите, народният разказвач поставя героите пред редица изпитания: да минат през седем царства, през девет планини и морета, да приспят бдителността на страшни чудовища, за да отключат седем, девет или четиридесет стаи и т. н. Тия, пък и много други стилни средства, особености и похвати са напълно в хармония със светогледа на хората, живели столетия преди нас, в съзвучие са и с представите им за света. Затова писателят би следвало да си служи с тях внимателно, и то предимно когато преразказва народна приказка

[1] Вж. Н. Хикмет, Влюбленное облако. Сказки, Москва, Изд. восточной литературы, 1962, стр. 73.

или разработва зает от фолклора сюжет. Наистина, след като науката е направила такива епохални открития, писателят трябва да огледа критично и при тия случаи своя инструментариум, тъй като децата не се учудват вече на много «чудеса» от народните приказки. Още по-прецизен трябва да е той, когато разработва тема, малко или много самостойна от приказните сюжети. Практиката на някои автори показва обаче твърде неутешителни резултати. Доспехите на чутовните герои от вълшебните приказки са им направили силно впечатление. Те примамват със своя блясък и сила, но се оказват не тъй леки, както изглеждат отдалеч, и тегнат като излени от олово върху плещите на немалко герои от преразказани или авторски приказки.

Най-ярък пример за неуспеха на писател, който не държи сметка за поетичната стилистика, са приказките на Иван Планински. В тях се говори за «трудови хора», за техниката, навлязла в живота на кооперативното село (трактори, комбайни), за язовири и електростанции и наред с това, пришити като с бели конци, стоят образи и похвати от традиционната народна приказка: змейове с по шест глави и девет опашки, лами, великани, водни юнаци и други. Неговите баснословни юнаци пътуват «три дни и три нощи», борят се с някой великан «седем дни и седем нощи», четат книгата на знанието «девет дни и девет нощи» и пр. За получената от СССР помощ например е разказано в следните редове: «След малко по планината запълзели мощни машини. На първата седял сам Червеният юнак. Той махал за поздрав с ръка. От другите машини се усмихвали най-първите хора от Страната на щастието. Пред всички летяло бялото гълъбче и им показвало пътя.» Детето може да се досети за основната идея на приказката, макар тя да е разкрита с такива бедни художествени средства. Но едва ли то ще повярва на автора, който по-нататък по следния начин му «представя» получената от новопостроената електростанция светлина:«Гмурнал се Водният старец във водата. Когато отново се показал, държал за ръка ненагледната хубавица. Стройна като топола. Румена като зората. . .» Нима това е художествен образ? По повод на друга приказка на Иван Планински («Силян и Фито») Ефрем Каранфилов отбелязва с основание, че когато героите на приказката не са уплътнени като образи, «те си остават само понятия и приказка не се получава»[1]. В приказката «Звездочелият» юнакът намира в подземието робите на ламята, оковани

[1] Вж. Еф. Каранфилов, Поезия в прозата, критически очерци, Български писател, София, 1957, стр. 195.

във вериги, които му обясняват своята орис с думите: «Копаем лава от центъра на земята. Това е храната на триглавото чудовище.» Тук имаме досадно съчинителство, изразено при това с примитивни, крайно нехудожествени образи. Как ще повярват децата, че лавата се к о п а е? И то от центъра на земята. . .

Неумението да се подберат подходящи за сюжета изобразителни средства се забелязва и в книгата с приказки за деца и юноши «Майчина обич» (1962) на Зора Загорска, която също не е могла да мине без традиционния Змей Горянин. И тук, както и в приказките на Иван Планински ще срещнем мъгляви, нехудожествени образи, несъобразности и неумело мотивирани постъпки на героите. У малкия Войсил идва стар вълшебник, който говори за човешката мъка и за разковничето, което расте високо в планината и което може да даде щастие на хората. Когато пораства, Войсил сънува тоя вълшебник да му казва, че вече хорската мъка е преляла, време е той да тръгне да откъсне разковничето, «на хората мир и радост да даде». Войсил с радост и готовност тръгва да изпълни тая голяма задача. Защо е нужно да го кара старецът по-късно да «опитва» горчивата чорба от казана («хорската мъка»), след като той е готов да се отдаде в служба на своите близки? Ако пък авторката смята, че героят още по-добре трябва да се «подготви» за своята мисия, защо не е намерила по-художествен израз на своята идея, а по такъв натуралистичен начин иска да му внуши задълженията? На път за високите скали, където расте разковничето, Войсил попада на вълшебен извор, напива се от водата му и става много силен. Когато го изпраща вече от колибата си, старецът му изковава вълшебен меч и тежък боздуган, за да сразя змея, който пази разковничето. Това, че въпреки тая «подготовка» на героя той не може да сразя чудовището, е замислено може би, за да се изтъкне силата на злото в живота, с което не можем лесно да се преборим. Войсил освен това не може да излезе победител, защото забравя съвета на стария вълшебник (най-първо той трябвало да удари змея с боздугана, а след това със сабята). Но майка му го намира и изважда от пропастта, дето той се оказва след разрушаване на скалата от змея. Сега юнакът би могъл да си вземе вълшебното оръжие и да убие чудовището, за да откъсне разковничето. Авторката обаче иска неговото оръжие да остане в пропастта, за да може да покаже всеотдайността на майчината обич. Това тя върши обаче по твърде нехудожествен начин. Ето няколко реда, които предхождат една лошо представена сцена: «И видял от дъното на пропастта Войсил своята майка. . . Такава т о п л и н а л ъ х а л а о т с ъ р-

цето и, че той изправил(?) премръзналите си нозе и весело подскочил нагоре.» Ето как предава пък Загорска сцената на сразяването на змея: «А когато се изправил срещу змея с голи ръце, защото мечът и боздуганът му пропаднали в пропастта, майката извадила от пазвата си малко черно ножче. Бърже разпрала с него гърдите си, отскубнала своето сърце и го хвърлила в отворената паст на змея. То загоряло със страшна сила. Пламнал изведнъж звярът като суха трева и се превърнал в пепел.» Тъкмо при описание на такива сцени не са нужни подробности. А Загорска добросъвестно «документира» начина и средствата за изваждането на сърцето, сякаш се отнася за описване на истинска операция: ножчето било малко, черно; майката бързо разпрала с него гърдите си, отскубнала сърцето си и пр.

Много от приказките на Ив. Планински, Г. Русафов, З. Загорска и други автори дават повод за основателна критика, при която е добре да се покажат грешките и недостатъците на авторите, но не и да се отрича изобщо фолклорната приказка като жанр, да се смята, че нейното време е вече минало. До такива неправилни изводи идва например Д. Александров в една своя статия.[1] Той пише, че ако на някое издателство предложат роман за терзанията на фалирал търговец или за любовта на странствуващ рицар, едва ли романът ще види бял свят; но ако на същото издателство се предложат приказки за юнаци, царски синове и принцеси, осъвременени с някой «умен и хитър» беден селянин, книгата на автора се издава в големи тиражи. В поза на човек, показал за пръв път небето с пръст, авторът на статията съобщава, че никой не вярва вече в зли магьосници, но всеки оголен проводник може да покаже смъртоносната сила на «чародейното» електричество. «И могат ли да се сравняват фокусите на добрите феи — пита той — с чудесата на съвременната техника, със замайващите постижения на науката.»

А не можеше ли, да запитаме на свой ред и ние, критиката срещу занаятчийското отношение към един жанр да мине без такива подритвания на фолклора? Надали някой ще поздрави автора за неговата дързост. Едва ли ще се намери някой да отрече, че нашата детска литература трябва да бъде обновена посмело със съвременна тематика, да влязат в нея нови дръзновени герои, да се покажат огромните строежи и преобразования в нашето общество. Наистина ли обаче не могат да се използуват

[1] Вж. Д. Александров, «Кумчо вълчо и. . . науката», в. Литературни новини, бр. 25, 1962, стр. 3.

днес сюжети, теми и образи от народната приказка? Трябва ли да се пази съвременният писател да вмъкне в своите произведения образа на умния беден селянин, който, може би за неудоволствие на Д. Александров, населява фолклора на всеки народ? Или да захвърли богатата галерия от художествени образи на фолклора само затова, че народните приказки били създадени през «времето на феодализма»?

Струва ми се, че за нашите писатели ще бъде по-ценно мнението по тоя въпрос на творци, които са познавали малко по-добре непреходното, вечното във фолклора и са направили своите поетични обобщения след сериозен размисъл.

Въпросът, че писателят има и право, и задължение да отрази своето съвремие в творчеството си, респективно и в творчеството си за деца, е поставен и разрешен правилно именно от създателя на литературната приказка — Ханс Кристиян Андерсен. Този поет, който чрез един от героите си изказва мисълта, че може да направи приказка от всичко, до което се докосне, не отминава и техниката, макар тя да е била по негово време на твърде ниско стъпало, ако излезем от днешните й постижения. Големият писател в същност има винаги чувство за своето съвремие. Той се вълнува от всяка актуална проблема, държи винаги палеца си върху пулса на живота, който ражда и болката, и песните, и приказките. Мисълта на Андерсен, че няма по-хубави приказки от ония, които животът създава сам, подчертава и Горки, като я слага за мото на приказката си «Баща». Тая мисъл намира поетично въплъщение и в Андерсеновата приказка «Големият морски змей».

Започнал приказката си със своя блестящ увлекателен стил, той ни показва ту с познанията си за морската флора и фауна, ту чрез хумора и леката ирония причудливото своеобразие и богатство на океана, говори ни за различни човешки слабости и недостатъци, приписани на риби, раци, омари, морски таралежи и паяци, хвърля една стрела към суеверието на хората, които вярват, че в морето живеят морски змейове. Разказал тъй увлекателно смущението на морското население от пущането на телеграфния кабел между Европа и Америка, възсъздал интересния свят на морското дъно с неговите странни обитатели и растения, окрасено със стария кораб, потънал сякаш нарочно, за да предоставя възможност на стария кит да се почесва о неговата мачта, писателят, дозел накрая репликата на малката морска рибка, че това чудновато «нещо», тоя чуден «смок», тая «безкрайно дълга морска змия», която плаши и малките риби, и китовете, може да е «най-чудноватата морска риба», — вну-

шава на децата по следния начин завоеванията на науката: «Най-чудноватото! — казваме и ние, хората, и го казваме напълно съзнателно и уверено. Това е големият морски змей, отдавна вече прославен в песни и предания. Той се яви на света като рожба на човешкия гений и слезе на морското дъно. Той се простира от страните на Изтока до страните на Запада и разнася новини с много по-голяма бързина, отколкото слънчевият лъч разнася светлината от слънцето до земята. Той расте, увеличава дължината и силата си, расте от година на година, простира се през всички морета както под ревящите вълни, тъй и под неподвижната водна шир, в която параходът се оглежда като в огледало и гдето ята от риби святкат с всички багри на небесната дъга.»

Интереса на Андерсен към темата от съвременния живот, към света на науката и техниката виждаме още и в неговите приказки «Най-невероятното», «Ленът» и други. Във всички тия свои творби Андерсен дори и не мисли да отрича, елиминира или иронизира фолклора. Той се справя с темата със същата лекота, с каквато обработва художествено различни народни приказки, предания, легенди.

Без да посочваме имената на редица световно известни писатели, които са видели не едно завоевание на науката и техниката след телеграфа и са създали превъзходни поетични произведения върху теми от народното творчество, ще се спрем на отношението към фолклора на народния поет на Украйна Павло Тичина, изразено в неговата приказка «Ивасик Телесик»[1].

Украинската народна приказка «Телесик», която дава сюжета на Тичина, има следното съдържание. Бездетни родители си направят дете от дърво и го кръщават Телесик (на руски телепень значи дръвник, недодялан човек); бабата люлее детето, Телесик оживява, пораства, поисква да му направят златна лодка и сребърни весла, лови риба в реката и храни родителите си. Зла змия подслушва думите, с които майка му го вика на брега, за да му даде храната, и иска да го подмами, но той познава, че това не е неговата майка; змията поръчва на ковача да й «изкове» тънък глас, излъгва момъка, води го в къщата си и поръчва на Оленка да й го изпече; Телесик обаче излъгва Оленка, та я мята в пещта, избягва и се покачва на един явор и когато змията си говори, че е изяла Телесик, той й казва, че е изяла Оленка. Ядосана, змията си поръчва железни зъби, за да прегризе дървото.

[1] Вж. П. Тычина, Избранное, Советский писатель, Москва, 1948, стр. 169.

Прелитат ята гъски, на които Телесик се моли да го спасят. Неговите трикратни обръщения към гъските, както и техните отговори са дадени в обикнатите за много народни приказки строфични пасажи. Най-накрая идва едно гъсе, което отнася Телесик на родителите му.[1] «Ивасик Телесик» свършва с пасажа, характерен за много приказки: «И аз там бях, мед-вино пих, по брадата текло, а в устата не влязло.»

Тия заключителни пасажи, които срещаме най-често във фантастичните приказки, са по-късни наслоения, извикани вече от нуждата да се «потвърди» истинността на разказа, тъй като с течение на времето съзнанието на хората и познанията им за света се разширяват, та някои случки се виждат невероятни. Носителят на приказния фолклор изказва, макар и в такава форма, известно съмнение в достоверността на разказаното, при все че не се отказва да забавлява своята публика чрез поетичната творба, тъй както човек не може лесно да се раздели с нещо хубаво, красиво, скъпо. Възможно е и самият тоя край на украинската приказка да е улеснил Тичина за неговото произведение. В «Ивасик Телесик» Тичина следва почти изцяло сюжетната схема на фолклорното произведение, като освобождава съдържанието от някои подробности (пропуща вълшебното зараждане на Телесик, опичането на Оленка и изяждането ѝ от змията). Той запазва обаче строфичните места и по един съвсем естествен начин ги споява с текста на приказката си. Разбира се, строфичните пасажи в приказката на Тичина си имат свое, ново, съвършено оригинално звучене. Закачливият весел тон на произведението звучи още в първите строфи:

Близко ли, далёко ли,
нынче иль давно,
низко ли, высоко ли,
это всё равно.
Жил себе
был. . .

Не напомня ли тая ритмика и тоя тон веселия, нестроен понякога ход на селски дечурлига, които си въобразяват, че маршируват като войници или яздят кончета от пръчки? Последните стихове наподобяват изтопуркване при спирането на такива «войници», сякаш ги е повикал добрият разказвач, за да им разкаже чудна приказка. . . Тоя тон е спазен до края в строфичните места на приказката на Тичина, разнообразен с пасажи,

[1] Вж. Украинские народные сказки, Москва, 1956, стр. 153.

които имат различна ритмика и римуване. В тия пасажи, като следва сюжета на народната приказка, Тичина рисува ярко и пестеливо живота и бита на хората и картините, които ни дава, са прекрасни като изображение на тоя бит, пресъздаден живо, цветисто, свежо:

Дали ему лодку,
дали два весла.
Сел Ивасик в лодку,
лодка поплыла.
Хлюп себе,
хлюп!

Серебрянные весла,
золотой челнок.
Ловится, ловится
рыбка на крючок.
Дёрг ее,
дёрг!

Сякаш виждаме да играят по загорялото от слънцето лице на селския рибар отблясъците от чудното весло. Една-две ономатопеи и като че ли чуваме приплесването на водата край лодката при изтегляне на рибарска мрежа или от хванатата на въдицата риба. Увлякъл читателя в интересния си разказ, авторът обаче му готви изненада. Неговият Ивасик също се покачва на дървото, което и тук е яворово, и маха на патиците да го спасят от змията. Момчето също бива спасено, обаче от. . . самолет. Със същото майсторство, със същия увлекателен разказ поетът ни пренася в другия, новия свят, в съвремието на съветския човек и когато Ивасик Телесик — героят от старата вълшебна приказка — се намира между веселите момчета, те не вярват на неговия невероятен разказ, смеят се, когато той се кръсти, без да знаят какво точно означава това, докато най-сетне старшата сестра им викне: «Какво се чудите, нали той е неграмотен!» Затова, когато се събужда на другия ден, започват да учат героя да чете и пише. «И сега той по-добре от всички ни чете» — съобщава авторът, за да завърши разказа си пак със същите закачливи нотки, с които го е започнал:

Близко ли, далёко ли,
нынче иль давно. . .

Някой читател на «Ивасик Телесик» може да се запита: не се ли надсмива украинският поет над традиционната народна приказка? Писател като Тичина, който освен обичта си към

украинския и руския фолклор храни дълбоки симпатии към много образи на фолклора и на други славянски народи, в това число и на нашия народ, не би могъл да прояви пренебрежение или неприязън към народното творчество. С тази си приказка той иска по-скоро да покаже в какво положение могат да се окажат тия писатели, които не държат сметка за завоеванията на науката и продължават да съчиняват произведения «в духа» на народната приказка, без да могат да покажат богатствата на фолклора по свой, нов оригинален начин.

Негативно отношение към фолклора не трябва да се търси и в приказката на Родриан за бялото конче,[1] макар че на пръв поглед малкият Бом сякаш става жертва на приказките, които баба му четяла от сутрин до вечер. Той вижда в коня на Карл Бирата вълшебен кон от приказките и го яхва, кооперативната ливада взема за вълшебна полянка, ковача от стопанството — за великана Ханс и пр. И когато накрая, преживял и други разочарования, пита: «. . . а защо има приказки? Защо в приказките се разказва за добри графове и принцеси?», Тим му отговаря: «Приказките са хубави и стари. Бедните хора са ги разказвали преди много години. Те искали добри царе, добри принцове и добри графове. Обаче принцовете и графовете не станали добри. Затова ние ги прогонихме.»

След като Пушкин, Горки, Тичина и ред други писатели не скриват какво дължат на фолклора, поетът на бореща се Турция също не смята за нужно да крие обаянието, което изпитва от народната приказка. В предговора си към посочената вече книга той изтъква, че литературата на всеки народ се започва с приказката и се завършва с приказката, че от всички видове на литературата приказката е по-близо от всички до поезията, че тя принадлежи на всички народи, на всички възрасти, на хората от всеки културен уровен. Нещо повече. Оценявайки достойнствата на приказката, Хикмет вижда и нейната важна обществена роля при изграждането на комунистическото общество. «В последна сметка — пише той — всички народи в своето общ̀ествено развитие по-бързо или по-бавно вървят по един и същ път: от първобитния комунизъм към великата цел — международното комунистическо общество. Затова и приказките при всичките им национални своеобразия в края на краищата си приличат една на друга.»[2]

---

[1] Вж. Ф р. Р о д р и а н, Вълшебното бяло конче. Приказка. Преведе от немски Емилия Захариева, София, Народна младеж, 1963.

[2] Вж. Н. Х и к м е т, Влюбленное облако. Сказки, Москва, Изд. восточной литературы, 1962, стр. 3, 4.

Що се отнася до възможностите, които литературната приказка предлага на съвременния писател за изразяване на прогресивните идеи на нашето време, то тия възможности са също тъй широки и неограничени, както и при всеки друг литературен жанр. Това показват красноречиво приказките на К. Паустовски[1] и Каверин,[2] творбите на Джанни Родари,[3] както и интересната книга на чешкия писател Ондржей Секора «Мравките не се предават»,[4] при все че последните книги не могат да се нарекат приказки в истинския смисъл на думата. Писателят може да потърси алегоричната форма и когато работи в буржоазно-капиталистическа страна, за да прокара мислите, които не може да изкаже открито, както това при някои случаи прави Родари. Тая форма обаче е не по-малко интересна и предпочитана и в една социалистическа страна, тъй като дава възможност да се внушат на малките читатели идеите за изграждане на новото общество, които в други произведения те не биха могли да разберат лесно.

*

Макар развитието на литературната приказка у нас да няма дълга история, все пак съвременните наши писатели имат пред себе си богат опит. Защото пред българските писатели, които са работили в областта на приказката, винаги е стоял въпросът за оригиналното разрешаване на приказните сюжети. Такива търсения и сполуки ясно личат в приказките на Елин Пелин. Същото може да се каже и за Ангел Каралийчев.[5] Оригинални са и темите на приказките на Георги Караславов в «Пилето със златната перушина», много от които са поместени в самостоен отдел в книгата му «Крилете на човека» (1955). От целия цикъл «Приказки» в книгата на Орлин Василев «Страх-страшилище» (1956) особено се отделят с новаторския си похват приказките «Последно желание» и «Ветрове-врагове». В «Последно желание»

---

[1] Вж. К. Паустовски, Приказки. Преведе от руски Ат. Далчев, София, Народна младеж, 1961.

[2] Вж. В. Каверин, Три приказки. Преведе от руски Ек. Бинецка, София, Народна младеж, 1963.

[3] Вж. Дж. Родари, Приключенията на Лукчо. Превели от италиански език Св. Златаров и Н. Иванов, София, Народна младеж, 1956.

[4] Книгата на Секора е издадена от Държавното издателство за детски книги в Прага през 1954 г. На български е преведена и издадена от изд. «Народна младеж» в 1961 г.

[5] Вж. за А. Каралийчев статията на Е. Каранфилов «За прехода от разказа към приказката в творчеството на Ангел Каралийчев», пос. книга, стр. 160; С. Султанов, Ангел Каралийчев, Литературно-критически очерк, София, Български писател, 1958, стр. 50 и сл.

авторът подхожда към познатия във фолклора на много страни сюжет за мравката и щуреца по нов, самостоен начин.

По пътя на оригиналното дирене е тръгнала и Надя Трендафилова в приказките си «Най-големият вълшебник» и «Трите извора». Особено в първата приказка тя е била близко до правилно разрешаване на въпроса за изоставяне от народната приказка на някои отживели понятия, както и за втъкаване в сюжета ѝ на нови идеи, черти и моменти. На авторката обаче не са достигнали сили за това разрешаване. Тя иска да осмее наивната вяра в измислените вълшебства и да изтъкне като най-голям вълшебник човешкия труд, но не следва докрай идейната си позиция и новаторския си подход към приказката, щом показва все пак като възможни различните фокуси на вълшебника Тилилей, който в нейната приказка играе роля на отрицателен герой. Сравнително по-сполучливи са някои от кратките ѝ приказки и разкази за деца («Чинът», «Срещу Нова година» и други).

По-добре се удава приказният жанр на Лиана Даскалова в книгата ѝ «Черното коте с дългите мустаци» (1957). В деветнайсетте приказки на тази книга има места, които сочат заетото от наши и чужди народни приказки, влияния от чужди майстори на литературната приказка. Има приказки, които са или несполучливи, или по-слаби. Но не тези недостатъци определят стойността на книгата. В сполучливите приказки на Даскалова има оригинален подход към темите, простота на разказа, естествен, жив диалог. Те увличат детето и по един непосредствен начин му поднасят и художествените образи, и разказаните случки, и вложената в тях поука.

Както в приказките с подчертан приключенски елемент («Захарното петленце», «Бабата и гората», «Златните къдрици»), тъй и в някои забавни («Мечета с панделки», «Радкината забрадка») Даскалова е съумяла да включи вълшебното в приказката по един естествен начин. Читателят, увлечен в интересния разказ, не се досеща дори да се запита дали тая случка може да бъде действителна или не. В много от приказките долавяме идеята за възпитанието на детето, за всаждане в него на добри навици, на любов към родители и близки. «Мързеливото момиченце», «Приятели», «Врабчето», «Горделивецът» са приказки, в които дидактизмът не дразни, изказан е сякаш случайно, не се набляга излишно на него. Децата, проявили една или друга слабост, след като виждат грешките си, се поправят и в края на приказките те са добри, работливи, послушни, без да се говори за наказание на «виновните».

Приказките «Захарното петленце», «Пътуването на едно семенце» и пр., както и «Житното зрънце», «Горделивецът»

и други, отразяват днешната наша действителност. Бодрата смяна — децата с червени връзки — са герои на приказки, в които наглед уж няма много поезия, но в същност те дъхат аромата на свежи цветя, поникнали на родната наша нива, очистена от трънливите синури и плевелите на миналото.

Но когато писателят не се отнесе достатъчно сериозно към темата или води разказа си самоцелно, получава се произведение, в което съчинителството заема мястото на интересния сюжет, неубедителните наброски заменят живите и оригинални образи. Такъв случай имаме в «Приказка». В тая приказка се разказва, че имало «едно време» един стар писател, който пишел приказките си с пишеща машина. . .Тоя писател бил един от тия, на които ние можем, като го срещнем «днес-утре» на улицата, да си поръчаме «някоя нова приказка». Неубедителни места има и в приказката «Дядовият калпак».

Асен Босев, създал редица интересни книги в нашата детска литература, се обръща често към фолклора. Това виждаме от книгата му «Приказки, гатанки, весели истории» (1957). В «Умния син», «Патилата на овчаря», «Смелчага» и други той разработва в стихотворна форма сполучливо известни народни анекдоти. Тия творби зазвучават действително по новому както в сполучливия стих, тъй и с новия си идеен пълнеж, подчертан обикновено в края на произведението.

Интересен е начинът, по който е работил Босев над приказката си «Как ли Гошо Грапата ще извади ряпата». В нея писателят наистина си служи с познатата у нас приказка за ряпата, но дава самостойна трактовка на темата. Тук ряпата, която трябва да се изтръгне, е решаването на трудната задача, дадена за домашно упражнение, а за нея не могат да помогнат на ленивия ученик нито дядо му и баба му, нито родителите му, че и баткото, който навярно също е ученик. А подир тях, както и в народната приказка, идват и животните: кучето, котката, мишката. Приказката не свършва с «добър» край, не дори и с тая хумористична подплата, която виждаме във фолклорната творба. Вложената мисъл е ясна: ако ленивецът не се стегне да учи уроците си, никой не може да му помогне в живота:

В приказката ряпата
вадят всички, знам.
Тук ще трябва Грапата
да я вади сам!

В приказката «Дядото и внукът» са дадени два свята. Старият овчар символизира народа, който е вярвал в чудните творби

на народната фантазия, чакал е дълги години победата над злите сили в живота, мечтал е за осъществяването на големите преобразования, колкото и неясно да са се очертавали те в неговото съзнание. Внукът е нашият млад съвременник. Той вижда осъществени мечтите на трудещите се за истинско народно щастие. Подчертани са и колективните усилия за осъществяване на тия мечти:

Ами кой е великанът
в тая приказка-живот?
Великанът, великанът
е задружният народ!

Образът на великана, който може с един замах да прокара път в планината, да спре реката и я превърне в малко море, да впрегне електрическата енергия за преобразяване лика на нашата земя, не е тъй ярък и конкретен, както в другите приказки на Босев, и децата може би не ще го запомнят тъй добре и задълго. В «Дядото и внукът» обаче няма и следа от грубо социологизуване или отегчителна дидактика.

Умението на Асен Босев да види социалния конфликт в едно фолклорно произведение, да насочи изобличението си срещу дребнавото и пошлото в живота, да заклейми тунеядци и лентяи, като претворява самобитно народния анекдот в своя литературна творба, личи също и в «Търчи-лъжи», «Добрият внук» и други от неговата сбирка «Право куме в очи» (1958). В тия работи Босев не разтяга сюжета на заетата творба. Те имат всички положителни качества на народния анекдот: кратка и стегната форма, жив диалог, ясен образен език, искрящ хумор, който заостря политическата тема, вложена в съдържанието. Авторът познава добре хората, които създават безброй забележителни словесни произведения,и не прави никакви усилия, за да навлезе в атмосферата на селския живот, да възсъздаде с няколко само стиха комичните типове и положения. Ето края на «Умният син», който намираме и в «Право куме в очи»:

— Утре кой ще е на оран?
Той подскочил ококорен:
— Е, все аз,
все аз,
все аз,
туй пък някой друг от вас!

От приказките на Йордан Стратиев «Жабешка история» (1960), на Георги Авгарски «Дечко Дървосечко» (1960) и на Михаил Лъкатник «Зимна приказка» сполучлива е приказката на първия автор. Тя предава в достъпна за децата художествена форма

една важна политическа тема — управлението на страната от хищен чуждестранен деспот. В приказката на Авгарски хиперболата е използувана неумело (един палав юноша изсича гората по цялата планина и накрая загива в буйния планински поток), дидактизмът не е показан с подходящи поетични средства, а тия недостатъци намаляват художественото въздействие на приказката. Приказката на Лъкатник няма някакви сериозни недостатъци, но и не блести с някои по-оригинални идеи и мисли.[1] Навярно тия автори ще продължат да работят в приказния жанр и занапред и тези опити не ще им бъдат без значение.

Тук бихме могли да поменем и приказката на Стоян Етърски «Случка в гората» (1959). Нейният автор показва, че стихотворната форма на жанра му се удава и в нея той би могъл да постигне и по-добри резултати.

С първата си книга «Магарето със сребърните копита» (1962) Иван Кънев се стреми да създаде литературни приказки, свободни от стилистиката и образността на традиционната народна приказка. Тоя път не е нито негов, нито напълно оригинален. По него е тръгнал у нас отдавна Светослав Минков, чието влияние може да се открие в някои от приказките на младия автор. В книгата на Кънев децата ще прочетат не една страница с интерес, предизвикан от интригата, представена в увлекателен стил и достъпен в повечето случаи език.

Някои образи обаче в «Магарето със сребърните копита» са останали неизяснени, срещат се несъобразности от различен характер, които пречат за постигане на една по-висока художественост и простота. В приказката «Джуджето Коренознай» джуджето е толкова голямо, че се свива свободно и спи в една луковица под земята; а колко ли големи ще са птичките от «подземната градина» (!), които кацат на раменете му? В «Приключенията на буковия лист» авторът разчита повече на забавното, но оставя неясна основната идея. Неясни са и образите, чрез които той иска да внуши тая идея. На много места забавните приключения придобиват самоцелен характер. Не всички приказки имат освен това ясно посочен адресат — недостатък, от който страдат в същност приказките и на други автори. По-достъпен ще се окаже за детския читател замисълът на «Паметното изворче», при все

[1] С приказката си «Добър юнак и ясно слънце», излязла в края на 1963 г. като издание на «Български художник», Михаил Лъкатник освежава тематиката на приказния жанр с мотива за надбягване на момък със слънцето, срещан в редица наши народни песни. При все че се срещат на места някои грапавини на стиха, тая книжка бележи успех в работата на писателя.

че авторът е могъл да потърси по-оригинално разрешение на сполучливо подхванатата тема.

*

Пътят към високохудожествената и оригинална литературна приказка минава през онова огромно богатство на народния поетичен гений, което трябва да се изучава не само в сборниците за народни умотворения, а и от самия народ. Дали ще преразкаже или обработи художествено една народна приказка, дали ще вземе от нея само сюжета, за да направи самобитна, оригинална творба, или пък ще създаде авторска литературна приказка, като тая на Андерсен, Шчедрин, Горки, дето иносказателното се търси, за да се прокарат през иглените уши на цензурата революционни идеи и мисли — той ще трябва без друго да се запознае добре с фолклорната приказка. Защото в законите и особеностите, на които се подчинява тя, се коренят всички съществени своеобразия и на литературната приказка, която често само привидно се оказва «независима» от народната приказка.

Изказаната от Д. Нагишкин мисъл, че в работата си над литературната приказка всеки автор трябва да подхожда не само като художник, но и като учен, по начало е вярна.[1] Въпросът, коя ще бъде доминантата, определяща сигурния успех на произведението, се решава при най-различни съотношения на изтъкнатите две основни съставки. За един писател, който е запознат по-малко с народното творчество, се налага очевидно проследяване на повече приказки, легенди или басни, докато писателят, излязъл от народната среда, в която отрано е запечатал в съзнанието си много образи и мотиви от фолклора, ще бъде в това отношение улеснен.

Струва ми се обаче, че превесът в повечето случаи ще пада на поетичното начало. Един автор може превъзходно да проучи не само българските, но и чуждите варианти на даден сюжет, но ако не съумее да създаде произведение, което да ни вълнува с идейните си и поетични качества, ако не може да вдъхне живот на образите, да ни накара да повярваме на създадения от него приказен свят, героите му само ще размахват смешно старите боздугани, ще ни разсмиват с позите си, хитрините си, «подвизите» си.

И твърде често — с езика си. Работата върху приказката изисква специални грижи. Ако писателят слиза по-често и за по-

[1] Вж. Д. Нагишкин, Сказка и жизнь. Письма о сказке, Москва, 1957, стр. 38.

дълго време сред народните низини, той ще чуе рядко изразителни и звучни думи; ще свикне да си служи с ред интересни диалектни обрати в произведенията си. С това той ще окаже неоценима помощ на българския читател да обикне още от детската си възраст звучната българска народна реч, да обогати същевременно литературния ни език, твърде обеднен, залинял, обезцветен, в някои литературни произведения било поради немара, било от липса на художествен вкус.

В личната авторска приказка не трябва да се допускат неуместни и ненужни литературни изрази, които нерядко развалят цялото впечатление от произведението. Своеобразният наивитет, тонът, особеното звучене на приказката се постигат с много умение, сръчност, мярка. За тая цел е нужно да бъде внимателно подбирана всяка дума, всеки израз. Освен опита на Асен Разцветников, за който вече стана дума, нашите писатели би трябвало да имат пред вид и постиженията на Елин Пелин в неговите приказки «Дядовата ръкавичка», «Цар Шишко», ««Чохено контошче» и други, на Ран Босилек, Ангел Каралийчев, Светослав Минков.

В приказките на Георги Русафов имаме някои хубави и на място употребени думи и изрази от народния говор, като «дрипла», «туфичка», «сърдит поп празна му торба» и други, но срещаме, и то твърде често, тъкмо такива литературни изрази: «. . . с т а в а й к и от масата, нашият цар залитнал и настъпил опашката. . .» (стр. 103); «Вик на н е у д ъ р ж и м а р а д о с т се изтръгнал от гърдите на момъка» (стр. 114) и пр. В приказката си «Белошийка» Русафов кара една прелетна птица силно да тъгува по «своята родина» България: «А когато лястовичката отлетява, чичо Чурулик казва с въздишка: «Не изтрая сърцето ѝ! З о в ъ т н а р о д и н а т а п о б е д и!» Подобни думи и изрази има и в книгата на Л. Даскалова, както и в приказките на други писатели.

Приказката, чието заглавие носи книгата на Зора Загорска, започва с фрази, в които личи грижата за чист и хубав език. Но тая грижа не е проявена докрай дори в тая приказка. Някъде авторката излиза от приетия за приказния жанр тон и отделни места звучат като разказ. «Край морето се издига старинен замък. Стои той там от незапомнени времена, ала никой не влиза в него. Много рядко смелчаци от далечни краища се решават да преминат през запустелите паркове и да надникнат отблизо в замъка. . .» Това е по-скоро начало на разказ, а не на приказка. С тоя похват си служат и видни майстори на приказката. Него ще срещнем и в приказки на наши писатели — Каралийчев, Ко-

ралов и други. Но техните приказки са издържани докрай в това глаголно време, с което са започнати, докато отклоненията в приказките на Загорска не почиват на никаква логика. Народният анонимен автор знае изкуството да смени глаголните времена в приказката (обикновено преизказаната форма със сегашно историческо време), за да постигне по-голяма живост и свежест на разказа, по-голяма картинност на описанието. Но как умело си служи той при тия случаи, как винаги тая смяна е съобразена с промените в основния тон на разказа, с психологичното състояние на героите и т. н. Това своеобразие на поетичната стилистика на народните творби не е взето под внимание и от други наши писатели.

Не е без значение да се помене още едно условие, което според мен също играе важна роля за създаването на сполучливата литературна приказка. Както е нужно писателят да притежава несъмнен поетичен талант, верен усет за простота на формата и чистота на езика, той също тъй трябва да се съобразява и със своеобразието на творческата си природа, която ще му подскаже и тоя вид художествени средства при написване на приказката. Защото ако едни художествени средства са «подходящи» за творчеството на даден писател, за друг те могат да се окажат непригодни, несъответствуващи на творческите му заложби и наклонности. Ангел Каралийчев например и в последните си непечатани още приказки показва, че изцяло е свързан с образността, стилистиката и композиционните похвати на класическата народна приказка, докато тия същите похвати пречат до известна степен на Светослав Минков да покаже своите истински възможности в приказката и той не случайно се насочва към иносказателното, алегоричното, разрешава с по-голяма лекота сюжетите, свободни от редица стилно-поетични съставки на народните умотворения.

В първите приказки на Лъчезар Станчев срещаме едно пообособено отношение към народната приказка. Като взема даден сюжет от традиционната народна приказка, той влага за целите на училищното възпитание друго, съвсем ново съдържание в своята приказка. Той именува при това своите герои (Иван, Петко), а ние знаем, че обикновено героите в народните приказки не носят имена. Такива са приказките «Двама верни другари и три червиви ябълки», «Малките приятели» и други, които намираме в книгата му «Юнашка дружина. Приказки и разкази» (1938). С тоя похват си служи П. Р. Славейков още преди Освобождението.

При тоя начин на обработка на фолклорната приказка обаче по-значителни резултати не могат да се получат. И най-талантливият писател не би постигнал трайно художествено произведение; следите на особената хибридизация все ще си остават в неговото произведение. Главната причина за неуспеха се крие преди всичко в изкуственото вмъкване на ново съдържание в старата форма. Още повече, че за да се изрази идеята, вложена в «Двама верни другари и три червиви ябълки» (вярната дружба между приятелите), не е нужно изобщо да се прибягва до сюжета на разпространената народна приказка за златната ябълка и нейните пазачи. Станчев сам е почувствувал навярно това и в по-новите си приказки търси вече самостойни теми и сюжети. И положителните резултати са налице. Те личат в неговата «Горска приказка» (1956) и в книжката му «Веселата класна стая. Приказки в стихове» (1963), макар че някои творби в нея не могат да се нарекат приказки (например «Веселата класна стая», «Подготовка с умно куче» и други).

Но ето че в най-новата си детска книжка «Разиграй се, пръчко здрава!» (1963) Лъчезар Станчев се връща отново към фолклорния сюжет. В нея е преодолян основният недостатък, за който бе дума по-горе. Приказката за хитри и завистливи кръчмари, налбанти, царе, които отнемат на бедния момък вълшебните предмети (вж. например сп. Звездица, год. XI, кн. 9, стр. 208; СбНУ, XI, стр. 126; СбНУ, XLX, стр. 523), е обработвана от няколко наши писатели. Лъчезар Станчев внася наистина някои нови моменти, но усложнява без особена нужда фабулата, като включва мотива за оженването на момъка за превърналата се в хубава девойка жар птица. Вариантите на народната приказка, за които тоя мотив е нехарактерен, са наситени с висок социален патос и ако писателят съсредоточеше усилията си към извисяване на образите в тая насока, щеше да постигне навярно и по-голяма оригиналност, и по-добър успех.

*

Както се вижда от краткия обзор, с приказки се занимават немалко наши съвременни писатели. Интересът към приказката на някои от тях датира отдавна. Към тия автори могат да се прибавят, разбира се, и други, например Пламен Цонев с неговата приказка в стихове «Правда и кривда» .Приказката привлича вниманието и на някои по-млади автори, което говори, че тя не е забравена от българските писатели.

Едва ли тия факти обаче, радостни по начало, могат да се сметнат за задоволителни. Защото ако преценим обективно съз-

даденото през последните две десетилетия, забелязваме, че един жанр, който крие големи възможности за отразяване на нашата съвременност, за създаване на произведения, в които да пулсира победният ход на трудещите се към голямото човешко щастие, е залинял и чака вдъхновени творци. Чака ги българската литература, за да я обогатят със свежи сюжети и теми, чакат ги българските деца и юноши, за да прочетат в предназначените за тях издания оригинални страници, които да им разкрият с нова сила и красота пленителните образи на чудните народни приказки, да ги увлекат с чутовните си дела героите на новата наша социалистическа действителност.

Кои могат да бъдат те?

Мисля, че преди всичко — писателите, които са овладели вече в една или друга степен майсторството на приказката: Светослав Минков, Ангел Каралийчев, Георги Караславов, Григор Угаров, Мария Грубешлиева. По-голямата част от приказките на тия писатели са създадени преди Девети септември и днешната наша действителност би трябвало да ги вдъхнови не само за преразказване на наши и чужди фолклорни творби, но и за създаване на оригинални литературни приказки. Хубави приказки на съвременна тема може да напише и Орлин Василев. Гаранция за това е не само написаната през фашистко време приказна повест «Дивата гора», но и приказките от книгата му «Страх-страшилище» (1956).

Нямаме основание да смятаме, че съвременните наши писатели ще ни поднасят само сполучливи приказки. Както при всеки други жанр, тъй и в областта на приказката ще има и успехи, и несполуки. Това явление се наблюдава в литературата и на други народи. Затова може би някои писатели не би трябвало да замлъкнат при първия неуспех. Това се отнася например за Леда Милева, Георги Авгарски и други, чиито творби показват, че техните автори могат да ни дадат и по-сполучливи произведения. Същото се отнася за цяла редица по-млади съвременни автори.

По-голяма взискателност обаче трябва да се проявява спрямо автори като Иван Планински, Георги Русафов и други, които смятат, че литературната приказка е като вълшебна пръчка, която, щом яхнеш, се превръща в крилат кон, който може да те отнесе, където си поискаш. В царството на приказката се стига само след упорит труд, след вдъхновена и углъбена творческа работа. Не случайно Андерсен създава за целия си живот почти толкова приказки, колкото Георги Русафов издаде за няколко години само.

Георги Димов

ИСТОРИЧЕСКИТЕ РОМАНИ НА СТЕФАН ДИЧЕВ

По средата на миналото десетилетие в съвременната ни литература се появи едно ново име, белетристът Стефан Дичев. Неговият двутомен роман «За свободата» (1954—1956) събуди жив интерес у читателите, привлече вниманието на критиката, стана предмет на разговори сред различни кръгове. Причините за този интерес? Несъмнено той беше обусловен и от непреходната актуалност на тематиката, от неотклонния стремеж и на днешните поколения да се сродят с една епоха колкото героично-величава, толкова и трагично-драматична. Едва ли обаче може да се отрече, че историческото повествование привлече вниманието и поради своеобразния идейно-художествен замисъл на младия автор — решил да ни разкрие от повече страни образите на онези, за които борбата за национална свобода, социална правда и човешко щастие е изпълвала със смисъл цялото им съществуване. А нали за тези хора на мисълта и делото, на подвига и саможертвата всеки българин е скътал в сърцето си най-свидна любов! За интереса, с който бе посрещната първата творба на начеващия писател, несъмнено от значение се оказва и обстоятелството, че тъкмо нашата съвременност се явява най-съзвучна с онази епоха — обстоятелство, осъзнато от Стефан Дичев. И това съзнание очевидно го е вдъхновявало да подхване едно значително дело, да хвърли онзи необходим мост между минало и настояще, та отново да почувствуваме непреходни истини, да се открояят в по-ярка светлина идеалите — еднакво възвишени и пленителни за всички времена.

Несъмнено пред начеващия белетрист са се очертавали изпитания от различно естество, насочвайки се към една област, където е било изпробвано перота не на едно дарование и за която има вече натрупана разнообразна литература. Домогнал се щастливо до идеята на романа «За свободата», той е имал да решава

много и разнообразни проблеми. Но към тях се е прибавяло и нещо друго. През последните години мнозина сметнаха историко-белетристичния жанр като поприще за лесно печелене не само на популярност и с това извикаха скептицизма у немалко читатели към подобен род литературни произведения.

Общо взето, Дичев е проявил разбиране и усет към сложността на проблематиката, към особеностите на жанра. Стремял се е да отчете значението и на обективно-исторически даденото, и на субективно-творчески необходимото.

Да се пресъздадат исторически правдиво и емоционално действено бурните и съдбоносни събития от 60-те и 70-те години на миналия век, да се разкрие как постепенно съзрява идеята за всенародна организирана борба срещу вековния тиранин, да се очертаят легендарните образи на апостолите на националната революция Раковски, Левски, Каравелов, Ботев, да се разкаже за героизма и тежненията на хилядите патриоти, да се обрисува сложната и противоречива обществено-политическа, социално-битова обстановка в огромната Отоманска империя, където са се преплитали интересите на толкова много държави, да се характеризират различните класи, прослойки, групи — главно с оглед на отношението им към национално-освободителното движение — е несъмнено задача извънредно отговорна, която изисква и широка научна осведоменост, и безспорен белетристичен талант, правилни идейно-методологически позиции.

Естествено опитът на предходниците, посягали към тази област, и с достиженията, и с недостатъците е бил поучителен за начеващия автор. Но и в сравнение с най-значителните успехи в миналото в тази насока от Дичев се е изисквало много повече — да погледне на онази епоха от позициите на марксическата историография, да разкаже за многообразните събития като писател, който правилно разбира и прилага социалистическо-реалистическия художествен метод, да създаде образи и картини, чийто патос да бъде в пълно съзвучие с нашата съвременност, когато се осъществяват исконните идеали и тенденции на онова време.

Авторът на романа «За свободата» в реализирането на своя идейно-художествен замисъл е бил улеснен в известна мяра от обстоятелството, че историческият материал, предмет на белетристично пресъздаване, е добил в една или друга степен научна оценка. А и неумолимият съдник — времето — си е казал тежката дума, отсеял е преходното от трайното, съществено от незначителното, неоставило следи в историческия процес, в душите и съзнанието на хората. Тези предимства обаче крият и немалко опасности, подвеждат към измамни увлечения: писателят

да не тръгне по линията на историографа и се превърне в прост илюстратор на вече известни факти, да стане «обективен» коментатор на онова, което вече читателят знае от научните съчинения и описания.

Колкото историческият материал сам по себе си да не е достатъчен за създаване на пълноценно художествено произведение, той си остава изходно начало, опора и критерий за писателя при изобразяване на една отминала епоха, при идейно-естетическото осмисляне на някогашното. Това се явява толкова по-необходимо при писатели с творческия натюрел на Дичев, при произведения от рода на «За свободата». И наистина ние виждаме, че младият белетрист е хвърлил най-много усилия в тази именно насока. Ровел се е дълго време из библиотеки и архиви — наши и чужди, — проучил е много исторически извори от различно естество, докосващи от различен аспект и от различни позиции онези събития, опознал е и обществено-политическа атмосфера, и социална структура, и битово-географска обстановка. Авторът се е стремял да види явленията в тяхната взаимообусловеност, да вникне в целия комплекс от мотиви и съображения, от обществени тенденции и лични домогвания, които са характеризирали действителността, сред която българската народност е трябвало с всичката неумолимост да изяви своите права. Трябвало е писателят да прояви изострен усет, критическо отношение към много писания, предубеждения, легенди — израз на различни обществено-политически позиции и идейно-методологически концепции по отношение на националноревюлюционното движение.

Основателното и всестранно изучаване на епохата откъм нейната фактическа страна е позволило на писателя да отиде и по-нататък — да доразвие онова, което в документа е било само загатнато, да включва сцени и моменти, за да направи по-плътно историческото повествование, да намери съответното място на разпокъсаните факти, да ги вплете в единна сюжетна линия. Много от подробностите от най-различен характер, които срещаме в епичния разказ, са родени именно от въображението на автора, явяват се резултат на дълбокото сродяване с бита и душевността на тогавашните хора. Но прави впечатление, че художествената инвенция на писателя се е движела най-вече по линията на интимно-битовото, занимателно-приключенското, което на места го отклонява от основния патос на романа.

В двете части на романа «За свободата» се подхващат различни тематични линии, вплитат се разнообразни конфликти, човешки съдби, национални и социални сблъсъци, идейни и психологически терзания. Несъмнено стремежът на повествователя е бил

да обгърне онази епоха и в обществено-исторически, и в национално-битов, във философско-етичен и съкровено-интимен план. Ние присъствуваме на сцени от живота в отоманската столица, навлизаме в султанските сараи и дворци, узнаваме за плановете и интригите на висшите турски сановници, за пъклените им замисли към българската народност, за коварството и домогванията на западноевропейските дипломати и папски мисии с всевъзможните им тайни и явни агенти. В това отношение Дичев проявява подчертана склонност, която се откроява по-релефно и в по-нататъшната му литературна практика. Включването и на тази страна от тогавашния политически живот несъмнено ни помага да разберем по-добре разиграващите се събития, да ги видим от различен аспект, но несъмнено е също така, че авторът е трябвало да обуздава тази своя склонност, за да не стига до ненужни увлечения.

Широката обществена панорама Дичев чертае с оглед да ни покаже колко много сили са били заинтересовани от хода и насоката на българския национален въпрос, колко трудна е била обстановката, сред която е трябвало да работят първите дейци на националната революция, да пробудят към съзнателен политически живот «вековната рая». Стремежът за всеобхватност е наложил историческото повествование да се развива многопланово. И тази многоплановост по основа е жизнено необходима, художествено обусловена. Тя ни помага да надзърнем и зад «кулисите», да видим скритите пружини на много явления, а найвече да се открои по-релефно контрастът между двата свята — дълбоко враждуващи и непримирими, счепкали се на смъртна борба. От една страна, потиснатите и експлоатирани от векове българи, чието национално и обществено съзнание, веднъж пробудило се, бързо расте и за които борбата става смисъл и съдържание на живота им, а, от друга — светът на поробителите заедно с техните волни и неволни помагачи, рафинирани или скудоумни, хитри и лукави, обладани от сатанинска злоба и азиатски садизъм. Дълбок и неумолим конфликт се разгаря между двата свята и в този конфликт именно е заложен идейният заряд, патосът на цялото епично повествование.

Авторът е избягнал твърде примамливата опасност при подобни случаи — да се рисуват тези два дълбоко враждебни лагера като нещо единно в себе си, хомогенно по отношение на обществени терзания и нравствено-психологически изживявания. Повествованието ни внушава, че и вътре в тях съществуват не помалко остри конфликти, противоречиви борби, подхранвани от

различни подбуди, интереси, домогвания. А всичко това обогатява нашето значение за тогавашното време.

Ако Дичев е положил похвални усилия, за да се запознае обстоятелствено с всевъзможните историографски извори, научни изследвания, описания и т. н., от него се е изисквало много посмели дръзновения и творческо напрежение, та от разпръснатите и откъслечни факти да се изгради жизнено правдив, логически последователен, художествено убедителен разказ, да се долови вътрешната връзка между отделните явления и епизоди, техният смисъл и значение за осъществяване на главните задачи на времето. За да придобие историографският материал художествена значимост, писателят трябва да умее да види какво отражение е намерил в живота на хората, как всичко се пречупва през тяхната своеобразна психика и интелектуален строй. Защото и задачата на историческия роман е не да рисува събитията изобщо, не да ни запознава с отделните факти и явления, станали в едно или друго време, а да ни разкрие онези сложни взаимоотношения между отделната личност и обществото, да почувствуваме човека в неговата сложност като социално, интелектуално и емоционално същество, като двигател на историческия процес. От историко-белетристичното повествование читателят иска да прозре как някогашните събития са въздействували върху мислите и чувствата, върху идейния и нравствен свят както на обикновените люде, така и на бележитите личности, които и изпитват влиянието на епохата и въздействуват върху нея. Оттук и решаващото значение на писателското умение да въплъти съдържанието на времето в живи, обаятелни образи, да изведе от разнообразния исторически материал онези идеи, които са вълнували тогавашните хора, определяли са постъпките и мислите им.

По своя облик и основна насоченост романът «За свободата» ни дава основание да заключим, че неговият автор гравитира към онези писатели, чието «амплоа», тъй да се каже, се изявява в исторически даденото. Действителните събития, конкретните исторически личности са залегнали в тъкъната на повествованието, служат за сигурни жалони в усилията да се възкреси по белетристичен път една отминала епоха. Но заедно с това романът ни говори и за друго — за верни догадки относно ролята на творческата инвенция при претворяване на исторически достоверното в художествено значими ценности. И ние наистина срещаме страници, в които читателят трудно може да разграничи къде свършва исторически даденото, историографски доказаното и къде започва художествената измислица. Проявеният усет в това

отношение ни дава основание да искаме от автора по-голяма смелост, по-дръзновени набези, и то не само в една насока. Но и по-изострено чувство за жизнено необходимото, по-строга мярка за художествено значимото. И авторът на исторически романи, дори и когато са изградени на документална основа, е преди всичко художник. Това налага да прояви в необходимата степен творческа интуиция, за да се открие и онова, което от никакъв исторически документ не може да бъде извлечено. Да се постигне единство между историческа достоверност и художествена образност, между жизнено реално и поетически прозряно е основна предпоставка за всяко голямо произведение. Само така могат да бъдат изградени богати, обобщаващи образи, носители на голямата жизнена правда, поучителни и вълнуващи. Нали своеобразието на художественото познание се състои и в това, че е многостранно, реализира се чрез различни средства, въздейства всеобхватно върху ума и сърцето, върху поколения от различни епохи.

При всичката многоплановост на историческото повествование онова, което е ръководило автора, безспорно е било да ни запознае последователно с развитието и етапите на национално-освободителното движение, с живота и дейността на неговите идеолози и организатори. Немалкото на брой обикновени люде, пробудени и устремени към великата цел, са застъпени най-вече, за да уплътнят сюжетното развитие, да създадат фона, на който е трябвало да работят тези «избрани» герои. Те са жалоните, по които белетристът върви, за да осъществи идейно-художествения си замисъл, изцяло доминират в широко разгърнатия епичен разказ за възрожденската епоха.

В първата част на романа се извисява образът на Раковски, очертан с любов и художествена плътност. Макар да ни запознава с дейността през последните пет-шест години от живота на родоначалника на българската националреволюционна идеология, пред нас Раковски изпъква с целия си неукротим дух и голямото си човешко сърце, проявил учудваща идейно-политическа широта и революционна устременост. Исторически правдиво и художествено убедително е предадено обаянието, с което се ползува «народният войвода» сред българската емиграция, сред легистите — готови да го последват и при най-големи изпитания. Каква рядка революционна енергия, колко усилия и размисли, за да обедини балканските народи в дружна борба срещу вековния поробител. При всички разочарования от чужди и свои духът му никога не унива. Дори и когато е прикован на легло от коварна болест, очите му все така ярко пламтят, с непоколе-

бима вяра насърчава, съветва немалкото вече съмишленици на делото как да продължат борбата. До безспорна психологическа углъбеност и художествена развълнуваност авторът се домогва, когато описва последните дни на великия революционер. Картината на трагичната кончина, на прощаването на покрусените патриоти със своя учител представлява едно от най-големите художествени завоевания в романа, пък изобщо и в творчеството на Дичев.

Избраният от автора белетристичен похват — да се придържа твърде отблизо към жизнената биография и обществена съдба на големите исторически личности — е налагал да се погледне и ретроспективно на този обаятелен образ. Ако бе намерена подходяща форма да се загатне и за дейността му до създаване на Първата българска легия — като организатор на бунтове и на «тайни дружества», като войвода на хайдушка чета в Стара планина, като автор на «Горски пътник», като редактор на «Българска дневница» и на «Дунавски лебед» и т. н., — несъмнено идейно-творческият мир на този «мечтател безумен, образ невъзможен», както го нарече Вазов, би се откроил с цялата си всеобхватност и богатство. Във вътрешния строеж на Раковски има нещо типично негово, което го отличава от другите български революционери. Широтата на неговите интереси, неуморните търсения на творческата му мисъл, неспокойствието на големия му дух представляват наистина рядко явление. Всестранното разкриване на този многообразен свят би приближило още повече художествения образ до историческата значимост на неговата личност и на неговото дело.

Новият етап в развитието на националноревюционното движение е въплътен в личността и делото на Левски. Следвайки хронологията на събитията, Дичев е поискал да разгърне на по-широк фон израстването и формирането на тази кристално чиста личност на възрожденската епоха. Проследен е стъпка по стъпка дългият, труден, изпълнен с много изпитания, с неимоверно напрежение път на Васил Иванов Кунчев, който от манастирски послушник и дякон в Карлово става легендарният апостол революционер Левски. Прегърнал с всеотдайност делото на своя учител, той осъзнава безполезността на четническата тактика, прекарва дълги дни и безсънни нощи в дълбок размисъл, за да дойде до идеята, че трябва вътре в страната народът да бъде подготвен, да се организира и въоръжи. Но отгде да започне, с кого да сподели, кому да довери, как да разпръсне семето на революцията из всички пътища на страната! Макар тази дейност на Апостола да ни е известна от историческите съ-

чинения, за нея да сме слушали още от ученическата скамейка, повествованието на Дичев ни кара по особен начин да изживеем подвига на безпримерния революционер, да почувствуваме обаянието на неговата личност и с ума, и със сърцето. Дългият процес на обмисляне и кроежи, на мъчителни разговори със себе си, на търсене на идейна опора и организационна форма писателят е доловил в дълбочина, предава психологически мотивирано и вълнуващо. Сред дрезгавината на полуразрушената воденица, при свистенето на зимния вятър, гладен и премръзнал, Левски говори на приседналия до него Хр. Ботев: «. . . утре на ранина заминавам. . . — Не виждаш ли, народът мълчи. Защо? Где е причината?. . . Искам да започна работа по новому, Христо, отвътре. Да намеря хора, да създам тайни дружини — във всяко селище ядро верни люде. . ., но аз искам нашите тайни дружини наистина да си бъдат наши: както ние си ги разбираме. А не като тукашния комитет на Касабов с качулки, с черепи и. . . вятър е това. . ., тоя огрубял и затъпял българин, гдето се го ругаят по кафенетата и механите, тоя българин иска да знае за какво ще се бие, кой ще го води. . . да знае той как ще да стане тая работа. . . инак ти виждаш — само кръв, кръв. . . и нищо!»

Притихналите, изпълнени с дълбок исторически смисъл разговори между двамата революционери, трогателната раздяла, тръгването на Апостола по трънливия път за изпълнение на грандиозно замисления план — тези преломни моменти не само в съдбата на Левски, но и в по-нататъшния ход на освободителната борба са предадени с едно вътрешно напрежение, чрез вълнуващи картини. Писателят е намерил и съответен тон, експресивен и затрогващ, използува художествена образност, наситена и с вътрешен подтекст, която ни кара изцяло да се пренесем в онова трагично време. Не на едно място Дичев успява да ни внуши някои от исконните черти на Левски, и то не декларативно, а изведени от цялото поведение на героя, от действията и постъпките му. Чувствува се духът и стилът на школувания революционер, на човека, който ясно разбира какво върши и в името на какво го върши. И когато е в затвора, с ясно съзнание за неумолимия край, той се е превърнал тялом и духом в размисъл, за да използува и последната възможност да помогне на делото, да направи от съдебния процес политическа трибуна, откъдето да заклейми цялата варварска турска система, да привлече вниманието на световното обществено мнение върху трагедията на българската народност. Всеотдайността на делото обуславя и онова душевно спокойствие, с което

посреща смъртната присъда, дълбоко уверен, че искрата на революцията никога не ще угасне. Епично-драматичният разказ за живота и душевността на този великан на мисълта и делото ни държи в напрежение, вълнува ни, извиква различни чувства, тласка ни към размисъл. Всичко това е така. И все пак, като затвори и последната страница на романа, у читателя неволно изплуват въпроси — използувани ли са всички възможности, за да се извая един образ, който по сила на обаяние и въздействие да не накърнява с нищо ореола, с който народът го е увенчал? Наистина едва ли има в нашата история образ, по-труден за художествено претворяване от образа на Левски. Законно е очакването на читателя от една художествена творба да научи не само за огромната революционна дейност на Апостола, за силата на неговия ум и съобразителност, за предаността му към народното дело, но още да почувствува и богатата душевност на изглеждащия изтъкан от разум и воля революционен деец. Личности, които са способни на големи обществени дела, живеят и интензивен вътрешен, емоционален живот. Без «човешки емоции», по думите на Ленин, никога не е имало, няма и няма и да има човешки търсения на истината. Левски напълно потвърждава тази мисъл. Едно по-проникновено вникване в неговата личност ще открои сякаш два свята: човекът на делото, на практическата организаторска дейност, на суровата борба е същевременно способен на дълбоко вътрешно самовглъбяване, на лични човешко-интимни страдания, влечения. Безпримерно величав, открояващ се ярко над всички, той е в същото време и безмерно скромен, сливащ се с хилядите труженици на народното освобождение. Да се предаде това вътрешномногообразно единство, да се разкрие богатството на един разностранен живот, да се почувствува дълбоката човечност, поетическата нежност на изглеждащия външно суров и недостъпен революционер — се е искало още усилия от страна на писателя. Неубедително е човек, раздал себе си на другите, у когото отекват страданията на цял един народ, да не се развълнува, сърцето му да не затупти, когато вижда изстрадалата си майка след дълга раздяла и преживени изпитания или когато му се мярка силуетът на сестра Евгения! Възможно ли е да не прояви човешко съчувствие към душевните терзания и физически страдания на Дана? Защо Левски да бъде чужд на онези чувства и вълнения, които изпълват душата на хъшовете в Букурещкия затвор? Нали величието на Апостола идва и от способността му да се слива с хората от народа, да се вживява в техния бит и душевност, да се жертвува за осъществяването на техните мечти и

блянове. А тези и редица други моменти са предадени твърде схематично, неубедително, жизнено неправдоподобно. Струва ни се, че не е показана широката амплитуда от чувства и преживявания на Дякона. Липсва психологическа мотивираност на някои от постъпките му, на съкровените му увлечения. На места характеристиката сякаш преминава във външно описателство. Нашата взискателност пораства и поради това, че писателят вече бе показал способност да вниква в душевността на голямата историческа личност, умение, изявено при обрисовката на Раковски. Логично е било завоюваното от преди сега да се разшири и углъби, за да се оживи историческата личност в нейната жизнена пълнота, душевното ѝ богатство, в нейните идейно-обществени, гражданско-етични, интимно-човешки терзания.

По личните признания на писателя в романа си той целел не толкова да рисува образи, да изгражда характери, колкото да покаже развитието на революционната идея. Но нали литературата не е прост пропагандатор на идеи, а форма да се изобразят хората — създатели и носители на тези идеи, — и то не само еднолинейно, а с цялата им общочовешка и индивидуално-своеобразна душевност. Оттук и основателността на искането в романа «За свободата» читателят да види ярко откроени образите на живите човешки личности — двигатели на историческите събития. Ако писателят не успее да въплъти основния си замисъл — в нашия случай идеята за всенародна революция — в сочни, правдиви, индивидуализирани и обобщени образи, той очевидно не ще изпълни художествената си задача. Жизнената пълнота и въздействена сила на художествения образ не се определят автоматически от идеята, която носят, колкото и велика да е тази идея. По своята същност художественото творчество е изучаване на човешката душевност в нейното многообразие, в нейното съотношение към обществения живот — национален и общочовешки. Несъмнено това важи в пълна мяра и за произведение с историческа тематика. И тук на пръв план следва да бъдат човешките образи — герои на творбата. В противен случай би изчезнала разликата между литературно произведение и историческо-научно описание, между художествено повествование и публицистично-социологичен трактат.

Хронологическите рамки на романа «За свободата» са наложили авторът да засегне, макар и в по-ограничени размери, и други две величави фигури — Каравелов и Ботев. Докато при Раковски и Левски преклонението на автора към техните личности се чувствува от всеки ред, образите им са очертани на основата на тяхната епохална значимост в националнореволю-

ционното движение, при обрисовката на Каравелов не би могло да се каже същото. В общата оценка на Дичев сякаш са взели превес схващанията на онези малцина историографи, които все още не могат да разберат Каравелов в неговата идейно-мирогледна същност, омаловажават приноса му за правилното насочване на националната революция, принизяват ролята му като един от бележитите революционни демократи. Тук авторът като че ли изменя на своя метод — да следва в пълнота историческите факти, те да му бъдат опора при очертаване образа на голямата личност. А многообразната дейност на Каравелов като редактор на «Свобода» и «Независимост», като председател на БРЦК, като писател и публицист представлява «крайъгълен камък» в националноосвободителното движение в онзи период, над който Дичев е спрял погледа си. И като личност, и като революционер, и като книжовник Каравелов е излъчвал голямо обаяние, името му е било особено популярно сред емиграцията. Разбира се, той е и по-сложна натура, неговият идеен свят е по-многопосочен, противоречията — по-дълбоки и съдбоносни. Белетристът е имал всичката възможност да разкрие в по-широк план богатата душевност на автора на «Българи от старо време», както и благотворното въздействие, което упражнява върху Левски и Ботев. Без необходимото проникновение е представена идейната и душевна криза, която раздрусва и разпъва председателя на БРЦК след залавянето на Левски. Това е един дълбоко трагичен и драматичен процес, обусловен от сложен комплекс от предпоставки и предразположения, който представлява богат материал за художествена интерпретация, за вникване в онези страни на човешката психика, до които никой историограф не може да се добере. Поведението на човека в различните моменти, а още повече на големите личности, е твърде сложен процес, обусловено е от обективни условия и от субективни предразположения, от своеобразието на интелектуално-психическия строй. Решаването на тези сложни задачи несъмнено стои пред писателя — художник и сърцевед. В тази насока писателят следва да насочи вниманието си, за да може да претвори в художествена правда знанието ни за големите възрожденски дейци.

Макар присъствието на Ботев в романа да е епизодично, Дичев е успял да улови някои характерни черти от този толкова сложен образ, от темперамента на едва 20-годишния революционер. В непрестанни дирения на идейна опора, вълнуван от общочовешките въпроси, от големите социални проблеми, той дълбоко страда, че остава неразбран в най-чистите си пориви. В нахвърлените щрихи на този величав образ се чувствува обаче

и нещо от онези черти, с които на времето Захари Стоянов искаше да го обрисува. Очевидно налагало се е не толкова да се изнесат отделни прояви на буйния и необуздан младеж, готов на всякакви крайности, извикващ понякога недоумение у околните, а да се подхванат онези черти от душевността и мисловността, които извеждат към величието, с което днес живее великият революционер поет. Правдивото реалистично изобразяване на големите исторически личности не се свежда до подробно описание на техния бит или до педантично разказване на времените им увлечения, прояви и т. н., в каквато посока се е плъзнал нашият белетрист. Историко-белетристичното повествование за онази епоха не би имало оправдание, ако не утвърждава с нови средства и форми онова, което е залегнало в сърцата на поколенията, ако не накара да заблести с по-ярка светлина душевното богатство на големите исторически личности. С оглед на идейно-художествения си замисъл писателят има право да заостря черти и елементи, романтично да обагря образа на своя любим герой. Това се налага с толкова по-голяма сила за люде, чието обаяние времето се е оказало безсилно да накърни. А нали такива личности са именно и организаторите, идеолозите на националноревюлюционното движение. Тук положителният герой най-малко се поддава на някаква дозировка от качества и недостатъци, за да изглежда уж по-правдоподобен. И хиперболизирането, и заострянето на известни черти в положителна насока съвсем няма да намали жизнената и историческата правдоподобност, стига само читателят винаги да чувствува, че и най-великите личности израстват на народна почва, че и най-възвишените идеи се коренят в определена обществено-историческа действителност. Художественото произведение по свои пътища търси, открива и изобразява правдата за живота в цялата сложност и многообразие, правда, която е далеч по-жизнена, с непреходна значимост и обаятелност, отколкото и най-педантично достоверното предаване на отделни подробности от бита на рисуваната историческа личност. В това отношение Дичев има над какво сериозно да помисли в по-нататъшната си творческа работа върху възрожденската епоха.

На времето към автора на романа «За свободата» бяха отправени критически бележки, че не се чувствувала ролята на народа в националноосвободителната борба, че обстойното историческо повествование разкривало само образите на водачите и т. н. Несъмнено вярното рисуване на една епоха, наситена с масов героизъм и национална романтика, когато малцината «избрани» личности стават изразители на най-съкровеното у

хората, предполага и верен рисунък на онази социална среда, сред която израстват тези личности и чийто дух именно те въплъщават. Геният не пада свише. Като фокус той събира и ярко отразява онова, което в една или друга степен вече се носи из атмосферата, кълнило е в съзнанието на хората, за да го развие, обогати и изяви далеч с по-голяма сила, способна да въздейства и мобилизира масите. Художествено да се изобрази мъчителният процес на пробуждане на националното съзнание, как постепенно революционните идеи проникват във всекидневния живот, в бита и душевността на обикновените хора, да се улови и разкрие как зрее идеята за всенародна революция на фона на острите социални противоречия и домогванията на външни и вътрешни врагове, като не се пренебрегва и съкровено-личната страна в битието на човека с неговите вълнения, чувства, тревоги и т. н., несъмнено трябва да бъде ръководно начало за всеки писател, обърнал взор към онази епоха. Общо взето, Дичев е проявил верни разбирания в тази насока, особено във втората част на романа, макар и сега вниманието му да е насочено към големите личности.

В разказа срещаме скицирани портретите и на войводи като Филип Тотю, Панайот Хитов, Стефан Караджа, Хаджи Димитър, на техните другари, загинали из дебрите на Стара планина или изгнили из турските зандани, или пък изгаснали в чужбина, отправили сетен взор към майката родина. Ние се сродяваме с вълненията и мечтите на голям брой хъшове, четници, легисти — всеки по своему изстрадал мъката на робството, пречупвайки по своему великите национални идеали. Да си припомним например обрисувания с простота и непритворност образ на Бранислав Велешки, който неотлъчно, при всички обстоятелства бди над «народния войвода». И когато всички се разотиват, той продължава да стои безмълвен на стража пред гроба, за да «брани славата» на великия покойник. Колко самобитни, пленителни в своята скромност и преданост образи ни се открояват из средата на вътрешните революционни комитети, из многобройните съмишленици на революционното дело. Какви богати възможности е имал авторът да изгради от тях монолитни характери с неизмерима въздействена сила, възможности, не навсякъде използувани докрай. Твърде пестеливо, но убедително Дичев ни подсказва за терзанията на попадналите в Букурещкия затвор хъшове, в душите на които Левски за пръв път се опитва да надзърне, за да направи по-ясно онова, което те досега смътно са чувствували. . . Колко трогателно е представена съдбата на куция Стамат, който, макар

и да няма реален прототип, ни грабва със своята жизнена правдивост и вътрешно благородство, или пък трагедията на пълния с младежки жар и жертвоготовност Ангел Кънчев! С какъв стоицизъм баба Тонка посреща всички изпитания! С каква готовност работят членовете на Ловчанския комитет! Как самоотвержено изпълняват комитетските поръчения Гложенецът и Големият, семейството Хашнови и толкова още сподвижници на борбата. Тяхната човешка красота идва от чистотата и възвишеността на идеала, на който са се обрекли. Без външна парадност пред нас се разкриват техните прекрасни души, огромната им нравствена сила, с която понасят всички изпитания, преодоляват пречките, за да изпълнят дълга си. Авторът е имал да се справя с извънредно трудна задача — да намери на толкова много лица — надхвърлящи две стотици — съответно място в сюжетното развитие, да акцентува върху определени черти от характера им, да покаже как и при какви обстоятелства всеки е осъзнал великата идея, за да ѝ служи с всеотдайност. Цялото това множество от възторжени и предани патриоти ни вълнува с чистите си пориви, със смелите си действия, с непритворната си душевност. Но мнозина от тях, макар и свежо замислени, остават твърде схематично скицирани, не прокарват по-трайни следи в съзнанието на читателя. Сякаш не е направено достатъчно, за да се почувствуват действията им органически вплетени в тъканта на повествованието, а образите им да се извисят с онази художествена сила, която ги прави непреходни по своята национално-възпитателна значимост. В големите художествени композиции с историческа тематика взаимодействието между изтъкнати личности и обикновените хора е представлявало винаги сериозна творческа проблема, изискваща големи усилия, за да бъде успешно решена. Колкото водещите личности законно да приковават вниманието на писател и на читатели, извиквайки тяхното възхищение пред мисловната им проникновеност и твърдост на волята, в не по-малка степен и редовите герои със своята простота и преданост, с чистотата на мисли и чувства, пориви са будили удивление. Пълното изобразяване на жизнената правда на епохата предполага единство на обществено-историческото и лично-индивидуалното, на националното и общочовешкото между изтъкнати революционери и скромни поборници.

Историческата правда не би била изявена в своята пълнота, ако авторът не бе разкрил противоречията в тогавашното общество, ако не бе изобразил представителите и на онези среди, които не са били в състояние да се издигнат над себичните си интереси, да преодолеят ограничеността на първичната си мис-

ловност и стават способни на най-гнусни дела. В това отношение Дичев е тръгнал в правилна насока и ни дава една богато нюансирана картина на онова време. Дейността и плановете на онези прослойки от българската емиграция, които със своята дуалистична, еволюционистично-примиренческа политика са спъвали революционната борба, в повествованието са получили значително място. Букурещките нотабили от «Добродетелната дружина», хората около «Тайният комитет», членовете на «Братска любов» са характеризирани чрез собствените им постъпки и размисли. Показана е идейната объркаността на съмишлениците на Иван Касабов, смъкнати им са патриотичните маски. До тях се нареждат и онези мънички души и жалки съществувания, които при първите изпитания стават ренегати и предатели. В тяхната обрисовка авторът постига по-голяма психологическа углъбеност, по-релефно са представени противоречивите им изживявания. Умело и в развитие например е очертан образът на поп Кръстьо. Постепенно са разкрити онези черти в характера му, които го довеждат до най-гнусното предателство във възрожденската ни история. Пластично е щрихиран и Димитър Общи, с умение са доловени вълненията на частнособственическата душа на Атанас Хинов. Омерзение извиква изпадналият в жалко състояние Павлин — някогашният легист, който, тръгнал по пътя на личното благополучие, се нарежда сред предателите, за да завърши сред пламъците на натрупаните с такава страст богатства. Погнуса, гняв и проклятие се надига в душите ни, когато четем страниците, в които се описва предателството на баща и син Хаджи Пенчович. Чрез постъпките и изживяванията на тези герои авторът разкрива идейно-нравствения облик на цели обществени прослойки. В умелото съпоставяне на мислите, действията, бляновете на преданите патриоти, от една страна, и себичните, лукави и безхарактерни, извикващи омерзение родоотстъпници — от друга, е заложена и онази патриотично-възпитателна сила, която блика от целия роман.

Авторът не се е поддал на изкушението — твърде примамливо при подобни случаи — да представи само героично-романтичната страна на освободителната борба. Не така лесно е било да се запалят първите искри в съзнанието на хората, да се прокарат първите бразди, да се обедини около една идея народът, потискан от векове, държан в невежество, наплашен от зверствата на потисника. Мисълта за страшните последствия при уличаване в бунт срещу султана сковавала волята и съзнанието, всявала боязън, нерешителност, а често довеждала и до предателство. Особеностите в бита и светоусещането на тези люде са доловени

сравнително в по-голяма пълнота. Писателят ни държи в непрекъснат досег с онази своеобразна историческа действителност и чрез проблемите на времето, и чрез подробностите в бита и душевността на хората. В обществено-историческата канава непрестанно се вплита и индивидуално-личното. По такъв начин ние долавяме по-осезаемо духа, ритъма на епохата.

За жизнената убедителност на историческото повествование несъмнено допринася в немалка степен склонността на писателя към детайлно описание на външната среда, на етнографско-битовата атмосфера, на природния декор, на фона на които се разиграват събития, живеят и действуват, борят се и погиват хората. Външната среда е възкресена с нейните багри и отсенки, с нейния национален и регионален колорит, архитектурно-битов стил и т. н. Сякаш с топографска точност Дичев описва улиците на Белград, из които минава Раковски, разположението на Варошкапия, където се бият българските легисти, местностите, където четата на Хаджи Димитър и Стефан Караджа се сражава. Пред погледа ни се очертават сгушените планински селища, из които прекосява неуловимият дякон, влашките равнини, кривуличещите улици на Букурещ и Цариград с типичните за тях цветове и форми, кварталите и домовете, където са живеели българските емигранти. На автора не липсва въображение да възсъздава картини, да описва местности, за които не е имал непосредни наблюдения, да нахвърля контурите на пейзажа и чрез него да ни подсказва за душевното състояние на героя. Но и в тази насока би могло да се пожелае по-ярко подчертаване на онази типично възрожденска атмосфера, по-развълнувано описание на родната природа, на величествения Балкан — люлка на народните борби.

Струва ни се, че до по-голямо единство между външна обстановка и вътрешен свят на хората се домогва Дичев, когато подхваща другата основна линия в историческия разказ — живота, кроежите, размислите на всевъзможните турски управници, на чуждия дипломатически свят. Още от първите страници на романа читателят е въведен в атмосферата на потъналите в ориенталски разкош цариградски дворци и сараи, където се кроят коварни планове за укрепване на отоманското господство над балканските народи, където дипломатическите влъхви и езуитски калугери заговорничат и интригуват — всички преследващи свои определени цели. Писателят е вникнал в психиката на тези безскрупулни разпоредители със съдбата на милиони хора, скицира образите на такива държавници и политици като жадния за слава новокоронован Абдул Азис, хитрия и

лукав Али паша фанатизирания и кръвожаден Кърбъзлията, езуитина велзевул патер Евгений, отдаден на размисъл как да разпростре властта на своя орден над целия свят, спокойния и винаги предвидлив английски посланик граф Булвер и редица други дипломати, чиновници и т. н. Донесенията на разните шпиони и съгледвачи за разрастване на бунтовния дух, за подвизите на неуловимия Джин-Гиби — Левски, за дейността на тайните комитети вбесяват турските паши и бейове. Авторът е преодолял схемата да рисува отрицателните герои само като сбор от тъпоумни властници, носители на всички физически и умствени недъзи. Напротив, той вижда колко хитро те оперират с властта, колко обиграни са в действията си, колко проницателни са мнозина от тях в избора на всевъзможни средства за потисничество, да внесат объркване сред българската емиграция. В непрекъснатото сблъскване на двата враждуващи свята изпъква идейното и нравствено превъзходство на дейците на освободителното движение, както и неизбежната историческа гибел на всевъзможните тирани. Покрай несъмнените сполуки на писателя в това отношение той е допуснал и редица несъобразности от идейно-естетическо естество. Твърде много например той се е увлякъл, когато рисува любовните истории и похождения на някои турски държавници. Десетки страници са посветени, за да се описват сантиментално-еротични сцени, за да се разказва за моралната разплутост на турските властници. Авторът е платил дан на някои остарели похвати за евтина занимателност, свойствени на булевардната литература. Тези твърде очебийни увлечения се явяват в явна дисхармония с целия идеен, обществен и нравствен патос на историческото повествование.

Не може да не направи впечатление особеният подход на Дичев към отрицателните герои. Макар тяхната реакционна и противонародна същност да се налага от цялостното съдържание и звучене на разказа, конкретните им действия, постъпки и размисли са дадени така, като че ли авторът е искал да запази някаква своеобразна «обективност». За неколцина от тях се разказва без необходимата изобличителна страст. В съзнанието на народа ни петвековните поробители и техните многобройни наши и чужди сътрудници на пъкленото им дело живеят с онова мерзко и грозно, на което са способни хора, загубили своята човешка същност, потъпкали всякакви хуманни и нравствени принципи. Без да е необходимо на отрицателните герои да се преписва всичко уродливо, каквото човешкото въображение може да измисли, в случая историческата и художествената правда, патосът на цялото повествование са налагали предста-

вителите на този обществено прогнил и нравствено разплут свят да бъдат дадени така, че да предизвикват омерзението и проклятието и на днешните поколения. Критико-изобличителният нерв на автора сякаш се чувствува по-осезаемо, когато рисува поведението на онези българи, които поради боязън или духовна ограниченост тръгват по пътя на родоостъпничеството, отколкото когато в по-широка рамка се чертаят образите на цялата върволица султански чиновници, дипломатически представители, които с престъпна методичност преследват пъклените си замисли.

Характерът на пресъздаваните исторически събития, романтиката на националната борба, величието на героите, обрекли себе си на народната свобода — всичко е налагало художественото повествование да бъде пропито с един по-непосреден патос, да се говори по-развълнувано, изразните средства, емоционалният тон да се менят съобразно с жизнения материал и атмосфера. Многообразната действителност, предмет на белетристично претворяване, е предполагала една по-богата нюансирана художествена палитра, по-широк регистър от стилно-езикови форми и т. н.

При всичките обаче идейно-художествени непълноти, слабости и увлечения от различно естество, когато човек чете романа «За свободата», не може да не почувствува национална гордост от жизнеността на народа ни, не може да не изпита преклонение пред онези великани на духа и делото, чиито прозрения са били като пътеводно начало на толкова поколения, в стремежа им да служат на по-високи идеали. А това е вече несъмнена заслуга на младия белетрист.

*

След като написа някои по-малки исторически повести и един очерк все с тематика из възрожденската епоха, в края на 1962 г. Стефан Дичев издаде второто си крупно произведение — романа «Пътят към София». Новият роман се явява като продължение на онази идейно-естетическа проблематика, на онази тематична линия, която бе подхваната в «За свободата». Авторът обаче не е спазил историческата хронология, «прескочил» е събитията, станали след смъртта на Левски. Разбира се, читателят с основание очакваше авторът да следва естествения ход на събитията, за да се сроди с нови моменти и страни от националноосвободителното движение, достигнало върховно напрежение през драматичните априлски дни на 1876 г. Навярно Дичев е имал сериозни съображения, за да изостави засега един цял период и спре погледа си на Освободителната война, и то

само на определен епизод. Твърде своеобразни са законите на художественото творчество, многообразни и сложни са обективните предпоставки и субективните предразположения, които реализират творческата енергия на писателя, насочват го към един или друг кръг събития, явления и т. н. Не един пример от нашата и световната литературна история свидетелствуват за подобни «прескачания», за да се върне писателят отново при определено състояние на духа и творческа подготвеност и уплътни художествено историко-хронологическия ход на процесите в обществения живот. В творческите планове на Дичев стои задачата да продължи епичния разказ и след 1873 г. Но засега той с основание е сметнал за по-целесъобразно да продължи процеса на обмисляне, на подготовка и съзряване, преди да се заеме с онова, върху което вече такива големи дарования като Ив. Вазов и Захари Стоянов са казали своето слово.

В романа «Пътят към София» авторът е решил да запознае по художествен път съвременните поколения с последното действие на великата драма, със събитията, които идват като венец на вековните усилия, жертви и дръзновения на знайни и незнайни герои, събития, които завършват епохата на българското национално възраждане.

Историко-тематичната близост с първия роман, както и немалкото опити да бъде пресъздаден драматично-величавият епилог на цяла една епоха са поставили пред нашия автор сериозни изпитания: от една страна — да не повтаря себе си, от друга — да не се увлече по онова, което вече е казано от предходници и съвременници, или пък да остане в кръга на онова, което историческите изследвания са установили. И очевидно, за да избегне тези безспорни опасности, Дичев решава да погледне от по-други страни на онова време, говори в по-друг аспект за събитията около освобождението на София от руските войски в навечерието на 1878 г., дал е по-своеобразна интерпретация на богатството от жизнени явления, обществени и психологически сблъсъци и т. н.

Авторът е останал верен на много от похватите, изявени в първия си роман. И тук художественото повествование се е предшествувало от упорита историографска работа. Изучени са грижливо фактите около Руско-турската война, авторът се е ориентирал всестранно в обществено-политическата и национално-битова атмосфера през 70-те години. Погледнал е в различни насоки, за да обхване широк комплекс от интереси и домогвания на наши и чужди политически среди и прослойки. За разлика обаче от «За свободата» тук конкретните исторически

знания са послужили само за изходно начало на повествованието. Авторът се е спрял не толкова на самия исторически факт — освобождението на сегашната ни столица, на военните действия, — колкото на живота вътре в града. Налице е явен стремеж да се борави по-свободно с исторически даденото за сметка на една по-голяма активност на въображението, на «историческата» измислица. Погледът на писателя е бил съсредоточен да открие сложния механизъм на отношенията между хората, въвлечени в неумолимия исторически процес, да ги изобрази на основата на поведението им, участието им в големия и всеобхватен конфликт. И в това отношение авторът наистина е успял да ни въведе в едно твърде пъстро общество и ни сроди с интересни ситуации — обществени и психологически. Макар историческото повествование да засяга един малък отрязък от времето, ние се сблъскваме с разнообразни конфликти, с множество човешки съдби, с хора от различни социални слоеве и националности, с различно отношение към събитията, със своеобразен бит и душевност, терзания и копнежи. Изявената и преди склонност да води историческия разказ в няколко посоки, да вплита странични тематични линии, да включва твърде голям брой лица и епизоди в новия роман е намерила особено ярък израз. А това е направило проблемата за хармоничното съчетание на тези линии, за композицията на разнообразния материал, за архитектониката на творбата още по-сложна, изискваща големи усилия и изострен художествен усет, за да бъде правилно решена.

София в навечерието на Освобождението! Сред едно твърде многолико и пъстро общество — и в национално, и в социално-битово, и в идейно-политическо отношение — се извършват дълбоки, всеобхватни процеси, назряват непреодолими драматични сблъсъци. На изпитание са поставени гражданско-етичните, идейно-философските устои на хората, най-съкровените им въжделения. Чорбаджии и богати търговци самодоволно кокетничат с турски първенци и чужди консули, без и да подозират, че приближаващата буря не ще остави и помен от кроежите им; родолюбиви занаятчии, будни интелигенти, изтерзани селяни — изпитали целия ужас на турския феодален гнет, наплашени и боязливи, потискат вътрешния си протест; малцината оцелели от разгрома на революционните комитети, обладани от идеите на Апостола, са готови на всеотдайна жертва в името на великото дело. Тук, в бъдещата столица на освободена България, турската власт с цялата административна и военна йерархия, освирепяла от садизъм, разплута от разврат, не под-

бира средства, за да забави разплатата, да избегне неизбежното. В очакване на решителни събития дипломатическите и военните представители, журналисти, съветници, агенти, санитарни мисии на западноевропейските страни са станали особено активни. В същото това време оттатък заснежения Балкан освободителните руски войски преживяват адски изпитания, напрягат всички сили да сломят съпротивата на обсадения Плевен и се отправят с решителен щурм към София.

Ето някои от основните тематични линии, които авторът е трябвало да вплита и разплита, да изоставя и отново подхваща с цел да ни покаже противоречивото отражение на обективните обстоятелства върху съзнанието и психиката на хората. В този широк замисъл именно се коренят и постиженията, и слабостите на романа.

Очевидно историческият факт — освобождението на София — Дичев е искал да използува не толкова като политическо и военно събитие, за което можем да узнаем и от историческите хроники, от многобройните документални извори. В конкретното събитие той дири да открие преди всичко идейно-нравствените стълкновения, процесите на рушене на едно битие и раждането на друго, да ни покаже един по-сложен комплекс от човешки отношения, интереси, страсти, стремежи. Очевиден е стремежът на автора да ни даде в единство историчното и личното, социално-битовото и идейно-психологическото. В реализиране обаче на този свой замисъл за разлика от първия си роман Дичев е бил изправен пред по-големи трудности, без да успее да ги превъзмогне в пълнота. Преди всичко тук липсва голямата историческа личност, чийто реален прототип вече сам по себе си представлява благодатна основа за идейно-философска и нравствено-психологическа интерпретация. А като прибавим към това и стремежа на автора да излезе извън рамките на конкретния исторически материал и се облегне повече на писателската инвенция, ще ни станат по-обясними някои от уязвимите страни на романа «Пътят към София». От друга страна — тези обективни причини и по-особеният замисъл на автора ни дават основание да съдим по-сигурно къде е силата на Дичев като повествовател за някогашното и от какво следва да се пази, за да остане верен на писателския си натюрел.

Като централни фигури в историко-художественото повествование Дичев е поставил членовете на семействата Будинови и Задгорски. Различният свят, който носят членовете на тези две семейства, противоречията в бита им, в житейските и философските концепции, в съкровено-интимните им тежнения

послужват като основа за изобразяване на конфликти от различно естество. Тук е включен идейно-естетическият заряд, тъй да се каже, на историческото повествование. Но неговият ритъм в голяма степен се определя от действията, домогванията на онези чужди сили, които искат да спрат събитията, развиващи се с неумолима бързина.

И във втория си роман Дичев не се е поддал на изкушението да рисува многобройните си герои, като изхожда само от най-общите представи за социално-класовата и националната им принадлежност или само въз основа на някакви предвзети схеми за положителни и отрицателни образи. Несъмнени са усилията му да вникне в сложната човешка индивидуалност, да ни подскаже за действия и размисли, за черти и преживявания – дълбоко противоречиви и многообразни, понякога изглеждащи странни и необясними.

В това отношение особено показателен е образът на Андреа Будинов, един от главните герои на романа. Член на местния революционен комитет, основан от Левски, потресен от погрома, запилял се години наред из Мала Азия, Андреа се връща с една своеобразна душевност. В лицето на този интелигент патриот писателят е искал сякаш да покаже колко сложно нещо е човекът, колко противоречиви са неговите влечения, копнежи, постъпки. Предан до смърт на народното дело, надмогнал условностите на средата, той живее в свой мир, понякога гледа на живота с очите на поета романтик, безсилен да обуздае влеченията на сърцето, напора на чувствата, изкушенията на страстите. В часове на тежки изпитания, на потиснатост и съмнения, в тревожен размисъл за онова, което трябва да върши, споменът за Апостола му вдъхва сили и вяра в бъдещето, хвърля лъч светлина в тъмния лабиринт, из който се лута. Но това «отрезвяване» сякаш е мимолетно. Мъката и вътрешната неудовлетвореност го тласкат на различни страни, разпъват цялата му личност. В моменти сякаш не виждаме нищо останало от предишния Андреа, от патриота революционер. Поведението му наистина понякога буди недоумение, повдига въпроси от различно естество. Колкото и да искаме да разберем замисъла на автора да ни покаже превъплъщенията на една чувствителна душевност под въздействието на неумолимите обективни обстоятелства и на вродени предразположения, струва ни се, че не е налучкан най-верният път за реализиране на този по основа правдив замисъл. За читателя наистина звучи неправдоподобно такъв патриот като Андреа Будинов да намира утеха единствено в шантана на папа Жану, в компанията на Мериам. Като че ли

съзнателно е търсено да се извади героят от онези «нормални» условия, които определят неговото битие, подхранват идеала му, за да ни се представи по-чудноват, с една хипертрофирана психика. В законния си стремеж да разчупи рамките на онези схващания, според които революционерът патриот трябва да бъде образец във всяко отношение, чужд на всякакви човешки слабости, Дичев стига до неоправдани крайности. И — което е по-важно — тези «превъплъщения» на Андреа не са жизнено и психологически мотивирани. А нали това е основна предпоставка за всяко художествено повествование! От друга страна, недопустимо е хората, носители на най-възвишени идеи, обрекли се на народното добруване, да бъдат изравнявани в известни моменти с всевъзможните турски паши и бейове, за които половата разюзданост е същност на цялото им битие. Като емоционално-чувствена натура Андреа се проявява в достатъчна степен в отношенията си с Неда — отношения, разкрити с психологическа углъбеност. Тук авторът наистина ни въвежда в своеобразната душевност на своя герой. При изграждането на образа на Андреа са намерили израз някои от характерните слабости в творческия метод на писателя — влечение към пикантно-ефектното, приключенски-еротичното, към ситуации и преживявания, които със своята «необикновеност» не само дразнят читателя, но внасят нещо несвойствено, анахронично за общия дух на романа.

Много по-жизнено, исторически и психологически правдиво са обрисувани другите двама братя Будинови. Тук авторът не е търсил «изключителното», затова и поведението, и душевността на Климент и Коста ни са понятни, разказът за тяхната съдба ни убеждава, вълнува. Всеки по свой път тръгва, за да служи на изгряващата свобода, всеки носи нещо свое неповторимо и в обществени размисли, и в интимни терзания. В особен план е изграден образът на Климент, чието поведение отначало може би поражда недоволство у по-нетърпеливите читатели. Заедно с усвояване на медицинската наука в Русия Климент е обладан и от хуманизма на руския народ и проявява по-късно неподозирани гражданско-патриотични качества, висока идейно-морална устойчивост. Писателят постепенно уплътнява този образ и той се явява пред нас все с нови и нови черти, обусловени от цялостното сюжетно развитие и звучене на романа. И това е безспорен успех на белетриста. В друг план пък ни е разкрит образът на Коста. С един първичен усет, по своему той чувствува и възприема събитията, без колебание, но и без шум поема с Климент към руските войски, за да им открие «пътя» към София.

Макар на места разказът да изневерява на жизнената логика и да се чувствува известна нагласеност, погиването на този скромен родолюбец, вкочанясал от зимния студ, затрупан от снежните бури заедно с толкова много други руски богатири, покъртва, звучи дълбоко символично. С особена правдивост и вживяване е разкрит вътрешният монолог, който води Коста със себе си, когато вече силите го напущат, съзнанието му се замъглява, крайниците му стават безчувствени.

Прави впечатление, че на Дичев не липсва умение да «открива» някои свежи, оригинално замислени образи, но по-късно те му се изплъзват, не успява да ги разгърне с необходимата художествена и жизнена пълнота. Така се е получило например при образа на Дяко. Този ученик на Левски, величав в своята скромност и патриотична всеотдайност, върши безшумно своето дело и все така безшумно загива, проявяващ учудващо душевно самообладание. Дори и «всесилните» инжекции на английското разузнаване се оказват безсилни да пречупят волята му, да замъглят съзнанието и извърши предателство.

Макар в повествованието Дичев да въвежда непрестанно много и различни герои, по всичко изглежда, че усилията му са били насочени към Андреа Будинов и Филип Задгорски — този «лисансие на юридическите науки», превърнал се сякаш в обобщен образ на квазипоевропейчената българска буржоазия, потъпкала национална чест и човешко достойнство, способна на най-гнусно лакейничество, на най-мерзко предателство. Навсякъде авторът противопоставя тези два образа. Те ни позволяват да разберем по-непосредно колко различни са и по характер, и по светоусещане, и по обществени възгледи и идеали, по философски и етични концепции отделните социални прослойки в тогавашното българско общество. Писателят се е стремял да ги изобрази не само като изразители на определено идейно-обществено съдържание, но и като носители на твърде различен мисловен, емоционален свят. Но в този си стремеж той е натрупал много епизоди, описания и т. н., които не само разводняват разказа.

В непрестанния си стремеж да разчупва социологичните схеми при рисуване на човешките характери Дичев се домогва до успех, когато изобразява Неда Задгорска — дадена пластично, с поетическо вживяване, открояваща се пленителна в своята трагичност и романтична душевност. Тази чорбаджийска щерка, завършила във Виена, живяла в едно обкръжение, където парите са определяли поведението, пренебрегва «щастливия» случай да стане жена на френския консул и свързва

съдбата си с Андреа — търсен и преследван от турската власт, обявила голяма награда за главата му. Неда е един от сполучливите женски образи на Дичев, въплътила някои от чертите на онези малцина жени на времето, които, получили по-високо образование в чужбина, по-дълбоко са чувствували трагедията на своите сънародници, пренебрегват личното си благополучие, проявяват високи патриотични и нравствени качества.

Както и в първия си роман, така и в «Пътят към София» Дичев иска да ни сроди с обществено-политическата атмосфера на онова време и чрез въвеждане на много представители на чуждестранния дипломатически свят. Но сега на тях той е отделил изключително много място, те присъствуват в цялото повествование. Често разказът за тях се обособява като нещо самоцелно, създават се ситуации, вмъкват се епизоди, без това да се е налагало от жизнената логика на събитията. Наистина от всички онези, които са обръщали художествения си поглед към възрожденската епоха, Дичев за пръв път търси конфликтите не само сред българското общество, но и в друга насока, в интересите и поведението на чуждите държави спрямо българските земи. И това е безспорно нещо ново в литературата ни. Чувствува се дори, че писателят с професионално познаване описва външния ритуал и вътрешния мир на дипломатическия свят, разнищва планове, разкрива домогвания. И с това безспорно разширява идейно-художествената проблематика при изобразяване на възрожденската епоха. Било е необходимо обаче да се прояви по-изострено чувство за монолитността на историческия разказ, за художествено значимото. Умението, проявено например при разкриване душевността на някои чужди представители, особено на Леандър Леге, намира израз само в отделни случаи, вследствие на което много и много страници от обемистия роман с нищо не обогатяват нашето знание, написани са бледо, без ярка обединяваща мисъл, не извикват по-трайни емоции, размисли.

Не срещаме по-откроряващи се образи и сред всевъзможните представители на турската администрация и военна йерархия, с които се сблъскваме на всяка крачка в историческия разказ. Макар мнозина от тях да са доловени в моменти, когато се разкрива може би най-пълно тяхното скудоумие, фанатизъм, половата им разюзданост, когато, изтръпнали в животински страх пред близкия край, стават чудовищно свирепи и кръвожадни, писателят не се домогва до нови открития при тяхната характеристика. Много от действията им са немотивирани, схематично предадени. Дори една бегла съпоставка с първия роман в това

отношение ще ни увери, че не са достигнати предишните завоевания.

В епичното повествование страниците за стоицизма, изпитанията, жертвоготовността на руската армия — от генерала до редовния солдатин — извикват отново нашата благодарност пред безпримерния им подвиг. И тук сполуката на автора ще търсим не толкова в изграждането на монолитни характери, запомнящи се образи, колкото в някои майсторски нарисувани батални сцени. Картината, когато войските на генерал Гурко преминават през непристъпните, заснежени и заледени урви на Стара планина, за да щурмуват София, по своята сурова внушителност, величава трагичност и драматизъм може би е най-хубавото описание в целия роман. Тя ни внушава за една физическа и нравствена издръжливост, на каквато е способен може би само руският човек — тръгнал да осъществява велико хуманно дело. Не със същата развълнуваност обаче са предадени моментите от посрещането на руските войски в София. Тук разказът протича монотонно, разсъжденията на множеството лица принизяват твърде много патоса, необходим за подобен случай.

При все че е очевиден стремежът на автора да поглежда от различни страни на човешката личност, да търси нови форми на характеристика, на външна атмосфера и обществени настроения, трябвало е да продължат усилията за едно по-проникновено изобразяване на многобройните герои. Положителна страна в творческия метод на Дичев са несъмнено усилията към многостранна обрисовка, към избягване на идеализацията, да не разказва за онова време само в героично-романтичен план. Не на едно място писателят е успял да ни внуши колко сложен е процесът на политическо и духовно свестяване, какви дълбоки поражения е нанесло вековното робство върху душите и съзнанието на хората — тръпнещи от страх и боязън дори и пред прага на изгряващата свобода. Така художественият разказ ни държи по-близо до историческата правда.

За оживяване и по-непосредно възприемане на отколешните събития твърде много спомагат и подробностите, с които авторът рисува външната обстановка, дава географско-топографските описания и т. н. По разказа на Дичев ние твърде нагледно можем да си представим някогашна София с тесните калдъръмени сокаци, с прихлупените дюкяни и работилници, с големите ханища, със своеобразния аромат на малкия градец, израснал в търговско и административно средище. Струва ни се дори, че в тази насока писателят постига по-осезаема релефност, по-

раздвижен рисунък и непосредна емоционалност, отколкото когато скицира някои от многобройните си герои.

Макар романът «Пътят към София» да е построен на по-друга основа, много от похватите са същите, които вече знаем от «За свободата». Тук по-ярко се открояват и някои от увлеченията на писателя. Налага се на вниманието преди всичко включването на много тематични линии, без да успява на всички да влее живителна кръв. Някои остават съвсем анемични и само разводняват изложението. В тази насока «помагат» и извънредно големият брой епизодични лица, всякакви случки, отклонения и т. н., които не се «връзват» с основната насоченост на романа. Очевидно писателят трябва да се бори упорито, та да си изработи здрав усет за художествено значимото, за по-голяма композиционна стегнатост, за монолитност на изложението. Едва ли е нужно да се доказва, че редица сцени, епизоди, диалози биха могли да бъдат избягнати, без това да накърни историческата и художествената пълнота. Вътрешната логика на разказа най-добре подсказва без кое не може, кое се явява жизнено-исторически и идейно-художествено необходимо, кое трябва да се даде с по-големи детайли, кое изисква само да бъде загатнато или предадено в обобщена форма. Налагало се е по-голяма лаконичност в описания, разговори, повече центрираност на фабулното развитие, усилия за по-детайлирана индивидуализация и художествена релефност на образите. Твърде малко например многобройните герои се отличават със свои езикови особености на израз. Тук накъсаната фраза, честите възклицания, многоточия и т. н. още не са в състояние да ни внушат за своеобразието на битовия, интелектуалния и психологическия свят на героите. Несъмнените сполуки при обрисуване на някои образи, при описание на сблъсъци и ситуации, на външни черти и преживявания ни карат да бъдем по-взискателни към белетриста. Струва ни се, че Дичев трябва много сериозно да помисли и върху увлеченията си да рисува в прекалено широк план пикантно-еротични сцени, да гъделичка страстите на някои читатели. Подобни «забавни» описания не допринасят нито за пълнотата на жизнената правда, нито за художественото въздействие на разказа. Те са най-малко подходящи, явяват се в дисхармония с цялостното звучене на историко-патриотичната тематика, която е влязла в творческото битие на писателя. Проявените и във втория роман рецидиви в тази насока налагат авторът да отдели повече внимание за избистряне на идейно-естетическите си концепции.

*

Сполучливо намерената и упорито разработвана проблематика е позволила на Стефан Дичев да изяви много страни от творческия си натюрел. Романите му на основата на богат документален материал, особено «За свободата», възкресяват една епоха, изпълнена с непреходни идейни, социални, гражданско-етични ценности. Писателят е стъпил на здрави позиции, възприел е надеждни принципи за овладяване на историческото знание и неговото белетристично претворяване. В смелия си замисъл да възкреси една епоха чрез жизнената съдба, идейния и емоционален свят на различни хора той се домогва до безспорни завоевания особено когато стои по-близо до историческия материал, когато художествено пресъздава конкретни събития, реални личности. Романите на Дичев наистина разкриват съществени страни от величавата и трагична възрожденска действителност, имат безспорно познавателно и възпитателно значение.

Признавайки обаче безспорните му заслуги в това отношение, не може да не се отбележи, че той не е използувал докрай творческите си възможности. Естетическата значимост на епично разгърнатото историческо повествование би била несъмнено по-голяма, ако писателят бе се домогнал до една по-цялостна художествена трактовка на многообразния материал. Едно по-дълбоко философско преосмисляне на отделните факти и събития, по-углъбена интерпретация на човешките индивидуалности, един по-строг критерий при включване на «странични» тематични линии биха довели до по-ярки идейно-художествени обобщения, до по-голяма мисловна монолитност на повествованието. Така разработваната проблематика на онази епоха ще зазвучи още по-плътно в унисон с нашата съвременност. Характерът на тази проблематика предполага и по-непосреден вътрешен патос при рисуване на възвишеното, на благородното, на етично и естетично прекрасното, предполага и по-голяма изобличителна страстност при разкриване на грозното, уродливото, национално и морално покварено. Това се налага и поради естеството на положителния естетически идеал, които пронизва цялото повествование. Все този идеал изисква авторът да се освободи от увлеченията си по занимателната интрига, по безкрилото описателство, което нарушава идейно-патриотичното звучене на разказа, за да съсредоточи цялата си творческа енергия за претворяване на исторически достоверното и лично откритото, на общественото и индивидуалното в естетически значими и човешки непреходни ценности. Проникновеното овладяване и преосмисляне на многообразния исторически мате-

риал естествено довежда и до ясни концепции за някогашното и неговото проектиране в настоящето, до углъбена художествено-реалистическа трактовка на обществено-историческото, както и на човешки повседневното. Насочил се към една така благодатна проблематика, проявил немалко оригинални черти в усилията си да сроди по художествен път съвременните поколения с такива важни моменти, личности и дела от националната ни история, пред Стефан Дичев стои открит пътят, извеждащ към голямата литература. Завоюваните успехи, особено в първата част на романа «За свободата», проявеното умение за историко-белетристично повествование следва да бъдат използувани като опора за по-углъбена психологическа и идейно-естетическа интерпретация на възрожденската епоха. Към това го задължават както национално-гражданското, идейно-нравственото величие на възрожденските дейци, върху които е спрял творческия си поглед, така и надеждите, които вдъхна у читателите още с първите си стъпки на литературното поприще.

Романите на Стефан Дичев са още едно доказателство, че може да се служи на повелите на днешната съвременност и когато се разработва историческа тематика. През последното десетилетие ние наистина имаме едно интересно явление, което смущава някои хора, гледащи на художественото творчество твърде стеснено, елементарно. Нали повикът е писателите да се обърнат към нашата съвременност, да пресъздадат днешния човек? Не се ли откъсват от живота, не изменят ли на изискванията на нашето време онези, които обръщат поглед назад, към историята, към миналото? Струва ни се излишно да посочваме аргументирано колко несъстоятелни се явяват подобни твърдения. Историята на литературата — наша и световна — предлага неограничен брой примери в това отношение. А че разработването на историческа тематика не се явява в противоречие със задачите на днешната ни съвременност, говори не само обстоятелството, че този литературен жанр именно в условията на социалистическото строителство получи най-голям разцвет, разви се с невиждани досега темпове (и не само у нас), но и растящият интерес от страна на читателите, които в усилията си да изграждат настоящето искат да се сродят и с някогашното, да се поучат от уроците на миналото. Марксистко-ленинската философия ни учи да търсим и откриваме многообразната обусловеност на явленията от различните епохи. А нали днес ние осъществяваме най-възвишените идеали, мечти и блянове на прогресивните и свободолюбиви хора от миналото. Тогава дълг е не само на науката, но и на художестве-

ната литература да изучава и популяризира това минало в най-ярките му проявления, да възсъздава и възпява живота, идейния и нравствен подвиг на онези, които са се пренасяли в жертва за народното добруване, в името на човешкия прогрес и щастие. Колкото и отдалечени по време събития да рисува, големият писател винаги умее да им предаде съвременно звучене — в противен случай няма да имаме художествено произведение, а още по-малко произведение, което да въздействува върху съвременния читател. Във всяка пълноценна творба има и една — както е прието да се казва — вътрешна тема, която винаги звучи съвременно. В тази вътрешна тема, в подтекста на историческото повествование се изявяват не само идейните позиции на автора, но и цялостното му отношение към света, цялата му мисловност и душевност. Едно от основните задължения на писателя, обърнал взор към историята, е да открие и направи непосредно възприемаеми онези ценности от миналото, които са непреходни по своята национална, общочовешка, социална и морална същност, да разгори тлеещата жарава, та да сгрее и новите поколения, да направи достояние заветите на големите умове от миналото, които следва да служат за опора и вдъхновение на хората в борбата им за утвърждаване на възвишени хуманни идеали, за социален и културен напредък.

Христо Дудевски

ЗА НЯКОИ ЧЕРТИ НА СЪВРЕМЕННИКА В ПОЕЗИЯТА НИ

Много са дискусионните теми и проблеми на литературната теория и критика. Засега една от най-актуалните остава темата за традицията, за новаторството. Струва ми се, че проблемата за традицията и новаторството е в пряка връзка с проблемата за съвременността в поезията. Имам пред вид оная поезия, която изразява действително съвременни идеи, мисли, настроения, тенденции, патос, а не само по «външност» е «ултрамодерна». Такава поезия винаги е в състояние да развълнува читателя и го направи съпричастен с преживяното от автора. Ненапразно съвременността се свързва с младостта. Тя е уплътнено, силно «изживяване». И щастливи са ония автори, достигнали дълголетие, но запазили в себе си свежа творческа сила и усет към съвременното, актуалното.

И друго: съвременността носи нещо от мислите, представите на миналото, от класическото наследство. Тя не е «безродна». Съвременността, така да се каже, води началото си от борбата на нашия народ за по-справедлив социален строй. Не случайно като наши съвременници се възправят, вълнуват ни и увличат словата на Димитър Благоев и Георги Димитров, Никола Вапцаров и Цветан Спасов. . . И само те ли!?

От друга страна, съвременността пуска корени в нашия бит и душевност и заедно с нас се стреми към нови, по-далечни простори, споделя вълненията на времето, което наричаме н а ш е, защото носим младостта му.

В същност кой е нашият съвременник? Кои са отличителните му черти? Какъв е неговият граждански и естетически идеал?

Тези въпроси произтичат от самата тема. Но могат да се поставят и други. Смисълът естествено не е в поставянето им, а в тяхното задоволително изясняване. Може би отговорите

следва да търсим по различни социални «координати», по различни естетически «хоризонтали». Нали художественият образ е мястото, дето си дават последна и решителна среща методът и светогледът на твореца.

Целта на тази статия не е да изчерпи поставените въпроси, а да обърне внимание върху някои автори и произведения, третиращи образа на съвременника. С това ограничаване на темата неизбежни стават известни празноти, но тук има и предимство: ще задържим вниманието си върху днешния ден, върху съвременните проблеми.

В обстановката, създадена след историческите XX и XXII конгрес на КПСС и Априлския пленум на БКП, настъпи необикновено раздвижване, което се отрази крайно благоприятно върху развоя на съвременната литература и изкуството изобщо. Духът на творческия марксизъм-ленинизъм пронизва и напътствува целия ни духовен живот, ускореното строителство на социализма в града и селото.

С редица нови явления се характеризира и нашият литературен фронт. На главните постижения и слабости бе посветена речта на др. Тодор Живков на срещата на Политбюро на ЦК на БКП с представителите на нашата творческа интелигенция, произнесена на 15 април 1963 г. На повика на партията се отзоваха почти всички наши писатели, художници, дейци на театъра и киното.

Днес няма по-жизнена и по-съвременна тема от темата за социалистическото строителство. Само за две десетилетия свободен живот — нищожно малък къс в историческото време — се измени коренно роднят пейзаж, а с него битът и душевността на българина. И не става дума за външни белези. Например селянинът, освободил се от лапите на кръчмари, бирници и празни политикани, по новому осмисля старата си обич и привързаност към земята, радва се на новия пейзаж и с напълно съзнателен труд изменя живота. Друг е и съвременният български работник, учител, лекар, инженер. И тяхната отличителна черта е новото, комунистическото отношение към труда и обществото.

Що се отнася до мястото на писателя в този процес, трябва да се подчертае, че днес той по особен и по-активен начин изявява своята позиция на художник и гражданин. Отхвърлил веригите на догматизма и схематизма, той встъпва като «равноправен» член в семейството на строителите на новото общество. Ролята на «илюстратор», каквато често му се случваше да играе в миналото, сега изглежда досаден анахронизъм. И той се «връща»

при народа, без да го разделя на «герои» и. . . «обикновени хора», «винтове», «бурмички». Впрочем към това го зове партията: «Повече сред народа, по-близко до живота!»

Кръвната връзка с народа — това е едно от главните условия за пълноценно художествено творчество. Днес особено ясно се вижда, че партийната грижа за литературата, проявила се в паметните срещи през миналата година на ръководителите на партията и правителството с дейците на културния фронт — това е логическо продължение и развитие на ленинските принципи на партийно ръководство на изкуството.

Факт е също, че редица автори, чиито произведения или изказвания в печата бяха подхвърлени на остра принципна критика, впоследствие публикуваха нови творби. И читатели, и критика топло посрещнаха техните творчески усилия. Защото те са отглас на вътрешна убеденост в правотата на колектива, израз са на новата им ориентация. И това е още едно доказателство, че главното в цялата дейност на партията в областта на литературата и изкуството е възпитанието на кадрите в дух на марксистко-ленинска идейност и класова непримиримост.

Активната авторска позиция днес се изразява и в друго нещо. Това е постоянният стремеж към художествено изследване на действителността; всеки автор, искайки да бъде съвременен, работи най-усилено в разкриване духовния мир на човека, чието рамо сеща опряно до своето.

От друга страна, новите отношения в действителността поставят нашия съвременник в качествено други взаимовръзки, различни от тия, при които живееше и се бореше например комунистът конспиратор, политзатворник, ятак или партизанин. Съответно на това по-друг е неговият граждански и естетически идеал, макар между минало и настояще да съществува определена връзка. Следователно необходимо е да се улови т и п ъ т на съвременника, който не само е различен от познатите литературни типове в световната реалистична литература, но се различава и от предишните образи на съвременници.

Може би с усложнеността на жизнените конфликти следва да се обясни и неуспехът на отделни наши романисти да възсъздадат пластичния портрет на селянина, заменил дядовското рало с трактора и комбайна, почувствувал се след толкова борби и жертви пълновластен стопанин на земята, която векове е разделяла брат от брата, бащи от синове, село от село. . .

Може би поради същата усложненост на живота днес се «стъписва» пред образа на съвременника дори такъв своеобразен и талантлив автор като Елисавета Багряна. Майстор на раз-

движения рисунък, на интонационно многообразния стих, Багряна помества в последната си сбирка «От бряг до бряг» (1963) интересната творба «Кремиковска увертюра». При срещата с кремиковските строители поетесата за миг бива обладана от някакъв вътрешен смут. Неволно се изтръгват въпросите:

Но аз защо съм тук?
Кому съм нужна?

Самото поставяне на тия въпроси издава позицията на автора. Това е тревогата на нашия съвременник доколко е полезен. В тези въпроси също така се отразяват цялата човечност и виталност на поетесата, искрѝ вътрешен лиризъм — черти, с които са пропити повечето от нейните работи.

Багряна постепенно улавя героизма на кремиковските строители, прониква се от техния патос и това вече е достатъчно, за да избледнее първоначалното впечатление. Постепенно емоционалният словесен акварел прелива в лиричен размисъл:

Как хубаво е,
че не се изплашили,
от юг дошли тук
прелетните птици —
а иде с тях
и пролетта
в Кремиковци.

Дали така от моя малък глас
едничък звук поне
ще прозвучи
в това велико
днешно
многозвучие?

Недоизказаното тук очевидно само уплътнява «атмосферата». Багряна открива много поезия в най-обикновени явления, покрай които други минават съвсем равнодушно. Удоволствие е например да погледнеш с очите на поетесата покритата с летища и пътища земя. Пред погледа ти се редят летища, прорязани от светлини, носещи мир и уют. Самото усещане, забележете, е ултрамодерно, съвременно в най-добрия смисъл. Ето защо от прекосяването на меридиани и континенти поетесата не престава да обича своето отечество, напротив, с «любов по-голяма» мислено се скланя и целува «всяка тревичка на полето Софийско» («Летища»).

Емоционално-лирическият ток, който тече в стиховете на Димитър Методиев, в новата сбирка «За времето и за себе си» (1963) в редица случаи разчупва «схемата» и заразява читателя. И успехът иде по линията на живата реакция при съприкосновението на поета с хората. За Методиев срещата с «роден край» или «стари приятели» е само повод за преоценка на миналото от позициите на съвременността («Какво си мислех, додето се разхождах по тротоара», «Едно писмо, което не изпратих»,

«Песен за нашата вяра» и др.). Тези мотиви се допълват и от друг един — за обновителната атмосфера у нас след XX конгрес на КПСС.

Тук се забелязва и това, че повечето от новите работи на Методиев нямат жанрова определеност. Авторът съзнателно се е стремил да се освобождава от някои «утвърдени» в литературата форми, искайки да бъде верен на своята амбиция да общува пряко с хората.

Към достойнствата на новата книга на Методиев трябва да отнесем и вътрешната развълнуваност на нейния лирически герой. Като правило той не търпи компромисите, презира движението «по средата», предпочита идейната яснота. За него не е безинтересно «по кой тротоар» върви другарят му «отляво»; строителят на новото общество трябва да знае, че посоката, избрана от партията, е вярна, затова следва да я отстоява. «Добрите намерения» са само либерална фраза. Комунистът е човек на делото, на открито изявената позиция.

А когато в «Песен за нашата вяра» Методиев казва:

Приятели!
Удари на земята
часът велик на Двайстия конгрес.
О, нека правдата му свята
неумолимо шества днес.
И нека връща на сърцата
спокойствието, яснотата.
И старата бездънна вяра.
И рамото надеждно на другаря,

ние разбираме призива на един наш съвременник, чувствуваме тревогата му за нашето комунистическо бъдеще.

Като вземаме примери от творчеството на Багряна и Методиев, това не означава, че целим да ги противопоставим един на друг. Като автори те са твърде далечни по натюрел, по жизнена и творческа съдба. Затова всеки по своему подхожда към съвременността, реагира различно. Лирическият герой на Багряна усеща красотата на новото в Кремиковци, вълнува се от светлините на летищата. У Методиев излиза на преден план тревогата за идейната устременост на нашия съвременник, неговата готовност да живее и умре като комунист.

По-важното е, както се отбеляза, че и Багряна, и Методиев като творци не могат да минат без отношение към действителността, те имат своя позиция. А към какво обръщат поглед, кои страни от нашата съвременност отразяват в образи-емоции

или образи-картини — това е въпрос на техните творчески дирения.

Чувството към новото винаги е било характерен белег в творческата изява на всеки значителен и оригинален автор. Обикновено големите произведения на изкуството са създавани по пресните следи на съвременността. Съвременността в миналото е давала крила на таланта, вдъхновявала го е с патоса на новото, насочвала го е по пътя на «неизвестното». А колко разнообразни и многолики са проявите на новото — понякога те се менят с бързината на кинематографска лента. Оттук и голямата трудност на писателя, насочен към днешното; оттук и постоянната потребност да възпитава в себе си усет към новото.

Чувството към днешното например съставя патоса на поезията на Веселин Ханчев, един от най-ярките наши лирици. Едва ли е нужно тук да се характеризира подробно неговият жизнен и творчески път, за да се види онова, което в случая най-много ни интересува. Това е преди всичко особената му чувствителност към промените, към вътрешните изменения в нашия живот. И не само това. Като че той държи ръката си неотменно върху пулса на съвременността. И това е друга не по-малко изпъкваща черта на неговата поезия. Това е поезия на актуалното, на вътрешното горене, постоянната страст към първооткривателство. Впрочем това светоусещане най-пълно е изразено в стихотворението за съвременния Колумб. Именно тук образът на нашия съвременник се явява пречистен от всичко традиционно повтарящо се, свеж и самобитен, изпълнен с «нашенска трезвост» и деловитост. Това наистина е един нов Колумб.

Да бъдеш Колумб
всеки миг от живота си.
Да откриваш земи и звезди,
да откриваш пространства и хора.
В сърцето си малко да сложиш
големия свят
и далечните пътища.
Да търсиш
и все недоволен да бъдеш,
да имаш,
но все към незнайни земи
да отплуваш.

Такива силни духом, търсещи натури са нужни днес. Времето, в което живеем, повелително изисква от всеки да бъде Колумб насвоя «участък».

Но тук има и друго нещо, отнасящо се повече до писателя. Това е потребността новото в живота да бъде ново в литературата. Тогава няма да има «сенчести места».

Така може да се определи главната насока в търсенията на нашите писатели. Мнозинството от тях възпроизвеждат характера на новия мъжествен човек, бореца за социализъм, мир и щастие, за дружба между народите. И в това има своя закономерност. Интересът към образа на съвременника се дължи на порасналата напоследък потребност у човечеството да защищава духовните ценности от проповедите на ненавист, вражда от всичко, което застрашава интелектуалния свят на човека в наше време. Не случайно в тази борба са включени редица прогресивни и демократично настроени писатели на Запада. Това, взето в по-общ план, е борба за човека в името на неговото посветло бъдеще. Критикувайки реакционерите и техния възглед за съвременника, ирландският писател Шон О'Кейси справедливо писа:

«Интелигентите от Западния свят се преситиха от благополучие. Ежечасно ги подтиска страхът от грях и те се мръщят само при мисълта, че сърцето им ще поиска да пее. С помощта на романите, стиховете и пиесите те се мъчиха и мъчат да изгонят надеждата от човешкото сърце, но никой от тях още не е сполучил нито да я измъкне, нито да я изтръгне с корен оттам, макар — бог да се смили над тях — те да не жалят сили за това. За тях надеждата в човешкото сърце е лъх от ада, и те безпощадно осмиват всеки писател, който все още се осмилява да я пази и лелее. . .» («Литературная газета», № 1, 1964).

Характеристиката е поразително точна. Тя логически произтича от икономическата и социална същност на съвременния империалистически Запад. Частнособственикът не би могъл да си представи бъдещето и още по-малко своя живот без капитали и дивиденти, без това «свещено» право да използува чуждия труд за собственото си обогатяване.

Щом на Запад е така, разбираем е големият интерес на всички към образа на съвременника. Дори ще повторя: това е една от най-актуалните задачи. Едни писатели решават тази задача в крайно сложни форми, в борба с реализма и прогресивната идейност. Това са сюрреалистите, абстракционистите и пр. Други, като се опират на националната и интернационална реалистична традиция, сами се обогатяват духовно, укрепват като художници на словото. . .

У Пеньо Пенев има стихотворение «Другата пътека». Каква е неговата тема?

В «Другата пътека» младият автор не утвърждава безперспективността, нито възпява самотата, отчаянието, нито търси някаква отвлечена правда. От това стихотворение се разбира, че авторът дълбоко е почувствувал нашата социалистическа действителност, нашите успехи, видял е новото не толкова в пейзажа, колкото в бита и душевността на съвременника строител. И затова неговото лично вълнение, неговата лична радост от доброто и хубавото у хората минава като електрически ток върху читателя.

Може би някой естет ще се намръщи — това е периферийна тема; какво от това, че работниците са започнали да ходят освен в столовата още и в библиотеката. Там именно е «зрънцето». Поетът е съзрял един нов кълн в душевността на нашия съвременник и развълнуван от него, е написал стихотворението:

Две са пътеките:
на храна в столовата
води едната,
а другата —
в библиотеката.
Ден дъждовен
някога ги заличава,
но те отново
се пак очертават.
Зидари, мазачи
с потни ризи
по нея крачат
и в читалнята влизат.

Това е «разказът». Външното. Него може да види всеки. Единствено за поета е достъпно вътрешното, същностното. И той претворява виденото в образи понятия, образи картини, домогва се до обобщението:

Само със пот
е невъзможно.
Да изградим завод
е много
по-трудно
и много по-сложно!
Разбрали вече,
че трябва
наука —
всяка вечер
те идват тука.

Известно е, че главното в живота и в работата на Комунистическата партия, както и в нейната идеология — това е човекът. За него тя е създадена, за трудовия човек тя се бори. Всичко, което строим — болници, университети, заводи, градове, — всичко е за човека, да живее щастливо. Но новият човек, както това новаторски е разкрил Пеньо Пенев, не може да живее само със задоволяване на неговите материални потребности. Нему е нужно да бъде удовлетворен и в културно отношение, да бъде «наситено» неговото естествено влечение към прекрасното.

Това ни внушава н а ш и я т Пеньо Пенев, певецът на първата и втората строителна петилетка. С висок глас той изразява комунистическия си идеал и неотстъпно воюва за нова нравственост; у него прелива възторгът от спечелената победа и вярата в бъдещето. Той е романтичен. И твърде земен. И главното — новатор.

И още: между младите Пеньо Пенев изяви най-остро чувство към съвремието. Разбира се, той не го взе «наготово», а го получи, като зидаше корпусите на Димитровград. Не случайно най-цялостно изображение на съвременника той даде в поемата «Дни на проверка». Той се вълнува за него, следи всяка негова стъпка, дума, жест. Защото има пълно сливане между автор и лирически герой. Дори е невъзможно да ги разграничиш. Положението става особено напрегнато на онова място, дето поетът осъзнава как е «объркал крачка в строя». Напрежението нараства, превръща се в изповед — изповед, която характеризира цяло поколение:

Вий, хлебоеди, слушайте! И аз съм хлебоед,
загрижен за цената на брашното;
и аз търча за лук и зеле
и вардя в магазина своя ред,
следя и аз тиража на спорт-тото.
Но смелите мечти, възвишените цели
нима са в зелето и печелившия билет?
Да гледаш в седмицата два-три пъти мач,
да тръпнеш цял, че можел някой си играч
и с левия, и с десния си крак
да ритне топката така. . . и еди-как —
в това ли са високите стремежи, идеалите?
Това ли е на времето голямото вълнение?
Не с тоя лучен дъх и тотомания
ти, мое мъдро, мое храбро поколение,
изграждаше заводите, централите
и белите грамадни здания!

Едва ли другаде в нашата социалистическа литература съвременникът е получавал по-обемна характеристика. Тук има и мъка, и ирония, и възхвала, и укор. . . Само един правдиво възприемащ художник би могъл тъй разностранно да претвори портретните черти на едно поколение от строители. И това е една от големите заслуги на Пеньо Пенев.

От друга страна, поемата «Дни на проверка» е пример за това, как истинското новаторство в съвременната литература израства върху основата на устойчивите традиции на реализма на Ботев, Вазов, Яворов, Смирненски и Вапцаров. По необходимост погледът към бъдещето трябва да има опора в миналото и настоящето и да открива всички нови аспекти в изявата на настъпващото. Но тия въпроси са специални и би следвало да бъдат разгледани другаде и по-подробно.

По отношение на образа на съвременника в поезията на Пеньо Пенев искам да подчертая следното. Той е носител на ярко воинствуващ комунистически хуманизъм. Иначе не мога да нарека тази негова портретна черта. И жалко, че нашата критика още не ѝ е отдала заслуженото.

Комунистическият хуманизъм е в основата на нашата днешна литература. Българските писатели творят със съзнанието, че те са първите помощници на партията в изграждането на новото безкласово общество. Естествено това не става нито лесно, нито бързо. Толкова повече, че напоследък от проблемите на хуманизма активно се интересуват на Запад. Дори в САЩ и някои западноевропейски страни вече има изградени цели школи, целта на чиито писания е да докаже, че по същество човекът си остава човек и в ГФР, и в САЩ, и в социалистическа Полша. Както се вижда, тази «теория» е в рязко противоречие с истината — човекът не е социално детерминиран, следователно трябва да го разглеждаме единен и неделим, надкласов. В същност такъв човек не съществува, както не съществува абстрактен, общочовешки хуманизъм изобщо.

Дълбоко хуманистичният характер на социалистическите взаимоотношения Пеньо Пенев е отразил в различни свои творби. Например сгрешилите у нас не ги анатемосват, а им се предоставя възможност да се осъзнаят и поправят. В това се заключава силата на колектива. И поетът разказва в «Дни на проверка» случай, когато, «излязъл от редицата за малко», той с чужди е другарувал, докато прозре увлечението си. Сега отново се връща при своите, народа. Той трудно намира по-сърдечни думи да изрази радостта и благодарността си към партията на българските комунисти.

Нали сте виждали как майка търси брод и гази
в ръце с детето си през придошла река?
По бързея на времето, през мътните талази
мен партията ме пренесе ей така! . . .

Дълг е на нашите съвременни поети да не повтарят идейните лутания на Пеньо Пенев, а да продължат оттам, където той е завършил.

Нашият съвременник, изобразен в някои «произведения» на други поети, вместо да чисти душата си от всички стари наслойки, вместо да гони от себе си всеки егоизъм и се стреми да излезе вън от сковаващите го рамки на рутината, едва ли не става неин най-съзнателен апологет. Нещо повече. Този «наш» съвременник дори не иска да бъде чувствителен към истинската красота, да умее да я цени и сам да я създава с делата си. Обратно — той гръмко заявява за своето бягство от съвременността и готовността си да развъжда. . . змии:

Няма вече да съм злобен
и предизвикателен.
Средствата
и враговете
ще подбирам.

Сбогом, Софийо!
Отивам сред природата.

Имам симпатична къщичка в Курило.
Ще поправя старата ограда,
кротко и незабележимо ще живея.
Зимно време ще си размишлявам,
лятно време ще отглеждам. . .
Какво ще отглеждам?
В буренаците змии се стрелкат само.
Нищо —
вместо пощенски гълъби
ще отглеждам змии.

«Пасторално» — така претенциозно е наречено това «стихотворение». То е поместено в «Литературен фронт» от 3 октомври 1963 г. Негов автор е младият поет Константин Павлов. Къде са симптомите на това явление?

Твърде вероятно е Константин Павлов, безспорно талантлив и търсещ автор, да е повлиян от някои западни идейни школи, но съм далеч от мисълта да обявявам като Д. Олдридж, че почти цялата западна литература била жертва на фройдизма. Модата

си остава мода! Нали по този «път» се стигна до снобизма на «Движението към абсолютното. . .» на Стефан Цанев, до архимодерната «Интелигентска поема» на Любомир Левчев, до пошлостта на «Чиста необятна светлина» на Славчо Чернишев и «Свинеферма» на Васил Попов. В тези и други «произведения» няма да познаем съвременния българин. И това е най-тревожното.

Като че се забравя, че отношението на художника към съвременника е в същото време отношение към действителността, която пресъздава. И за поощрение са ония усилия, които откриват следите на новото. Но трябва да се знае, че естетически новото не се носи в самата дума или в разрушената естествена връзка между думите, означаващи определени понятия, образи, емоции, а в изтъкването, възсъздаването на образи и картини от живота, в които да се съдържа лично виждане, оригиналната оценка на автора. Тези образи и картини могат да разкриват настъпателния ход на новото, но могат също да показват отчаяната съпротива на старото, умиращото. И в единия, и в другия случай писателят художник ще се домогне до въздействуващи образи обобщения и образи картини, щом е искрен, верен на живота, идейно убедителен.

Пренебрегване правдата на живота — само с това може да се обясни, че поет като Любомир Левчев в почти едно и също време можа да напечата «Интелигентска поема» и сбирката «Позиция», дето, както преди, звучи гласът на влюбения юноша в нашите социалистически строителни делници. Прочетете стихотворенията «Крадец на огън», «Размисъл», и ще доловите патоса на кремиковското строителство, на новия човек. Младият поет е в състояние да запечата целия видим свят в десетки различни аспекти и настроения, да го предаде с ярко експресивно чувство. . .

Естествено не бива да се мисли, че темата за нашия съвременник се «покрива» с темата за социалистическото строителство. В същност отразяването на сложния нравствен процес на създаване нови взаимоотношения между членовете на нашето социалистическо общество, отърсването от проклетите остатъци на стария свят, на култа към личността и раждането на новия човек станаха теми и проблеми на творби като «В меката есен» на Валери Петров, «Един човек» на Ламар и др.

Несломим оптимизъм пълни гърдите на нашия съвременник. Утрешният ден за него е неотменна реалност. Той е в редовете на тия, които вървят под лъчите на новото. Извор за вдъхновението му са идеите на комунизма.

С тревожните мисли идеи този съвременник изпълва малката поема на Ламар «Един човек». Това произведение има характер

на размисъл и предупреждение за опасностите от проникването на идейна зараза сред строителите на новото общество и на опит да постигне обобщение на вътрешното, духовното богатство на нашия съвременник. Понякога той се «доближава» до Вапцаровия човек — същата търсеща натура, повишена чувствителност и стремеж да очисти «строя от плесен и мухъл». . .

След себе си имам потомство,
което ще вярва във мене:
не можеш превзе с вероломство
крепостта на поемите,
крепостта на дедите ни,
скрити
в превала на времето!

. . . И в боя
за умиране нямаме време!
Не дремем в чинара столетен
и не искаме милост
от живота понесен,
а песен!

Пак на Ламар принадлежи късото стихотворение «Природа». Тук поетът е изразил една голяма идея тема: природата като че обеднява откъм хубости вследствие на безразсъдството на човека.

И преди Ламар писатели дори като Вазов и Алеко Константинов смело са изобличавали лошото отношение на съвременниците към природата. В тяхната позиция няма да видим и следа от празен естетизъм. Напротив, с вълнение и любов Вазов и Алеко Константинов са се борили да възпитат у българина благоговейно преклонение пред природата и синовна грижа за опазване на нейните прелести.

В «Природа» на Ламар конкретният повод — убиването на една сърна — не е превърнал творбата в обикновена сатира срещу едно «нарушение на закона». Обратно, в стихотворението е разкрито многообразието и душевната красота на нашия съвременник. Както често става с опитните майстори, конкретният повод е открил само възможност на поета да създаде произведение със силно обществено звучене и с поетичен подтекст.

Изчезнаха орлите, враните,
глухари не говорят в бора!
Природата ни е обрана,
обрана от жестоки хора!

Ти виждал ли си на сърните
очите, плувнали във влага?
Убиват ги ловци в горите
и пред кръчмаря ги полагат.

Това е може би веселие,
убиеш ли сърна и птица,
но знаеш ли, че с прицелите

прекъсваш огнената жица,
споила в земната пътека
природата с човека?!

На какво се дължи успехът на «Природа»? На смело изявената авторова позиция. На умението му да види зад баналното общочовешкото. И, разбира се — на здраво вкорененото чувство у Ламар към съвремието.

В своите мисловни «екскурзии» в миналото лирическият герой на поемата «В меката есен» ни се представя и като ремсист, който изпълнява първата си нелегална задача, и като бонсист на манифестация, и като политически затворник, и като наш съвременник, който размишлява върху историческите решения на XX конгрес на КПСС, и т. н. В тоя смисъл поемата може да се разглежда като равносметка не само в творческия път на автора, но и на неговото поколение. «В меката есен» действително представлява едно от големите произведения, белязали движението на нашата литература към все по-пълнокръвно, освободено от схеми изобразяване на живота, на съзнателно дирене на нови форми на художествена изразителност.

От друга страна, «В меката есен» е сериозно предупреждение срещу ония увлечения и буржоазни веяния в областта на литературата и по-точно сред част от младите писатели и поети, които се опитаха да се представят за ултрамодерни и свръхноватори. . .

Погледната от такъв ъгъл, поемата «В меката есен» опровергава по най-категоричен начин всички, които оперират с понятието «човек изобщо» и на тази плоскост губят критерия за истинската приемственост в литературата, критерия за класовост и партийност в изкуството.

«В меката есен» доказва несъстоятелността и на една друга «съвременна» теория, според която националното вече изчезвало, «модерният» човек гравитирал към някакъв «всеобщ модел», обладаващ «истински» съвременни светоусещания. И цялата тази идейна бъркаиица се извежда от влиянието на атома и кибернетиката върху съвременния човек!

В обратното ни убеждава гласът, изпълнил цялата поема «В меката есен». С пълноводието на чувствата си, с национално българската основа на характера си и със здравия интернационален и социалистически поглед върху света той се домогва до мащабни идеи мисли, естетически зрели образи обобщения. Това е нашият съвременник! Той държи на националното, развива го и същевременно не изпуска от очи интернационалното, общочовешкото.

Българийо, как скъпа си ми ти,
как мека си като домашна пита,
как чиста като стомна ненапита,
как проста като стръкче от шибой!
Аз чувствувам се така дълбоко твой
и чувствувам теб така дълбоко моя!
При теб отново се завръща тоя
твой син, пребродил толкова земи —
в прегръдката си вечна го вземи! . . .
И чезнат разни песнички за Сена,
и чезне всяка мода нагласена,
и всеки чужд недълговечен лик
във тоз необясним сърдечен вик:
— Родино моя! — . . . . . .

Ще повторя: «В меката есен» е изключително съвременно произведение. Тук Валери Петров улавя и най-малките трептения на новото в живота — от космоса с «летящата звезда» до успехите на Държавния ансамбъл за песни и танци. Толкова широк е неговият поетически диапазон. За това достойнство на поемата, струва ми се, недостатъчно се пише независимо от големия брой отзиви.

*

Такова е развитието в най-общи черти на съвременника в нашата поезия. Той си пробива път под непосредствените грижи на нашата партия. И ако днес той се отличава с голямо разнообразие в мислите, емоциите, тенденциите и патоса — това се обяснява с онези обществени условия, при които се разгръща творчеството на масите след XX и XXII конгрес на КПСС. Този процес на всестранен растеж продължава непрекъснато и неговите трайни резултати тепърва ще станат достояние на народа

Всички споменати автори и произведения в по-голяма или по-малка степен, при цялото разнообразие на индивидуалности и почерци носят определени обобщаващи черти от образа на

нашия съвременник. При това всеки по-съдържателен, художествено по-убедителен образ винаги има «покритие» в самата действителност. И той винаги се връща към нея, действителността, вече естетически оценен, за да ѝ служи. Това е друго предимство на съвременната ни литература — правдиво да отразява социалистическата съвременност и в същото време да въздействува за нейното изменение в посока на историческия напредък.

Оттук и нуждата за вярно претворяване образа на нашия съвременник — винаги влюбен в новото, напредничавото. Той ще бъде художествено по-убедителен, партийно заострен при условие, че авторът следва живота, изучава като социалистически реалист неговите явления, а не твори по предварителни схеми свои «идеални» образи. . .

СЪДЪРЖАНИЕ

Предговор 3
Ефрем Каранфилов — За героичното в живота ни и за отразяването му в съвременната белетристика 5
Милена Цанева — Поетичният свят на Багряна 33
Пантелей Зарев — Веселин Ханчев 75
Владимир Каракашев — Двадесет години българска драма 103
Георги Цанев — Никола Фурнаджиев 157
Ангел Тодоров — Някои въпроси на българската проза и поезия 193
Тончо Жечев — Загадката на Талев 207
Иванка Бояджиева — Характер на конфликта и особености на композицията (наблюдения върху драмите на К. Зидаров и О. Василев) 223
Любен Георгиев — Поет на младежката дързост 245
Кръстьо Генов — Образът на политкомисаря и командира в партизанската мемоарна литература 291
Васил Колевски — Заблуждения и открития 311
Величко Вълчев — Съвременният писател и народната приказка 327
Георги Димов — Историческите романи на Стефан Дичев . . 367
Христо Дудевски — За някои черти на съвременника в поезията ни 397

ПРОБЛЕМИ НА СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
Сборник

*

Корица: Художник *Ел. Найденова*
Худ. редактор *М. Кънева*
Техн. редактор *Ив. Атанасова*
Коректор *М. Михалкова*

*

Дадена за набор на 6. VI. 1964 г.
Подписана за печат на 14. III. 1964 г.
Формат 59/84/16 Тираж 3500
ЛГ—III—7
Печатни коли 25,88 Издателски коли 21,48
Цена 2,70 лв.

*

Набрана и отпечатана в Печатницата на Българската академия на науките — София, кв. Гео Милев, ул. 36
Поръчка № 1062

Цена 2,70 лв.