Пф 128

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

Ф 159

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

ИЗВЕСТИЯ
НА
ИНСТИТУТА ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

КНИГА V

СОФИЯ
ИЗДАНИЕ НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
1957

литература,

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

Ф. 128

ИЗВЕСТИЯ
НА
ИНСТИТУТА ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

КНИГА V

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

СОФИЯ
ИЗДАНИЕ НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
1957

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ:

Боню Ангелов, Стойко Божков (отговорен редактор), Велчо Велчев, Кръстьо Генов, Николай Лилиев, Симеон Русакиев

ПР 128

Бз 3042/17

ПРОВЕРКА 1977 г.

ПРОВЕРКА 2009 - 2010

ХРИСТО СМИРНЕНСКИ — ПЕВЕЦ НА РЕВОЛЮЦИОННИЯ УСТРЕМ НА МАСИТЕ

от Елена Димитрова

Краткотрайна по време, но огромна по значение е творческата дейност на Смирненски. Смъртта неочаквано рано разкъсва струните на една мощна лира, която кънти в съзвучие с живота, пее с пълен глас за подвига на разбунените роби, за техния полет към „простор, красота, висини".

Със своите огнени песни, в които — да си послужим с един негов израз — гъми ритъмът на Новото, гори вярата във Великото, със своята ботевска сатира Смирненски постави началото на нов етап в развоя на нашата литература. Той стана най-яркият изразител на своята бурна, героична епоха.

Писателите-реалисти, въпреки че някои от тях по време на войната се поддават на шовинистични настроения (Вазов, Елин Пелин, Йовков), не са скъсали с реалистичните традиции, продължават правдиво да описват заобикалящата ги действителност, да разкриват нейните дълбоки, гнойни рани.

Ето някои по-характерни примери. През 1922 г. Елин Пелин печата повестта „Земя". Около това време излизат силно изобличителните разкази на Г. П. Стаматов „Мадкият Содом" и „Вирянов", Йовков публикува поетичната повест „Последна радост", в която виждаме ужасите на войната, глада, жестоките поражения на холерата, трагедията на човека от народа. С искрен хуманизъм са пропити редица стихотворения на Вазов за Световната война — „Световната война", „Всемирната война", „Раздвоение", „Вести", „Тайна" и др. Поетът скърби за жертвите, дълбоко съчувствува на техните близки, мечтае да настане такова време, когато ще израсне „над бившата злоба любов, що не гасне". Особено характерно е стихотворението „Тайна". То е документ за голямата любов на Вазов към руския народ. Поетът страда, не може да се примири с мисълта, че в тази война нашият народ се бие срещу своите освободители.

„След войната — пише проф. Цанев — критическият реализъм намалява своя обсег и дълбочина. Той има по-малко представители, а при някои от тях се съединява с консервативна или съзерцателна романтика (Йордан Йовков), биологизъм (Георги Райчев) или натурализъм (Г. П. Стаматов).

Неправилно би било да се твърди, че критическият реализъм е изиграл в онова време своята роля и че няма историческо оправ-

дание да съществува. Той съществуваше през цялото време до 9 септември 1944 г. — ... Въпросът е в това, че за правилното и пълно отражение на новата революционна действителност — при която Комунистическата партия е повела борба за заемане на властта — критическият реализъм не е достатъчен. Тук е нужен друг реализъм — социалистическият."[1]

Писателите-реалисти не могат да видят положителния герой на епохата — осъзнатия работник, който вече е започнал да щурмува прогнилата, критикувана от тях система, не разбират, че той е предопределен от историческото развитие да спаси угнетените, онеправданите хора от смазващата ги желязна пета на капитала.

След Първата империалистическа война символизмът у нас е още в сила. Тогава символистите създават и свои списания: „Везни" — 1919 г., и „Хиперион" — 1922 г. В тези списания буйно вреят най-упадъчните теории за изкуството. Въздига се в култ изключителната творческа личност, презряла тълпата, отвърнала поглед от живота, затворена в мрачните, непристъпни замъци на своя вътрешен свят. Болезнени, необикновени психически състояния, мистични видения, чувство на самотност, на безнадеждност, на фатална обреченост са характерните теми на символистичната поезия. „Реалността е бреме — пише Людмил Стоянов, — което отегчава твореца и спъва порива на душата му."[2]

Както отбелязва проф. Цанев, естетиката на символизма отразява психологията на буржоазията, която не е вече възходяща и творческа класа, няма перспективи и се плаши от бъдещето, от надигащия се пролетариат, плаши се от познавателната роля на изкуството.[3]

Но революционните трусове и войната разклащат някои „кули от слонова кост". След Септемврийското въстание Гео Милев, Христо Ясенов, а по-късно и Людмил Стоянов слизат от тях, за да се слеят с народа, и не щадят живота си в борбата за неговото освобождение.

През 1920 г. започва да излиза списание „Златорог". Въпреки че там участвуват изтъкнати писатели-реалисти, като Г. П. Стаматов, Елисавета Багряна, Йордан Йовков и др., идейните позиции на „Златорог" са също така реакционни, както на „Везни" и на „Хиперион".

Списанието печата упадъчни произведения — на Николай Райнов, Георги Райчев и др., на някои западноевропейски модернисти. В критическия отдел Владимир Василев, Йордан Бадев, Васил Пундев, Борис Йоцов и др. разгорещено проповядват теорията за „надкласовото" изкуство, за „абсолютната" свобода на творческата личност. На страниците на „Златорог" Владимир Василев прави отчаяни опити да отрече революционната поезия на Смирненски, да угаси възторга, който тя разпалва в сърцата на утрудените хора.[4]

---

[1] Георги Цанев, Опит за периодизация на историята на българската литература след Освобождението. Сп. Септември, 1955, кн. 9, стр. 146.

[2] Сп. Везни, год. I, 1919, кн. 1, стр. 357.

[3] Георги Цанев, Страници от историята на българската литература. София, 1953, стр. 130.

[4] Владимир Василев, Между сектантство и демагогия. Златорог, IV, 1923, кн. 3, стр. 162—163.

Смирненски рязко осъжда линията на „Златорог“, пламенно защищава младото пролетарско изкуство. „Имате ли вие живот в „Златорог“ ? — пише той. — Какво кипи, какво изправя крила за полет ? Едничкият шум в „приказните зали“ на беломраморния ви дворец. Това са нервните стъпки на безсилната злоба, която във всяка книга набучва по 7 – 8 страници, за да занимава нещастните абонати с личните кавги на Владимир Василев с Балабанов или някой друг . . .

Ние сега почваме, пролетариатът изобщо сега почва. Нашето изкуство е още в пелени. Той <Владимир Василев> е в ужас от сменяването на ритъма в „Жълтата гостенка“ или, както я бърка критикът, „Жълтата хризантема“. О, тия жълти хризантеми, сини домина, черни маски и всички тия циркови пъстрила, взети назаем от гардероба на миналото, купени на вехто. Пишете, че съм пропаднал ? За умрелите не се съжалява. Защо са тогава вашите статии ? Първо — защото не съм в лоното на вашата политическа и литературна църква, второ — защото повече от вашите неумрели съратници все така лъхат на библиотечен прах и гробовна плесен.“

За съжаление тези толкова интересни мисли са останали затворени в един бележник на поета, съхраняван досега от Женя Дюстабанова. А те са силен отпор срещу буржоазното изкуство, говорят за здравите естетически позиции на поета.

Когато Смирненски се появява в нашата литература, българската работническа класа има вече своя литературна традиция, създадена от Димитър Полянов и Георги Кирков. Още в началото на века вождът на Българската комунистическа партия Димитър Благоев със своите литературно-критически статии поставя основите на марксическата литературна теория и критика у нас.

Полянов започва да пише през деветдесетте години на миналия век. Неговите най-значителни произведения са свързани с тесняшкия период от развитието на партията. А тя по това време, според анализа на Георги Димитров, не издига въпроса за диктатурата на пролетариата като основен въпрос на пролетарската революция, нито поставя въпроса за властта, за въоръженото въстание като средство за събаряне на буржоазния строй.[1]

През този период пише своите фейлетони и Георги Кирков. Тогава идеите на социализма още не са проникнали сред широките маси, не са узрели условията за социалистическа революция. Затова още не може да се говори за литература на социалистическия реализъм. „В оня момент — пише Бурсов, — когато социалистическото съзнание стане съзнание на масите, възниква литературата на социалистическия реализъм.“[2]

Тези главни особености на тесняшкия период и на историческия момент определят характера на творчеството на Кирков и Полянов. Героите на Кирков са дребни, разоряващи се занаятчии. Те

---

[1] Георги Димитров, Политически отчет на ЦК на БРП(к) пред V конгрес на партията, 1948, стр. 13—14.

[2] Б. Бурсов, „Майка“ на Максим Горки и въпросите на социалистическия реализъм. София, 1952, стр. 47.

имат пролетарско съзнание, виждат своето спасение в социализма и със жар пропагандират неговите идеи. Положителният герой в поезията на Полянов е работникът. Той съзнава своите права, знае, че само с революция може да ги извоюва, чувствува силата на своята класа.

Отвред работниците — чухме глас — са братя,
те много са и силни, могат да разклатят
издъно тоя стар, прогнил и кървав ред,
под знамето червено щом се наредят!

(„Срутените кумири")

Но идеалите на революцията са твърде абстрактни в представите на поета. Той ги смесва с утопичните лозунги на френската буржоазна революция.

Полянов и Кирков са убедени в близката победа на социалистическата революция, но по исторически причини не могат да отразят в творчеството си от това време борбите на масите за осъществяването на социалистическите идеи. Поради това те са само предвестници, но не и основоположници на социалистическия реализъм. Поезията на Полянов и фейлетоните на Кирков представляват първият етап в развоя на нашата пролетарска литература.[1]

Полянов пише и по времето на Смирненски. И той се вдъхновява от същите събития, и той възпява победата на Октомврийската революция, Берлинското въстание, героизма на Карл Либкнехт и Роза Люксембург, отразява революционния възход на световния пролетариат. Тогава Полянов пише и своите „червенушки" на злободневни политически теми.

Но Полянов не разкрива новия герой непосредствено, чрез неговите революционни действия. Изобразява го описателно, декларативно. Не можем да видим живия човек, да почувствуваме неговото величие („Червените витязи", „Героите", „Нашият иконостас", „Пернишките рудничари", „Съветският воин", „Клетвата на младежа" и др.).

На отделни места Полянов се домогва до вълнуващи образи, но изобщо неговата поезия е суха, разсъдъчна, не бликат от нея тези огнени пламъци, с които Смирненски обгаря сърцата.

Наред с Полянов и Смирненски подобни теми разработват и други автори. В „Ново време" печата стихове Пею Андреев, в „Червен смях" сътрудничат Димитър Николов Белоречки, Panin, Ася Захарчик, Ангел Кафеджиев, Иван Койчев, Асен Разцветников, Чачановски и др. В „Младеж" се срещат имената на Е. Даверов, Иво Добри и др. Но те, с изключение на Разцветников (Fey), пишат слаби, неогладени по форма стихотворения, неизяснени идеологически, с отвлечени образи. Тези поети не оставят никаква диря в нашата литературна история. Не вълнуват много и стихотворенията на Разцветников, печатани в „Червен смях".

Пролетарската литература изисква вече изключителен творец, който да бъде мощен отклик на свещения гняв на „тълпите без-

[1] За характера на поезията на Полянов вж. Пантелей Зарев, Българска литература, 1950, стр. 571; Пенчо Данчев, За развитието на реализма в нашата поезия. Сп. Септември, 1952, стр. 128.

домни и боси", на техните чувства, борби и стремежи, да се противопостави с всички сили на загнилата буржоазна литература. И по израза на Бакалов „копнежите на възхода бликнаха чрез големия талант на съвсем младия поет Смирненски... Поет, какъвто рядко се ражда".[1]

Смирненски не само усвоява борческата традиция на революционните демократи Ботев и Каравелов, на своя предшественик в пролетарската поезия Димитър Полянов, но и блестящо я развива по-нататък, като на новата тематика той единствен дава и нова, високохудожествена разработка. Поетът творчески използува постиженията на нашите най-даровити поети и писатели. По това време пролетарската критика неправилно, сектантски оценява най-изтъкнатите представители на критическия реализъм.

Вазов, Яворов, Елин Пелин, Пенчо Славейков са обявени за „буржоазни" писатели. Смирненски далеч надраства това тесняшко отношение на партията към литературното наследство. „Отличавайки се от представителите на критическия реализъм — пише Д. Ф. Марков, — Смирненски обаче не им се противопоставяше, не се изолираше, а беше свързан с тях с всички страни на своето творчество. Извънредно важно е да се подчертае, че въпросът за отношението към културното наследство на миналото се решаваше от Смирненски практически правилно и това беше едно от съществените условия за неговото идейно-художествено развитие."[2]

Един от близките приятели на поета, Веселин Димитров, разказва в спомените си: „Към Вазов, когото по онова време мнозина се мъчеха да отричат, Христо пазеше дълбоко в душата си уважение и признание. Никога Христо не е отричал делото на Вазов и смяташе маститият поет за колос в нашата литература. Димчо Дебелянов обичаше заради неговата топлота и сърдечност. Алеко Константинов бе един от любимите му хумористични писатели. П. К. Яворов го опиваше със своя музикален и свеж стих; от Йордан Йовков обичаше да чете разкази... Към Елин Пелин се отнасяше с голяма симпатия и го ценеше като даровит наш белетрист, с реалистичен поглед върху нещата и хората, духовит хуморист и го наричаше галено „Пелинко".[3]

За любовта на Смирненски към тези автори говорят в своите спомени и други негови приятели.[4]

В ранното творчество на поета срещаме пародии по Вазов и по Яворов („Покрай Халите" — „Българан", 1917 г., бр. 42, написана в размера и интонацията на стихотворението „Край Босфора"; „Епопея на незабравимите" — „К'во-да-е", 1916 г., бр. 213 — по „Левски"; „Скитникът бай Желю" — „К'во-да-е", 1916 г., бр. 220 — по „Крали

[1] Георги Бакалов, Христо Смирненски. София, 1925, стр. 4.

[2] Д. Ф. Марков, Новаторские черты поэзии Христо Смирненского. Ученые записки Института славяноведения, том VIII, Москва, 1954, стр. 89—90.

[3] Спомени за Христо Смирненски. Българска академия на науките, София, 1955, стр. 103—104.

[4] Тома Янев, цит. сборник, стр. 80; Борис Понев, там, стр. 94; Георги Динишев Наков, стр. 96; Никола Дончев, стр. 140, и др.

Марко"; „Копушкоземетръсна песен" — „Смях и сълзи", 1917 г., бр. 42 — по „Хайдушки песни" на Яворов).

В едно от най-силните изобличителни стихотворения от ранния период — „На търговците скубачи", Смирненски използува ритъма и тона на „Новото гробище край Сливница". Стихотворението „Мамо, викнаха децата", от 1916 г., по своя сюжет, по живата диалогична форма, в която е написано, по своя реализъм напомня „Мамо, де е тате?" от Иван Вазов.

„Разбойниците" и „Веригите на мисълта" по идеен замисъл са много близки до „Не се гаси туй, що не гасне".

С точни и сигурни движения на своето поетическо длето Смирненски извайва образа на новия положителен герой, защото има такива велики предшественици като Вазов и Ботев.[1] Той се вдъхновява от мъжествения образ на Ботевия хайдутин, който без колебание се отказва от личното си щастие и с оръжие в ръка се бори за политическо и социално освобождение на бедните народни маси.

Смирненски се учи от героичния епос на Иван Вазов, където народният поет пламенно възпява най-великите дейци на нашето национално освободително движение, с внушителни хиперболи рисува величието на техния подвиг, тяхната светла вяра в тържеството на правдата.

Смирненски е най-талантливият приемник на ботевската традиция в нашата литература. С патоса на своя гениален предшественик, с неговата художествена сила той отразява новия етап на революционните борби, с ботевски сарказъм разобличава егоизма, алчността и лицемерието на наши и чужди империалистически държавници от това време, гневно сваля техните маски.

Непосредствено личи въздействието на Ботев в сатирите „Pro patria", „Политическа зима" и „Гергьовденско агне".

В някои от ранните творби на Смирненски откриваме явни следи от влиянието на Яворов. В стихотворението „Нощна идилия" звучи мелодията на „Калиопа", използувани са и характерни за Яворов стилни похвати („Българан", 1917 г., бр. 45). В духа на Яворов са написани стихотворенията „На тебе" („Барабан", 1917 г., бр. 375) и „Сонет" („Българан", 1916 г., бр. 15).

Драматизмът, динамиката, богатата мелодика, внезапната промяна на интонацията, необикновената емоционалност в най-хубавите поетични творби на Смирненски го сближават с Яворов. С яворовска дълбочина и непосредственост разкрива той страданието на прокудените от родните места, осъдени на гладна смърт руски селяни в поемите „Глад" и „В Поволжието". Те навяват асоциации с „Градушка", „На нивата" и „Арменци".

Смирненски съзнателно се е учил и от Елин Пелин. Свидетелство за това е разказът „Фуражката", който по езика, по жизнерадостния тон, по живия образ на селянина напомня „Ветрената мелница". С шопския диалект и интонацията на „Пижо и Пендо" Смирненски е написал хумористичното стихотворение „В механата"

[1] Вж. Пантелей Зарев, Христо Смирненски и нашите литературни традиции. Сп. Език и литература, 1954, кн. 2, стр. 115.

(Акварел), „К'во-да-е", 1919 г., бр. 384. Но в него поетът, за разлика от своя образец, отразява антивоенните настроения на простия селянин, неговото трезво, критично отношение към политическите събития.

Гюро Михайлов със своето безсрамно нахалство и простащина, с „умението" си да се вреди навсякъде е рòден брат на Бай Ганю. Самият разказ е написан в стила на Алековите фейлетони. Смирненски не би овладял така бърже майсторството на политическия фейлетон, ако нямаше учители като Ботев и Алеко Константинов.

От рано Смирненски обиква руската литература. В Техническото училище по руски език му преподава Дякович, горещ поклонник на руските класици. Вън от програмата той подробно, от „кора до кора" разглежда в клас „Мъртви души", „Каляска", „Демон", „Цигани", „Тарас Булба", „Шинел" и др.[1]

Още ранното творчество на Смирненски говори за интереса му към руските класици, за неговия стремеж да се учи от тях. През 1917 г. той пише импресията „Как хубави, как свежи бяха те" по импресията на Тургенев „Как хороши, как свежи были розы". Той превежда стихотворението на Пушкин „Десетата заповед" („Смях и сълзи", 1917 г., бр. 12). В „Серенада", „Призракът" „Amor omnia" чувствуваме духа на Чеховите разкази. Героят на „Серенада" е млад, мечтателен учител, който се сблъсква с грубия реализъм на селяните и накрая става жертва на тяхната ограниченост и невежество. На пръв поглед темата е незначителна, а чрез нея авторът майсторски е показал драмата на интелигента, откъснат от народа, и страшната изостаналост на селските маси.

Измамеият съпруг в „Amor omnia", изгубил всяко чувство за чест и човешко достойнство, напомня редица герои на Чехов.

Няма съмнение, Чехов и Елин Пелин са помогнали на Смирненски успешно да се справи с трудното изкуство на късия разказ.

Любимият поет на Смирненски е Лермонтов. Той му е сроден с неизмеримата дълбочина на чувствата, с убийствената ирония към заобикалящата го действителност. Когато четем „На гости у дявола" и други сатири, не можем да не почувствуваме трагизма и силата на лермонтовското разочарование от низостта и покварата на стария свят. Сложният, трагичен образ на Мефистофел с неговите мъчителни, безплодни усилия да бъде „Рицар на кауза честна" в общество, където само безчестието се смята за чест, толкова много прилича на Лермонтовия Демон. В Институт „Христо Смирненски" се пазят няколко листа с различни вариации на два стиха, озаглавени „Демон". Ясно е, че под въздействието на Лермонтов той е замислял някаква поема, но не я е написал.

Фалшивия, празен живот на буржоазния свят поетът често сравнява с блудкав и лих маскарад. Този образ навярно му е внушен от Лермонтовата драма „Маскарад", в която шумният карнавален пир символизира пошлостта и фалша на руската аристокрация.

Смирненски чете в превод Шекспир, Гьоте, Хайне, Ибсен, Хамсун, Юго, Балзак, Анатол Франс, Анри Барбюс и много други.

[1] Вж. цит. сборник, стр. 76.

Той умело използува образа на ненаситния, кръвожаден лихвар от Шекспировата драма „Венециански търговец", като го превръща в алегория на империализма и безпощадно разобличава чрез него зверския лик на тази обществена система („Шейлок на сцената", „Пролетна целувка").

Художествената идея за „Руският Прометей" Смирненски е взел от безсмъртната драма на Есхил. Съществува голяма близост между сюжета на драмата и образите в стихотворението на Смирненски. Тази поетична легенда е вдъхновявала много писатели в световната литература. В техните произведения митичният герой се явява като абстрактен символ на прогреса, на културата. У Смирненски той добива ново съдържание. Образа на Прометей срещаме и в стихотворенията „Пролетта на робите", „Работникът" и „Русия". В първите две той е въплъщение на пролетарския хуманизъм, чрез него поетът изразява великата историческа мисия на работническата класа, която ще спаси човечеството от капитализма и ще го поведе към възход и щастие. В „Руският Прометей" и „Русия" този образ става символ на Съветския съюз, който с дръзновението на титана е хвърлил по цялата земя огъня на революцията, запалил е с него изтерзаните сърца на робите и понася нечовешки мъки за тяхното освобождение.

Вероятно по литературен път поетът е стигнал и до художествените алегории в „Гладиатор", „Северният Спартак", „Бунтът на Везувий".

В романа на Рафаело Джованьоли „Спартак" той е почувствувал целия ужас в съдбата на гладиаторите, гнева на тези отхвърлени хора, принудени взаимно да се избиват, за да развличат самозабравилите се патриции. Пленил го е очарователният, мъжествен образ на Спартак, вождът на гладиаторския бунт. За да вникне в духа на тази далечна епоха, той е чел и романа на Сенкевич „Камо грядеши", в който с потресаваща сила е отразено пълното загниване на робовладелческата система. По това време у нас е било популярно и стихотворението на Байрон „Умиращият гладиатор", преведено от Вазов по руския превод на Лермонтов. Но героят на Байрон в пълна противоположност на гладиатора на Смирненски със смъртно пронизани гърди безпомощно лежи в праха, изживява покъртителна човешка драма, а не възроптава против своята участ. С голяма творческа мощ Смирненски е използувал литературните материали. Чрез противоречията и произвола в античното общество той е разкрил човеконенавистната, войнствена природа на империализма, моралната сила на осъзналите се работници, които не искат повече да излизат на кървави арени за да доставят печалби на своите господари.

Историята за гибелната участ на патрицианския град Помпей, засипан от лавата на Везувий, е вдъхнала образите в поемата „Бунтът на Везувий". Смирненски е чел романа на Булвер „Последните дни на Помпей". Този роман е написан в сензационен стил, основната идея в него е наивна. Авторът критикува покварата на жителите на Помпей от позициите на дълбоко религиозен християнин. Гибелта на града за него е справедливо наказание на провидението

за безнравствения живот на езичниците. Въпреки тези недостатъци романът вярно рисува охолния, разблуден и престъпен живот на римската аристокрация. Булвер живо е описал изригването на вулкана, паниката и ужаса на загиващите под неговата лава патриции. Тази картина, както и изобличителните елементи в романа Смирненски е претворил като голям художник, вложил е в тях съвсем нова, комунистическа идейност.

„Огънят" на Анри Барбюс усилва ненавистта на поета към войнолюбците, разпалва неговата енергия за борба срещу тях. „А буржоазията — пише той — има да се оправдава и отплаща за много такива плесници. Нима бузата ѝ не е още зачервена от страшната плесница, която Анри Барбюс ѝ нанесе със своя роман „Огънят" — една потресающа илюстрация на войната и буржоазното господство?"[1]

Здрава е приемствената връзка между Смирненски и писателите-реалисти в нашата и световната литература. Той не копира, не подражава, а се учи като истински творец. Затова тяхното пряко въздействие е трудно уловимо. То майсторски, невидимо е втъкано в творчеството на Смирненски, без да нарушава неговата оригинална, неповторима тъкан. Великите класици го въвеждат в дълбините на човешката душа, откриват му противоречията в живота. Те изострят погледа на Смирненски, показват му как да типизира при художественото възсъздаване на действителността. Учат го да подбира от общонародния език точни, изразителни думи, да постигне достъпен и същевременно индивидуален и вълнуващ начин на изказване.

Изобличителният патос на писателите-реалисти в творчеството на Смирненски получи нова осмисленост. Той не се задоволи само с констатиране на злото, а посочи неговите корени и класата, която по революционен път ще разруши съществуващата система в името на комунистическия идеал. За първи път в пламенните стихове на Смирненски оживя новият положителен герой с цялата му красота и вътрешно богатство. Колкото и да е сроден на Ботевия хайдутин и на героичните образи на Вазов, той съществено се отличава от тях.

Героите на Вазов се борят за националното освобождение на своя народ. Ботевият хайдутин по силата на обективните условия не е в състояние докрай да преустрои действителността. Неговият социален идеал е утопичен. Борбата на работника-революционер в творчеството на Смирненски има ясна историческа перспектива. Тя се движи от здравата, жизнена теория на научния социализъм.

Най-голяма помощ в развитието на Смирненски като поет на социалистическия реализъм му е оказал Максим Горки. В романа „Майка" поетът за първи път вижда художествено изобразен работника-революционер. Борис Понев си спомня, че Смирненски с истинско въодушевление е говорел за Павел Власов, подчертавал е, че той е образец на нов човек, на борец за делото на работническата класа.

[1] Хр. Смирненски, Айседора Дънкан. Работнически вестник. Седмична литературно-научна притурка, № 22.

В статията „Айседора Дънкан“ поетът нарича Анатол Франс и Максим Горки най-крупните съвременни европейски писатели.[1]

Хвърля се на очи голямата близост между революционната поезия на Смирненски и ранното творчество на Горки. Хиперболите, с които поетът изразява титаничната сила на пролетарската революция, са така величествени и завладяващи, както романтичните образи в ранните поеми и приказки на Горки. Последните стихове на „Карл Либкнехт“

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

ни отнасят към красивата приказка за Данко, който разкъсва гърдите си и изтръгва горящото си от обич сърце, за да осветли с него пътя на хората към щастието.

Както отбелязва и проф. Зарев, импресията „Смело, товарищи!“ със своята героика и музика се доближава до приказките и поемите на Горки.[2]

В споменатия вече бележник на Смирненски от 1923 г. той е нахвърлил плана на някаква творба, озаглавена „Старият орел“. От този план се вижда, че тя е била замислена в стила на „Песен за сокола“: „Дига се пред буря високо, високо. Извива, размахва крила. Душата — бурята и полета. Бурята по-силна от него. По тревата бяга сянката ми и зайците, лалугери и яребици бягат. Но. Надоле. Не се дига. Червеите. Победа.“

На Смирненски, по израза на Д. Ф. Марков, е присъщо горкиевско усещане на героичното, горкиевски стремеж активно да навлезе в живота, за да го преобразува.[3]

И той като Горки се опиянява от безумието на смелите, и в неговите жили ври неукротимата кръв на бореца.

Не би могло да се намери по-подходящо мото за революционната поезия на Смирненски от вдъхновените горкиевски стихове:

„Безумству храбрых мы песню поем“
„Безумство храбрых — вот мудрость жизни“.

Но талантливото усвояване на литературната традиция далеч не би родило такъв голям поет-новатор, ако той не беше кръвно свързан с утрудения народ, ако не беше израснал под орловите крила на Комунистическата партия, която го научи на смели и високи полети.

* * *

Първите творчески стъпки Смирненски прави през 1915 г. По това време България се намесва във войната на страната на Германия и Австроунгария. „Тази война — пише Ленин — стана, за да се преразделя целият свят. Войната стана заради това, коя от нищожните групи на най-големите държави — английската или гер-

[1] Работнически вестник. Седмична литературно-научна притурка, № 22.
[2] Цит. студия, стр. 99.
[3] Д. Ф. Марков, Горький и болгарская литература. Институт славяноведения. Краткие сообщения, кн. 6, 1951, стр. 27.

манската — да получи възможност и право на грабеж, на задушаване и експлоатация на цялата земя.“[1]

Смирненски няма по това време оформен политически мироглед, не разбира грабителските цели на войната. Но още в най-ранните му творби ясно личи, че той умее правдиво да изобрази тежката действителност в тила и на фронта. Най-характерната черта на младия поет е неговият реализъм.[2]

В много хумористични произведения с находчивост и духовитост Смирненски описва тежкото продоволствено положение по време на войната, глада и скъпотията. В редица сатири, макар и неосъзнато, Смирненски рязко противопоставя двата свята. Той долавя противоречията между тях. На бедните войната носи смърт, безкрайни страдания и мизерия, а за богатите тя е само благодатен извор на огромни, без труд събирани печалби. Далеч от огъня, скрити в уютни и спокойни ъгли, те безмилостно грабят. Смирненски майсторски типизира уродливия образ на забогателите от войната спекуланти. Кипнал от гняв и отвращение, той безпощадно осъжда тяхната безочливост и хищна алчност. Те не „знаят човешка мъка що е, какво е кървав пот“. Поетът ги нарича „безмилостни смукачи на бедния народ“, „търтеи“, „грабливи гарвани“, „октоподи, изтискали кръвта на хиляди семейства“.

„На търговците скубачи“, „Ветре, духни!“, „Молитвата на един столичанин“, „Военна страница“, „Великогрешним гешефтарам“, „На търговците“ и др. са остри социални сатири. Във всеки техен стих пламти будната обществена съвест на младия поет, неговата обич към експлоатираните маси.

Мисълта за жертвите на войната непрестанно измъчва поета. Преследват го стенанията на ранените войници, които лежат неприбрани по чукарите, дълбоко изживява трагедията на умиращите. В стихотворението „Падналият кавалерист“ осемнадесетгодишният автор с проникновение е предал предсмъртните бълнувания и преживявания на младия боец, почувствувал е вътрешната красота на обикновения човек, трепетите на неговото нежно, обичащо сърце.

Със синовна обич и съчувствие Смирненски говори за безутешната скръб на майките, чиито чеда са загинали на фронта („Другарските гробове“, „Нощ“). Той разбира отчаянието на жената, изгубила съпруга си във войната, болката на девойката, която никога вече не ще види своя любим („Мамо, викнаха децата“, „Хризантеми“, „Вест“).

Разгледаните дотук теми очертават Смирненски като талантлив реалист. Силно се чувствува в тях благотворното влияние на Вазов, главно на неговите хумански стихотворения от „Сливница“ и на разказа „Иде ли?“

В тези произведения тупти пулсът на едно голямо сърце, от което обилно извира на бистри, топли струи любов към човека. От

[1] Ленин, Сочинения. Изд. IV, т. 31, стр. 122.

[2] Вж. Георги Цанев, Български език и литература за XI клас на общообразователните училища. София, 1951, стр. 36; Пантелей Зарев, Българска литература. София, 1950, стр. 578; Д. Ф. Марков, Новаторские черты поэзии Христо Смирненского, стр. 72.

тях се спускат здравите нишки, които извеждат по-късно поета на широкия друм на социалистическото изкуство.

Любознателният младеж с интерес следи военните действия, чете официалната преса, която с всички сили се мъчи да заблуди масите, че единствени виновници за тази война са страните от противния лагер. Неукрепналият идейно младеж с доверие се отнася към политическия коментар на буржоазния печат, към неговите пълни с преувеличения комюникета за бойните успехи на българската и германската армия. Той е убеден, че световният пожар е подпален само по вина на Антантата. Никъде в ранното творчество на Смирненски не можем да намерим упрек срещу българските управници за това, че са въвлекли народа в тази ужасна кланица.

Почти всеки ден младият автор пише злободневки за военните действия. В тях той осмива безсилието, пораженията на противния военен лагер, неговата обърканост и слисаност от мощта на Германия и България. Той възпява силата на българското и германското оръжие, победите над сърби, гърци и румънци („Дивак Ганьо“ — „К'во-да-е“, 1916 г., бр. 213; „Румънските пленници в София“ — „Художествена седмица“, 1916 г., бр. 3; „Свил се вихър“ — „Българан“, 1916 г., бр. 21; „Бай Ганьо чествтява“ — „Смях и сълзи“, 1917 г., бр. 1, и др.).

Смирненски обаче бързо изживява тези настроения. През 1918 г. вече в неговото творчество не се срещат шовинистични мотиви. Заобикалящата го мизерия в Ючбунар, непоносимият живот на неговите бледолики братя постепенно разсейват вярата в „националните идеали“. Поетът жадно търси някаква светлина, която да го спаси от заобикалящия го ад, но не може да я открие. Към средата на 1917 г. в неговата поезия се появяват песимистични тонове. Понякога той изпада в мрачни размисли, обзема го чувство на безнадеждност:

В гърдите ми младежки жар
угаси ледена вода,
срутен е всеки друг олтар,
оста сал този на скръбта.

(На Маргаритка К. — „Смях и сълзи“, 1917 г., бр. 27.)

Същото настроение лъха и от стихотворенията „Загледан в днешния ден“, „На моя приятел Тома“, „Полуреквизирани заглавия“, „Аз исках“ и др.

Повлиян от несериозния тон на „К'во-да-е“ и „Барабан“, Смирненски пише и произведения в бохемски дух. Но когато се проучва ранното творчество на поета, става ясно, че най-голямо място в него заема здравото, реалистично ядро.

* * *

На фронта войниците са гладни, голи и боси. Националната катастрофа наближава неумолимо. Все по-силно клокочи гневът на войнишките маси срещу виновниците за погрома и за техните страдания. И през септември 1918 г. те тръгват към София, за да искат сметка от тях.

Правителството изпраща юнкерите и новобранците да потушат справедливия бунт на техните бащи и братя. Нежният, чувствителен юнкер Христо Измирлиев вижда на бойното поле купчини човешки трупове, с ужас прочита в техните безжизнени очи трагичния разказ за „угаснали надежди, за стихнали копнежи и помръкнало щастие", долавя в тези очи отчаян „плач за живота".

„Те бяха се прострели — разказва поетът — като златни класове, налетени от страшна буря" („Очи").

Той веднага напуска Военното училище. „Отминаха най-после тези тежки и бурни дни — разказва сестра му — и Христо се върна. Той беше силно променен, потресен, раздрусан от това, което беше видял. Всичко се бунтуваше в него. Силно негодуваше: тях, младите неопитни войници и юнкери буржоазията беше изпратила срещу своите родни бащи, за да защитят с младия си живот интересите на паразитните капиталисти. Христо още първата вечер е на караул. От влаковете слизат брадясали и изпокъсани войници. ...Христо се упътва към една група. Един от тях бащински слага ръката си на рамото на Христо и му казва: „Ние не сме напуснали фронта, за да се бием с вас — нашите деца. Ние идем да търсим тези, които ни изпратиха да мрем по фронтовете за техните интереси, оставиха жените и децата ни гладни и голи, а ето сега и вас пращат да се биете срещу своите бащи..." Христо запечата в сърцето си думите на стария воин и по-късно много често обичаше да говори за тази среща, която остави дълбоки следи у него."[1]

След Владайското въстание стрелите на поета стават по-точни и по-остри. Изживяванията на фронта разтърсват неговото съзнание, ускоряват неговото политическо проглеждане. Съвсем наскоро написва сатирите „От великото до смешното" и „Отворено писмо до полковника Василий дер Радщайн". Гневно проклятие изрича поетът над нашите и чуждите управници, виновници за кървавите ужаси. Извършили чудовищно престъпление, те бягат от народната мъст, жалки и нищожни в страха си.

Те бързат! . . . Закрили уши и очи,
не чуват, не гледат.
Далече там някъде буря бучи,
ръце се протягат,
ръце се протягат за правда и мъст.
. . . . . .
Те бягат стремглаво, те трепнат от страх,
защото задружно
разпнаха човечество цяло на кръст! . . .

(„От великото до смешното")

България излиза от войната съвсем разорена. Революционният кипеж в страната все повече се усилва. Българските трудови маси са окрилени от примера на своите руски братя.

В Ючбунар, квартала, в който Смирненски живее, най-силно се носи дъхът на бунта, най-добре се чувствува сплотеността и силата на работническата класа. Нейните смели борби постепенно увли-

[1] Надежда Измирлиева, Моите спомени за Христо. Ръкопис, пазен в Институт Смирненски, стр. 9.

чат поета, който е кръвно свързан с пролетариата, защото самият той е кръгъл пролетарий, познал от юношески още дни суровата борба за хляб. Жадният за правда младеж започва да посещава митинги и събрания, на които слуша изтъкнати партийни оратори. Той неизказано много се въодушевява от огнените речи и от изумителната смелост на Георги Димитров. Неговият неспокоен, търсещ дух намира най-сетне разрешение на всички обществени въпроси, които от юношество още са го вълнували и тревожели. В края на 1919 г. Смирненски започва да възприема идеите на комунизма. Неговата сатира става все по-бойка, жилото ѝ — все по-остро. През май 1919 г. той пише: „Богатите в палатите, ще си изпатите . . . с ортаците демократите се клатите" („Рими за злободневка" — „К'во-да-е", бр. 362).

Поетът все повече се доближава до високите, буреносни простори на своята революционна поезия.

Войната докрай изостря социалните противоречия, „гладът и разорението, създадени от войната навсякъде, означават революционна ситуация".[1]

Революционният заряд, хвърлен от руските работници и селяни, експлодира по цялата земя. Тресат се основите на стария свят. Европа и Азия горят. Литва, Латвия, Естония, Белорусия и Украйна през 1918 г. се превръщат в съветски републики. В Германия избухва революция. В Бавария и Унгария през 1919 г. се установява съветска власт. Буйни революционни вълни заливат Австрия. В Англия и Франция стачките взимат застрашителни размери. Раздвижват се колониите. Индия, Афганистан и други азиатски страни започват енергична борба за освобождение от империалистическия гнет.[2]

През този период Българската комунистическа партия се намира във важен етап от своето развитие. „На своя конгрес в 1919 г., пише Георги Димитров, нашата партия се обяви за комунистическа партия. Партията като цяло, за разлика от много други страни, влезе в Комунистическия интернационал. Нещо повече. Тя взе участие в създаването му под ръководството на Болшевишката партия и безсмъртния Ленин. Тя прие нова програмна декларация — възприе пролетарската революция не вече като цел на неопределено бъдеще, а като близка задача, обективните условия за която са вече узрели и разрешението на която зависи от подготовката на субективния фактор на революцията, т. е. главно от готовността и способността на самата партия да бъде организатор и вожд на революцията. На конгреса си в 1921 г. партията възприе принципите за диктатурата на пролетариата във формата на съветска власт като основен въпрос на пролетарската революция. В резолюцията по селския въпрос партията провъзгласи като необходимо условие за победата на революцията съюза между работниците и селяните под ръководството на работническата класа."[3]

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения. Изд. IV, т. 28, стр. 267.

[2] Вж. В. И. Ленин, Сочинения. Изд. IV, т. 28, стр. 409, т. 29, стр. 3[illegible]9 455, т. 31, стр. 284.

[3] Георги Димитров, Политически отчет, стр. 17—18.

Революционната поезия на Смирненски се намира в здрава органическа връзка с тази нова фаза от развитието на партията. Въпреки че тя още не е напълно ленинска и поради това допуска редица грешки, нейното влияние сред работническите и селски маси пораства извънредно много.

Впечатленията от Владайските събития, укрепването на съветската държава, революционният възход на работническата класа у нас и в целия свят, енергичната агитационна дейност на Българската комунистическа партия, която в Ючбунар намира особено силен отзвук, са фактори от решаващо значение за оформяването на Смирненски като комунист.

През 1920 г. той става член на Комсомола, а през 1921 г. — член на Българската комунистическа партия.

Той получава своята революционна закалка и расте като марксист под благотворното влияние на Георги Димитров. „Към Георги Димитров Христо хранеше извънредно големи симпатии и уважение — разказва един от приятелите на поета. — Неговата борческа, пламенна натура, огненото му слово, което импулсираше и вдъхновяваше масите, искрено възхищаваха и завладяваха Христо. Когато той чуеше, че Георги Димитров ще говори, бързаше да отиде навреме, за да не пропусне нищо от речта му. Когато имаше улична демонстрация, избори или митинг, в каквито Георги Димитров винаги вземаше дейно участие, Христо ме подбираше отрано от къщи, за да отидем и видим Георги Димитров . . ., когато настъпеше някой натегнат или критически момент и настръхналата полиция застрашаваше да връхлети върху народа, Христо се доближаваше съвсем до мен и ми шепнеше на ухото: „Ето гледай, сега ще се яви Георги Димитров като някой великан и ще ги спре."[1]

В Ючбунар работи големият организатор и масовик, секретарят на партийната секция Вълчо Иванов, който със своята обаятелна личност спечелва горещата обич на всички свои съкварталци.

В същата партийна секция членуват братът на Георги Димитров Тодор Димитров, както и добрият познавач на марксизма Димитър Константинов. В Ючбунар поетът е свидетел на масовия героизъм на работническата класа, на безименните борци, в които по неговия израз е „смълчана буря незнайна", в които „е скрита дуцата велика — душата на новия свят".

Във внушителния образ на осъзнатия работник, въплътен в лицето на Карл Либкнехт, Йохан, Делеклюз, гладиатора и безименните революционни маси, Смирненски творчески е възсъздал всички тези вдъхновяващи живи примери. А поетът е могъл така дълбоко да почувствува образа на новия положителен герой, защото самият той е горял в огъня на борбата, бил е олицетворение на най-високите добродетели на революционера. Смирненски е храбър, до смърт предан воин на партията. Той охранява уличните демонстрации, в най-напрегнати моменти с карабина на рамо дежури нощем в партийния клуб, не приема да бъде освободен от дежурство, дори ко-

[1] Веселин Димитров, Христо Смирненски в моите спомени. Ръкопис, пазен в Институт Христо Смирненски, стр. 24—25.

гато е болен. При избори и други акции ходи от къща на къща и убеждава трудещите се да гласуват за кандидатите на партията или да вземат участие в провежданата акция. Той непрекъснато търси начин да бъде в близък допир с работниците.

Смирненски с удоволствие продава по улици и по кафенета партийните издания, разлепва афиши, не се отказва и от най-черната партийна работа.[1]

Смирненски активно участвува и във военната организация на комунистите. Едно от любимите му занимания е да обучава младежите на оръжие.[2]

Идеите на комунизма дават мощни криле на големия талант на Смирненски. Те като точен далекоглед му показват перспективите на бъдещето, разкриват му неотменните закони на общественото развитие. Великите революционни събития на своето време Смирненски вижда през погледа на партията.

Смирненски с необикновен интерес следи партийния печат. Неговите джобове са винаги натъпкани с книжки на „Ново време“ и с броеве от „Работнически вестник“.

Поетът пише главно в партийните литературни издания—„Червен смях“, „Младеж“, „Работнически вестник“—„Седмична литературно-научна притурка“, „Народна армия“ и др.

По-голяма част от своите революционни стихотворения Смирненски събира в стихосбирката си „Да бъде ден!“, която излиза през март 1922 г. Тя веднага се разграбва и още същата година през декември бива преиздадена.

* * *

Великата октомврийска социалистическа революция като спасителна светлина се появи пред измъчения поглед на всички угнетени в света. Партията на тесните социалисти правилно оценява нейното епохално значение и закрепването на съветската държава. Тя чувствува борбата на руските работници и селяни начело с Болшевишката партия като свое родно дело, кръвно свързано със съдбата на българския и световния пролетариат.

„Като партия на международната пролетарска революция, отбелязва Васил Коларов, комунистите разбраха, че за победата на международната революция беше необходимо съхранението и укрепването на Съветска Русия като нейно огнище и опора (к. В. К.). Поради това те считаха за най-важна, повелителна задача на комунистите от всички страни да се борят за защита на Съветска Русия срещу империалистическата интервенция“[3] (к. В. К.).

Смирненски даде неповторим поетичен израз на това отношение на Българската комунистическа партия към Октомврийската ре-

---

[1] Вж. спомените на Антон Измирлиев, Надежда Измирлиева, Веселин Димитров, Никола Дончев, Никола Бетов, Георги Станкулов, Ал. Ламбрев в цит. сборник.

[2] Антон Измирлиев, цит. сборник, стр. 62.

[3] Васил Коларов, За Октомврийската революция, Съветския съюз и българо-съветската дружба (студии, статии, речи), 1919—1948 София, 1949, стр. 316.

волюция и към младата социалистическа държава. На тях той посвети своите най-пламенни песни. Най-ранната творба на Смирненски на тази тема е стихотворението „Червените ескадрони". За първи път то излиза в „Червен смях", год. I (1920), бр. 33. Със съвсем незначителни промени поетът го включва в двете издания на своята стихосбирка. В „Червен смях" стихотворението е отпечатано на 3 септември 1920 г. По това време Червената армия отблъсва нападението на полските панове и контрареволюционната армия на Врангел. Прогресивното човечество с тревога следи тази кървава схватка. Почти във всеки брой на „Работнически вестник" се печатат съобщения за хода на войната с полските панове, за настъплението на Червената армия към Варшава. Там ясно се изтъкна международното значение на тази война, в която фактически воюва световният капитализъм срещу пролетарската революция. Често се появява мобилизиращото заглавие: „В защита на Съветска Русия — против международната контрареволюция!" Подчертават се големите успехи на съветската конница, предвождана от генерал Будьони. В поместената в „Работнически вестник", бр. 23, телеграма от Марсел Кашен и Фросар четем: „Червените гвардейци обърнаха в бягство поляците, въпреки подкрепата на цялата международна буржоазия. Те осигуряват окончателната победа на социалната революция в Русия. Благодарение на тях вярата в стабилността, трайността и сиянието на революцията е пълна."

Победният ход на конницата на Будьони е вдъхновил Смирненски да напише „едно от най-хубавите, най-динамичните, най-ритмичните и най-образните стихотворения не само в нашата литература".[1]

Възприел правилното тълкуване, което „Работнически вестник" дава на тази война, Смирненски е отразил въодушевлението на трудовото човечество от победите на Червената армия, неговата дълбока вяра в освободителната мисия на Съветския съюз.

С магията на словото поетът извиква пред очите ни живи, действителни картини. Сякаш не стоим пред страница с написани стихове, а пред просторна степ с пожънати ниви. И над тях развели буйни гриви, като вихър се носят ескадроните. Ние чуваме свистенето на шрапнелите, тропота на конете, обзема ни тревожното напрежение на борбата, увлича ни неудържимия полет на конниците.

Смирненски е използувал всички средства на езика — смислови, ритмични, интонационни, за да внуши съвсем осезаеми зрителни и слухови представи:

> Кон изправя се, изцвили, и, отронил сетни сили,
> грохне мъртъв на земята някой воин поразен.
> В миг уплашен спира коня, но наново той догоня
> стъпките на ескадрона, в общий прилив устремен.

[1] Тодор Павлов, Български поети и писатели. София, 1948, стр. 140. За конкретния повод, по който е написано стихотворението „Червените ескадрони", вж. Тодор Боров, Послеслов към съчиненията на Христо Смирненски, т. I, 1932, стр. 168, и Кръстьо Генов, Идейна основа на „Червените ескадрони". Сп. Език и литература, IV (1948), кн. 1, стр. 30 и 32.

И, развели буйни гриви, над пожънатите ниви,
като вихър отминават ескадрон след ескадрон.
Под копитата извива прах на облачета сиви
и премрежва с бронзов блясък огнения хоризонт.

Ето татък край върбите екнаха пушкала скрити
и вълни от кървав пламък срещнаха се гръд със гръд,
сви се буря безпощадна, зазвънтя стомана хладна —
кратка схватка и наново ескадроните летят . . .

Тази художествена картина със своята динамика, с майсторски уловените детайли напомня „Белият ескадрон" на Йовков. Но тук описанието има дълбок символичен смисъл. С голяма убедителност се налага представата за непобедимата сила на съветските воини и на великите идеи, за които тези воини проливат кръвта си. Въпреки жертвите, въпреки ожесточението на врага, те неспирно летят напред.

Поетът сякаш сам участвува в този двубой. Той непосредствено се обръща към ескадроните, речта му е необикновено раздвижена и неспокойна. Какво силно вълнение се крие зад честите емоционални паузи, зад ускорения ритъм и сърдечния, задъхан тон на неговото обръщение:

Ах, летете, ескадрони! В устрема ви милиони
погледи са приковани със надежда и любов.
Свил десницата корава, целий свят се днес изправя
стреснат, трогнат, очарован от победния ви зов.

Просто и непосредствено в тази строфа е предаден възторгът на трудовите хора от победите на Червената армия, техните надежди и бойна готовност.

Смирненски широко е обобщил конкретния повод, показал е голямото световно-историческо значение на Октомврийската революция и на Съветския съюз, революционния патос на епохата.

Червените бойци са „развихрени предтечи на безоблачните дни". Те увличат след себе си „възбунените роби" от целия свят и ги водят към свобода и щастие.

Както отбелязва и Д. Ф. Марков, в стихотворението има някои образи, взети от поетичния речник на символистите, като „древен замък", „стари химери", „открехнати двери". „Но не тези отделни образи, с право подчертава авторът, определят духа на стихотворението, неговия основен патос."[1]

„Червените ескадрони" е ненадминат образец на революционна поезия. Със своите пълни с движение и живот образи, със своите алитерации, звучни вътрешни и външни рими, със своя бодър ритъм, който наподобява буен конски бяг, с необикновената сила на чувствата това стихотворение представлява съвършено съчетание между форма и съдържание. „Цяла пролетарска София, пише Никола Дончев, се вълнуваше, когато Вълко Червенков декламираше от сцените на всички квартали „Червените ескадрони". Така силно изживяваше той вложените от Христо огромни чувства на пролетариата

[1] Д. Ф. Марков, Новаторские черты . . . , стр. 109.

от цял свят, че в салоните сякаш бликваха рояци искри и се обръщаха в буйни пламъци."[1]

За въздействието на „Червените ескадрони" върху нашите партизани можем да съдим от спомените на Здравко Георгиев: „Спомням си, разказва той, една конференция в един от отрядите на Софийската оперативна зона, след която беше организирана литературна част. Един партизанин декламира „Червените ескадрони". Седящият до мене другар след свършване на декламацията ми каза: „Ако в тоя момент гадовете се явят пред очите ми, смятам, че бих могъл чудеса да направя."[2]

Съветските хора обичат това стихотворение. Възторжената, висока съветска оценка на „Червените ескадрони", изказана в специалното предаване на радио Москва за Смирненски (6 ноември 1948 г.), ни изпълва с чувство на национална гордост: „Стихотворението му „Червените ескадрони" . . . е едно от най-хубавите произведения на световната литература, посветени на Червената армия. То е химн на Червената армия, освободителка на човечеството, която се бори за светло бъдеще."[3]

През ноември 1920 г. се навършват три години от победата на Великата октомврийска социалистическа революция. В навечерието на празника руският народ окончателно отблъсва полските интервенти и нанася тежки поражения на армията на Врангел. Партийният печат у нас помества възторжени статии за значението на тази историческа годишнина. По това време Смирненски написва стихотворенията „Северно сияние", „Три години" и „Бунтът на Везувий".

„Северно сияние" в същност е малка поема, разделена на четири части. В тях поетът последователно е отразил победата на Октомврийската революция, отблъсването на интервентите и борческия ентусиазъм на световния пролетариат, разпален от успехите на руския народ.

Същата тема Смирненски е разработил, но не така сполучливо в „Три години". Подобна е и темата на „Бунтът на Везувий". Но художествените похвати в тази поема са съвсем други. Както бе казано в началото, поетът творчески е използувал романа на Булвер „Последните дни на Помпей" и е създал поразяваща със своята внушителност алегория на Октомврийската революция, която може да се тълкува и много по-широко, като алегория на световната пролетарска революция.

Когато в Москва се свиква Третият конгрес на Третия интернационал, поетът възторжено поздравлява това голямо историческо събитие.

Стихотворението „Москва" е спонтанен изблик на неговата буйна радост, че работническата класа вече има своя опора, своя свободна родина, че съветската столица ще събере най-достойните представители на световния пролетариат, които в братска солидарност ще вземат важни решения, ще придвижат напред световното

[1] Спомени за Христо Смирненски. Цит. сб., стр. 172—173.

[2] Поезията на Христо Смирненски беше вдъхновител на партизаните. Лист Христо Смирненски. По случай 50-годишнината от рождението и 25-годишнината от смъртта му.

[3] В. Работническо дело, 1948, бр. 263.

комунистическо движение. И в това стихотворение Смирненски е разширил конкретния повод и дълбоко го е осмислил. Москва се превръща в символ на несломимото единство на работническата класа, на световно-историческата мисия на Съветския съюз.

През 1922 г. в България се настанява разбитата армия на Врангел. Като същински окупатор започва тя да своеволничи у нас, а с помощта на империалистическите държави и на нашата буржоазия подготвя нападение срещу Съветска Русия. В същото време българската фашизирана буржоазия замисля държавен преврат, като разчита на подкрепата на Врангел. Българската комунистическа партия предприема най-енергична борба срещу тези пъклени планове. От колоните на „Работнически вестник" не спират тревожните сигнали за опасността от нова война, която застрашава Съветския съюз и Балканите и чиято главна база ще бъде България. Почти във всеки брой се издигат най-настойчиви искания правителството да обезоръжи и изгони Врангеловите войски. Партията организира и масови протестни митинги. Смирненски напряга всичките си творчески сили, за да ѝ помогне в нейната толкова важна борба за осуетяване на кървавия поход срещу Съветския съюз. На Първи май той публикува три стихотворения — „Руският Прометей". „Гладиатор" и „Робът". Те внушават силна умраза към войната и нейните организатори, наелектризират за борба срещу тях. Със същата цел поетът написва и прекрасни политически сатири. В „Руският Прометей" Смирненски с гореща признателност говори за огромните заслуги на руския народ към цялото човечество, с дълбоко съчувствие описва страданията, които той понася поради своя прометеевски подвиг. Международният империализъм яростно се нахвърля срещу него и иска да го погуби, но той е безсилен в своята предсмъртна истерия. Стихотворението е мощно изобличение на хищническата природа на империализма и сериозно предупреждение, че в новата война, която подготвя, неминуемо ще намери своята гибел.

През 1921 г. сушата изгаря цялата реколта в най-плодородните области на Съветска Русия, разстройва крайно изтощеното от империалистическата и от гражданската война стопанство. Въпреки енергичните мерки на съветското правителство стотици хиляди хора са обречени на гладна смърт. Българската комунистическа партия предприема голяма акция за събиране на помощи за гладуващите. Смирненски най-дейно участвува в нея. Той написва и три вълнуващи стихотворения — „Глад", „В Поволжието" и „Поема на руското дете", в които с дълбоко вживяване, с изключителна поетична сила говори за трагичната участ на селяните от пострадалите области.

Изобщо всички стихотворения на Смирненски за Октомврийската революция и Съветския съюз са писани по конкретни поводи. В тях със страстна болшевишка партийност той воюва за правото дело на руския народ, проявява необикновена отзивчивост към всички събития, които засягат страната на победилата революция.

С образи, които замайват със своята монументалност, поетът е разкрил силата на Октомврийската революция. Нейната победа е исторически необходима, тя настъпва така непреодолимо, както природните стихии. И заради това в поезията на Смирненски тя е

гневно изригнал вулкан, бурно море, свирепа стихия на океанските вълни, буря, рубинен глетчер, настръхнал огнен колос.

Безумец е кой хвърля шепа
пръст — с пръст слънцето да затъмни,
и кой надежда храни слепа
да спре стихията свирепа
на океанските вълни.

(„Северно сияние")

Изригването на освирепелия от гняв вулкан в „Бунтът на Везувий" е внушителна алегория на Октомврийската революция. Пред неговото настъпление римските патриции са жалки и безпомощни. Поетът е постигнал пищна феерия от образи, от вътрешни и външни рими, звучни алитерации и асонанси. Сякаш пред очите ни се разиграва тази драматична, величествена сцена. Описанието изобилствува с много глаголи, чрез които отделните моменти добиват ярка релефност, предадени са раздвижено, с изключителна изразителност.

. . . . . .

великана, разсвирепил се обсипва с дим и пепел
улици, площади, сгради, засенени с черен мрак.

Блесне, стихне, сетне светне в пламъците многоцветни
и развее, разпилее пара, пепел, гръм и дим,
а тълпите бледолики къмто градските портики
хукват, трупат се и чупят пръсти в плач неутешим.

Рухват тежки колонади и възпламналите сгради
стенат, съскат и разпръскат многохилядни искри;
вред тъмата се сгъстява, каменен дъжд загърмява
и вулкана със закана блесва, тресва и гори.

Младата социалистическа държава в разстояние на три години отбива ожесточените удари на интервентите. Със затаен дъх Смирненски следи тази кървава, неравна борба. В неговата поезия тя е изобразена динамично, с мощен размах на въображението:

. . . . . .

орляк от черни птици се понесе
в злокобен смъртен поход —
безумний гняв на боговете! . . .

Разкъса, Зевсе, моите меса
във пристъпи свирепи
и белий сняг на недогледни степи
обагри кървава роса.

(„Руският Прометей")

Гореше над теб небосклона,
проблесваха мълнии зли
и удряха светлата броня
вихрушки от вражи стрели.

Нощта беше пълна с хиени
и болка душа ти смрачи,
а чакаха в теб устремени
разискрени, жълти очи.

(„Съветска Русия")

Тези толкова дълбоко изживени от поета образи изразително говорят за страшните жертви, за нечовешките страдания, понесени от руския народ по време на интервенцията. Но голямото дело на революцията побеждава.

Радостта на цялото трудово човечество от щастливия край на този двубой е събрана във възторжените стихове на Смирненски. Тя звучи непосредствено, заразява със своята искреност.

Москва! Москва!
Пред твоите стоманени врати
разби се вражата вълна.

(„Москва")

Днес отеква последната горестна нота,
от кръв аленее снегът,
но смъртта победила, пленила живота,
ти дишаш със огнена гръд.

(„Съветска Русия")

Съветският съюз се явява във въображението на поета като някакъв исполин, като някакъв фантастичен колос, загърнат в плащ от гръм и дим.

Пламти земята под неговите нозе и няма сила, която може да го надвие.

Напразно ме посрещат легиони!
Всуе прегражда те вий моя път!
Върхў купчинката от златни брони
ще хвърля аз железни милиони
и огъня на мойта робска гръд.

(„Северният Спартак")

Темата за непобедимата сила на Съветска Русия заема голямо място в поезията на Смирненски. Тя е изразена чрез ярки образи, които вълнуват и убеждават.

Смирненски пръв в нашата литература така живо изобрази типичния образ на руските революционни маси. Правилно отбелязва Розалия Ликова, че той възпява Октомврийската революция, а не отделните комунисти. „Самото събитие е така грандиозно, от такова значение, че то поглъща индивидуалния образ. Смирненски създаде индивидуалния образ не на отделния червеноармеец, а на Червената армия, на червената конница."[1] Трябва да добавим, че той нарисува образа на руския трудов народ с неговите най характерни национални черти.

Героизма на руския народ, проявен в тази епична борба, неговите световно-исторически заслуги Смирненски възпя с неподражаемо майсторство. Червените бойци в неговата поезия са херолди на новия ден, вихрени ескадрони, които носят факела на нова вяра; те като благородния, неустрашим титан от гръцката митология хвърлят огън по земята и палят робските сърца. Руският народ е „вулкан от пламнали души". Колко много говори този образ за ентусиазма, за въо-

[1] Смирненски в нашата критика. Сп. Септември, 1953, кн. 6, стр. 167.

душевлението на въстаналите руски маси! В братска солидарност те са тръгнали да се борят за своето щастие:

От сибирските мрачни хижи,
от каменния Петроград,
презрели делничните грижи,
червените тълпи се нижат,
сплотени твърдо брат до брат.

(„Северно сияние")

В същото стихотворение на фона на тъжен, зловещ пейзаж, типичен за времето на революцията, ясно изпъква твърдостта на революционните маси, тяхната непоколебима решимост да победят. Несмущавани от студа, от снежните вихрушки, от безбрежните степи и шрапнелите на врага, те твърдо стъпват „по своя буреносен път". Поетът ги нарича горди легиони, железни милиони, разкрил е тяхното мъжество с оригинални художествени похвати. Ето образът на конник, окован в желязна броня, застанал в горда, величествена поза. От всички страни летят към него стрели, а той твърдо стои на коня като някакъв богатир от билинния епос. Този образ по своята импозантност напомня и медния конник на Пушкин от едноименната поема („Съветска Русия").

Образът на Спартак, смелият вожд на робите, от когото римските легиони и надменните консули са треперели, в стихотворението „Северният Спартак" се явява олицетворение на твърдостта и героизма на руския народ. За да разкрие тези негови черти, поетът е използувал и легендата за титана, дръзнал да повали всесилния човекомразец Зевс:

Отнет е огънят на твойта власт,
разкъсани са черните окови
и твърд и горд стоя изправен аз,
като настръхнал огнен колос,
и хвърлям пурпурни огньове
от полюс чак до полюс.

(„Руският Прометей")

Революционният гняв на руските маси, тяхната силна омраза към класовия враг поетът сравнява с мълнии свирепи („Северният Спартак"), с бълващ огнена лава вулкан („Бунтът на Везувий"). Завинаги се запомня озлобеният Везувий, с векове събирал обиди и мъка, които предвещават нещо страшно:

И ето веднъж великанът настръхна
и мълния блесна по гневния лик;
студена струя от смущение лъхна
и трепнаха залите в ужас велик.

И с грохот страхотен Везувий разтресе
могъщите стави на каменен стан,
и трепетът странен за миг се понесе
от сграда на сграда кат гост непризван.

С много малко думи поетът е охарактеризирал високите нравствени качества на руския народ, неговата душевна широта:

земя на душите безбрежни,
на гордите сини очи!

(„Съветска Русия“)

В голямото сърце на руския народ трепти топла, искрена обич към всички угнетени в света. Не само за своето, но и за тяхното спасение той понася толкова жертви и страдания. Тези мисли в поезията на Смирненски са изказани с непосредствен, пламенен патос, намерили са прекрасна художествена форма. Съветска Русия е остров от сърца, притаила е в гърдите си обич, като възторжена сестра бди над пролетариата от цялата земя, показва му как да разтроши своите тежки окови. С пламнало от възторг сърце поетът говори за историческите заслуги на руския народ, който разтваря пред човечеството вратите на нов живот, с кръвта си чертае пътя на новия свят.

Като грамаден фар на свободата,
изправен пред великий вход
на новия живот, душата ми гори —
душата на един велик народ!

(„Руският Прометей“)

Задушевно и просто Смирненски е изразил голямата признателност на всички утрудени хора към руските революционни маси:

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

(„Северно сияние“)

Положителният герой на тези стихотворения е въстаналият народ. Смирненски с любов и в моменти на огнено вдъхновение е изваял този величествен, обобщен образ. На него поетът е противопоставил контрареволюционните войски, към които чувствува непреодолимо отвращение и ненавист. Те са синове на нощта, черен враг, безумци, обезличени орди. С извънредно изразителни метафори Смирненски е разкрил тяхната жестокост и хищност. Той ги вижда ту като настръхнали орлици, като ята от черни птици, които настървено ръфат живите меса на борещия се за правда руски народ, ту като хиени с разискрени жълти очи. За поета е ясно, че те са осъдени от историческото развитие на гибел. И затова тяхното поражение той определя като „участ неизбежна“ („Северно сияние“).

В тия стихотворения Смирненски не споменава конкретно за ръководната роля на Болшевишката партия в Октомврийската революция и в по-нататъшното развитие на Съветския съюз. Не са прави обаче съветските литературоведи Д. Ф. Марков, Е. Говердовская и Г. Гачев, които смятат, че поетът си е представял революцията като стихийно движение.[1] Той я сравнява с природните стихии, за да

[1] Д. Ф. Марков, Новаторские черты . . ., стр. 116; Е. Говердовская, Христо Смирненский и Советская Россия. Тамбовский государственный педагогический институт. Ученные записки, вып. IV. Тамбов, 1951, стр. 239; Г. Гачев, Болгарский поэт-революционер Хр. Смирненский. Октябрь, 1954, кн. 2.

подчертае нейната сила и непреодолимост, а не защото подценява мястото и значението на партията в пролетарската революция. Смирненски с въодушевление приветствува Третия конгрес на Третия интернационал в стихотворението „Москва“. Той нарича съветската столица огнено сърце, тъкмо защото там се намира ръководството на Болшевишката партия, която със своя богат революционен опит направлява международното работническо движение. Съвсем ясно говори поетът за комунистическата партия като авангард на работническата класа в други стихотворения, които по-нататък ще бъдат разгледани („Огнен път“, „Бурята в Берлин“ и др.).

Смирненски по ленински оценява епохалното значение на Октомврийската революция като двигател и вдъхновител на борбите на пролетариата от целия свят. С художествени средства, които раздвижват въображението, пленяват сърцето, поетът е разкрил здравата причинна връзка между руската революция и подема на световното работническо движение по това време, нейния заразяващ пример.

И блика над света туй северно сияние,
огряло огнен път през кървавата вечер,
и робските деца възраствят в великани,
в смирените сърца разбуждат се закани
и тътне все напред рубинения глетчер.

(„Северно сияние“)

В „Руският Прометей“ е изобразена епохата след войната, големите стачни движения в Германия, Франция, Англия, борбите на колониалните народи, с грандиозни художествени образи е изтъкнато значението на Съветския съюз за развитието на революцията в другите страни:

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

Тържествено и гордо говори поетът за здравата солидарност на работническата класа. Октомврийската революция й вдъхва вяра в нейните сили, зове я на борба:

Тълпи се легион до братски легиони
и бурното море издига се и тътне:

(„Северно сияние“)

Зад ядните думи на Везувий, който жестоко се заканва на патриции е заради това, че с векове са изсмуквали неговите плодотворни сокове, дивашки са се забавлявали от взаимното изтребление

на гладиаторите, ясно прозират причините за избухването на революцията.

В разглежданите стихотворения виждаме най-важните моменти от живота на младата социалистическа държава през този период. В тях са отразени и най-характерните черти на Октомврийската революция — нейната историческа неизбежност и голямото й световно значение. Поетът се увлича не само от героиката на борбата. Той не отминава и големите страдания на руския народ по време на интервенцията. И в най-критичните минути той не губи вяра в щастливия край на борбата, защото познава издържливостта на руския народ, знае, че неговото дело е благословено от историята, от законите на общественото развитие.

Победите на Съветския съюз доказват жизнеността на социалистическите идеи, укрепват надеждата, че те ще победят в целия свят.

Съветският съюз е изворът, от който Смирненски гребе с пълни шепи своя ентусиазъм и светла вяра, че тържеството на революцията в целия свят е близко. Той обобщава образа на Октомврийската революция. В тържествения финал на „Бунтът на Везувий", в последните строфи на „Червените ескадрони" и на „Северно сияние", в „Руският Прометей" и в много други стихотворения поетът символично е изобразил победното шествие на пролетарската революция по цялата земя.

Нейните вълни ще пометат капиталистическите държави така, както рухват под лавата на вулкана една след друга мраморните сгради на патрицианския град:

И сграда след сграда във хаоса пада,
вълна я залива след миг
и в черната бездна на вечер беззвездна
изчезна последният вик.

Тези стихотворения са проникнати от здрав пролетарски интернационализъм, който е немислим без любовта и предаността към Съветския съюз. „Пробният камък за проверяване искреността и честността на всеки деец на работническото движение, пише Георги Димитров, на всяка работническа партия и организация на трудещите се, на всеки демократ в капиталистическите страни е тяхното отношение към великата страна на социализма. Невъзможно е да се бориш на дело против фашизма, ако не помагаш всестранно за укрепването на най-важната опора в тая борба — Съветския съюз."[1]

Болшевишката партийност на тия стихотворения се корени в правилното, ленинско отношение на поета към Октомврийската революция, в неговата страстна защита на Съветския съюз, в любовта му към руския народ, в горещата му омраза към силите на контрареволюцията, в огнения патос, с който са написани. С богата поетична синонимика, с метафори и хиперболи, които само едно смело и могъщо въображение може да създаде, Смирненски е изразил мислите и чувствата на цялото прогресивно човечество. Страната на победилата революция пръска пурпурни огньове от полюс до полюс,

[1] Георги Димитров, Съветският съюз и работническата класа в капиталистическите страни. Сборник Д. Благоев, Г. Кирков, Г. Димитров, В. Коларов, В. Червенков. За нерушима българо-съветска дружба. София, 1951, стр. 81.

простира рубинена дъга, сипе водопади от искри, виелици от огнени звезди, вековете ще спират пред нейния подвиг, пролетариатът е бурно море, вихър от крилати души, възбунени роби, небосклонът е буйно пламнал. Но това богатство от пищни, величествени образи не е някаква игра на фантазията, не е празна романтика. В своята основа то е дълбоко реалистично, чрез него оживяват епичните борби на руския народ, героиката на Октомврийската революция, нейното световно-историческо значение.

В своята сериозно, задълбочено написана студия за поезията на Смирненски съветският литературовед Д. Ф. Марков допуска подценяване на тия стихотворения. Не можем да се съгласим с неговата констатация, че поетът е писал за Октомврийската революция, отвличайки се от конкретно-историческите условия и факти на нейното развитие.[1] Правилно е твърдението на Е. Говердовска, че „Основата на стихотворенията на Смирненски за Съветска Русия е реалистична. Това им придава голяма жизненост, сила на звучение и действеност.“ [2] Тя положително отговаря на въпроса, дали съдържанието на тези произведения е намерило съответствуваща форма. Но би трябвало да се уточни нейната формулировка, че в стихотворенията за Съветския съюз преобладава романтически метод на творчество.[3] В същност романтични са художествените образи, тържествената приповдигнатост на тона, но художественият метод на поета носи най-характерните черти на социалистическия реализъм, който съвсем не изключва романтичния стил.

Романтизмът на Смирненски, както отбелязва авторката, идва от възторженото отношение на поета към руската революция, от стремежа му колкото може по-ярко, по-образно да предаде цялото нейно величие, да покаже гигантската вълна на световното революционно движение, повдигната от победата на руския пролетариат.[4]

Наистина, срещат се в разглежданите стихотворения книжни, отвлечени образи, дошли под влиянието на символизма, макар и изпълнени с ново съдържание. Този въпрос ще бъде по-подробно разгледан в една от следващите глави. Голям е броят на подобни образи в „Херолди на новия ден“ и в „Русия“. Те са най-несполучливите стихотворения на Смирненски за Съветския съюз. Доста слаби места могат да се посочат и в „Три години“. Сам поетът не е харесвал „Херолди на новия ден“ и го е изоставил и в двете издания на своята стихосбирка, а в „Три години“ е внесъл доста поправки, с които е отстранил абстрактността на някои от тези образи.

В най-хубавите стихотворения — „Червените ескадрони“, „Бунтът на Везувий“, „Москва“, „Северният Спартак“, „Руският Прометей“, „Съветска Русия“ и „Северно сияние“, въпреки някои несполучливи моменти, Смирненски е постигнал сочен, изразителен език. Ритъмът на тези стихотворения, тяхната звукова красота, интонационно богатство допринасят за високите им художествени качества,

[1] Д. Ф. Марков, Новаторские черты..., стр. 109.
[2] Е. Говердовская, цит. студия, стр. 233.
[3] Там, стр. 234.
[4] Там, стр. 234.

за тяхната голяма действена сила. Те са мобилизирали нашия народ при подготовката на героичното Септемврийско въстание, ентусиазирали са нашите партизани, концлагеристи и политзатворници по време на борбата срещу Хитлеровия фашизъм, били са тяхно любимо четиво. Вл. Топенчаров, който тогава се е намирал в концентрационен лагер, разказва в своите спомени: „Когато узнавахме за настъплението на немските пълчища по фронтовете, ние четяхме пак Смирненски и черпехме ободряваща сила от неговите стихове. Когато празнувахме победите на Съветската армия, ние повтаряхме Смирненски: „Червените ескадрони", „Москва", „Северният Спартак", „Северно сияние". В стиховете на Смирненски за Съветския съюз беше изразено — сега ние чувствувахме това особено силно — дълбокото доверие към съветските народи, към тяхната непобедима мощ и чувството за великата освободителна роля на Съветския съюз. В тоя момент ние чувствувахме тая негова роля. „Нашето дело е право. Ние ще победим." Тия думи на Молотов, на народите на СССР, се преливаха в стиха на Смирненски." [1]

В Съветския съюз високо се ценят тези стихотворения. В специалното предаване на радио Москва за Смирненски от 6 ноември 1948 г. се казва: „Името на Смирненски никога не ще бъде забравено в Съветския съюз... Смирненски е български поет, но той е скъп и близък на съветските хора, които винаги ще си спомнят с обич за смелия и верен певец на демократичната армия."[2]

В нашата литература Иван Вазов пламенно изрази признателността на народа ни към русите заради тяхното велико освободително дело. Народният поет до последния си дъх запази своята гореща любов към нашите освободители. След победата на Октомврийската революция тази признателност получи ново съдържание. Чувствата на българските трудови маси към руския народ станаха още по-дълбоки. Поезията на Смирненски беше най-силното ехо на тези чувства. Със своите стихотворения за Октомврийската революция и за Съветския съюз поетът създаде здрава традиция в нашата литература. Смирненски не доживя социалистическото строителство. Той беше съвременник на борбата срещу интервенцията и на началото на възстановителния период. Затова неговите представи за социалистическата действителност не са така определени и конкретни, както у Вапцаров и изобщо у по-късните поколения пролетарски поети. Но Смирненски пророчески прозря безкрайния възход на страната, нейното светло бъдеще. Поетите след него обогатяват тази тема с нови черти, отразяват по-висока фаза от развитието на Съветския съюз.

С въодушевление Христо Радевски величае чудесата, които извършват съветските хора при изграждането на своя нов живот („Освободеният труд"). С възторг говори той за световното значение на съветската литература, за нейното възпитателно въздействие („Съветската книга").

---

[1] Вл. Топенчаров, Със Смирненски в концентрационния лагер. По случай 50-годишнината от рождението и 25-годишнината от смъртта му.

[2] В. Работническо дело, 7. XI. 1948 г., бр. 263.

Младен Исаев пее за радостния труд в колхозите и заводите, за новото отношение на съветските работници към социалистическата собственост, за тяхното високо патриотично съзнание. Той с жар разобличава войнствените намерения на империалистите спрямо Съветския съюз, силно подчертава отбранителната мощ на младата държава, нейната миролюбива политика („Война", „Завоеватели на небесата", „Любовта на тракториста", „Японски поход", „Брези" и др.).

Най-талантливо обаче продължи традицията, създадена от Смирненски, вторият класик на нашата пролетарска литература, Никола Вапцаров. Той по свой, неповторим начин разработва тази тема. Внася нови моменти. Вапцаров възпява гигантското строителство в Съветския съюз, на него противопоставя страшната изостаналост на родината си, мъката и теглото на своя народ („Родина"). Поетът убедително е показал преобразяващата сила на революцията, новите условия в Съветския съюз, които развиват у руските работници и селяни най-хубави човешки чувства и стремежи. Вапцаров пръв така пълнокръвно нарисува строителите на социализма в завода и в колхоза, с техния богат духовен живот, неутолима жажда за знания и любов към социалистическите завоевания („Пушкин"). Никой наш поет не е показал така непосредствено живителното въздействие на съветската литература, както Вапцаров в поемата „Горки". Любовта на нашите работници към Горки е тема, която той пръв внася в българската поезия.

Вапцаров непринудено е изразил любовта на нашите селяни към Съветския съюз в „Селска хроника". И тази тема е нова в българската поезия.

Гигантската борба на Съветския съюз срещу хитлеристките окупатори художествено беше възсъздадена от Младен Исаев в „Огънят" и от Веселин Андреев, чиято стихосбирка „Партизански песни" е най-радостното събитие в нашата поезия след 9 септември. Поради сходството в историческите моменти, възпети от Смирненски и Веселин Андреев, съществува дълбока вътрешна близост между техните стихове. Колко е сродна на „Червените ескадрони" последната част на поемата „Ленин":

А светът се надига.
И с чиста,
с отмъстителна радост следи
на войските ти
твърдия пристъп
през блокади, пожари и дим.
И с надежда
народите слушат:
оръдейни салюти...
Москва!
Тия кървави дни ще се свършат,
и живей
и твори
след това!...

Няма прогресивен поет, който след 9 септември 1944 г. да не е писал за Съветския съюз. Тази тема става органически свързана с темата за нашето социалистическо строителство.

Някои от нашите поети — Мл. Исаев, Н. Фурнаджиев, Ел. Багряна, Бл. Димитрова, М. Грубешлиева, Николай Зидаров, Лиляна Стефанова и др., посетиха страната на победилите работници и селяни и отразиха в поезията си своите непосредствени впечатления от трудовия героизъм на съветските хора, от техните успехи по пътя към комунизма.

Въпреки по-късните постижения в развитието и разработката на тази тема, стихотворенията на Смирненски се издигат в нашата поезия като най-висок връх, до който само Вапцаров е успял да се изкачи.

* * *

Великата октомврийска социалистическа революция намира най-силен отзвук в Германия. Поражения на фронта и жестоките условия на Версайлския договор поставят германския народ в непоносимо положение. През 1918 г. в Германия избухва революция. По своите резултати тя е буржоазна — успява да отстрани кайзера и да установи република.

През 1919 г. въстава пролетариатът на Берлин срещу предателското опортюнистическо правителство. В това въстание мъченически загиват вождовете на германската работническа класа Карл Либкнехт и Роза Люксембург. Същата година Бавария е обявена за съветска република. В Рурската област работниците създават голяма армия и геройски се борят за съветска власт. В Саксония и Тюрингия през 1923 г. се образуват работнически правителства. Обаче революционните прояви на германския пролетариат биват зверски потъпкани от буржоазията и дворянството и от техните верни оръдия — Носке, Еберт, Шайдеман, Хинденбург и др.[1] Революционното движение в Германия, една от най-здравите крепости на империализма и опортюнизма, Ленин оценява като факт от първостепенна важност.[2]

Вярна на пролетарския интернационализъм, Българската комунистическа партия се отнася с голямо съчувствие към борбата на германския пролетариат. През януари 1921 г. тя устройва тържествено честуване по случай две години от кървавото потушаване на Берлинското въстание и от убийството на Карл Либкнехт и Роза Люксембург. В „Работнически вестник" се печатат много статии, посветени на двамата герои и на подвига на берлинските работници. По това време Смирненски написва „Бурята в Берлин" и „Йохан", а по-късно посвещава специални стихотворения на Карл Либкнехт и Роза Люксембург. Както изтъква Д. Ф. Марков, в стихотворенията за Октомврийската революция и за революционните събития в Германия най-силно се изразиха новаторските черти на неговата революционна лирика.[3] Това е така, защото тъкмо в тези страни социалистическата революция се изяви в целия си гигантски ръст, в цялото си величие и сложност.

[1] Вж. В. И. Ленин, Сочинения, т. 29, стр. 174, 199, 200, 298; Вальтер Ульбрихт, Разгром Германии в Первой мировой войне и ноябрьская революция. Вопросы истории, 1950, кн. 12, стр. 58—76.

[2] В. И. Ленин, Сочинения, т. 27, стр. 505.

[3] Д. Ф. Марков, Новаторские черты. . . , стр. 104.

Стихотворенията за революционните борби на германския пролетариат хвърлят богата светлина върху проблемата за партийността на Смирненски. В тях най-ясно личи, че за поета революцията е немислима без ръководството на партията. Берлинските работници се отправят към барикадите — натам ги зове Германската комунистическа партия — Съюзът „Спартак“:

Към барикадите зове Спартак
и смело нижат се борци натам.

(„Бурята в Берлин“)

Същата идея е вложена и в края на поемата „Карл Либкнехт“. Делото на героя е безсмъртно, то живее в създадената от него комунистическа партия. Тя отново ще поведе тълпите и ще осъществи мечтите, за които Либкнехт умира.[1] Тази мисъл е изказана с вълнуващ, внушителен баладичен похват:

Берлин се вслушва в своя трясък всекидневен:
Спартак стои над него мощен, смел и гневен,
и тътне огнен вик:
„Берлин, Берлин, всуе са тез надежди празни,
всуе ликуваш в своя мимолетен празник —
аз тук съм всеки миг!
Напразно ме погреба ти в зловещата алея,
из твойте улици и днеска пак живея,
надмогнал свойта смърт!
И пак ще дигна аз тълпите в щурм последен,
за да забият знамето със вик победен
над твойта черна твърд!“

Много напомнят тези стихове пламенните думи на Карл Либкнехт в неговата предсмъртна статия „Въпреки всичко!“: „Пролетарската революция, която те мечтаеха да удавят в кръв, ще се вдигне в цялото си величие. И първата дума ще бъде: „Долу убийците на работниците, долу Еберт, Шайдеман и Носке!“ Спартакистите са разбити. „О полека, ние не бягахме, ние не сме разбити. И ако ни оковат във вериги, ние пак сме тук, и тук ще бъдем. И наша ще бъде победата!“[2]

След грижлива работа над стихотворението „Бурята в Берлин“, в последната редакция — „Да бъде ден! — II изд., Смирненски е постигнал вълнуващи картини, внушителни масови сцени. С топла обич и възторг описва той готовността на въстаналите маси да се жертвуват в борбата, тяхното високо класово съзнание:

И ето, всяка хижа на Берлин,
и ето, всеки тъмен робски кът
откъсна от студената си гръд
и хвърли сред борбата своя син,
за да запали с топлата си кръв
свещения огън на бунт велик
и, паднал мъртъв, в сетния си миг,
да бъде посред братята си пръв...

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

[1] Д. Ф. Марков погрешно тълкува значението на този образ. Спартак не е в тази поема символичният образ на вожда на робите, стр. 135. Смирненски има пред вид Германската комунистическа партия, която по това време се е наричала Съюз „Спартак“. Вж. Ленин, Сочинения, т. 30, стр. 499.

[2] Работнически вестник, 12. I. 1921, бр. 154.

Живи са пред нас борците, тръгнали към барикадите неустрашими и целеустремени, с искрящи очи и свити юмруци:

В очите святка съдбоносен плам
и глъхнат стъпки в непрогледен мрак,
а под покъсания стар шинел
е скрита карабина или чук.

В стихотворенията за Берлинското въстание и за Октомврийската революция образът на разбунтуваните маси е най-завършен, най-пълнокръвен. Той се очертава сред пламъците и трясъците на боя, сред дима на барикадите и потоците алена кръв. Берлинските работници се борят отчаяно, до последния удар на сърцето си:

И бяха дни и нощи на борби сурови.
А робите, разкъсали студените окови,
до сетния си миг не спускаха ръце.

(„Карл Либкнехт")

Със същата сила се откроява героичният образ на борещите се маси и в стиховете:

И не затихва кървавата бран.
Прелитат с вой снаряд подир снаряд,
раздират черните завеси на нощта
и бликват огнени цветя
по сградите на тръпнещия град.

А робите стоят като скали,
скала е мисълта за свобода,
и сградите са пламнали гнезда,
където синьоблузите орли
развяват пурпурните знамена
и в смъртен миг зоват към нов живот,
към въздух, свобода и светлина
безчисления пролетарски свят.

(„Бурята в Берлин")

И в трите стихотворения неравната борба с врага е описана реалистично, с размах и драматизъм. Ние се пренасяме сред боя, неусетно ни обзема екзалтацията на бойците, които под дъжд от снаряди, пленени от красивото видение на свободата, се сражават с гордия устрем на орли.

Дори мъртвешките пози на убитите говорят за храбростта и ентусиазма, с който са се били:

И труп до труп в мъртвешка хладина
простират се, а бурята гърми;
по сини блузи алени петна,
в очите смръзнал вик и не в една
десница още пушката дими.

(„Йохан")

Образът на безименните борци с изключително майсторство е индивидуализиран в поемата „Йохан". В поемата „Карл Либкнехт" Смирненски вдъхновено е възсъздал образа на германския пролетарски вожд.

На революционните събития в Германия поетът посвещава и стихотворението „Разбойниците". През март 1921 г. в Германия из-

бухва генерална стачка, която обхваща Саксония, Хамбург и Рур и се превръща в истинска гражданска война. За късо време тя е потъпкана. В „Работнически вестник“ от 5 април 1921 г., бр. 223, е поместена статията „Гражданската война в Германия“, в която подробно е описан ходът на стачката и начина, по който е била смазана. „Реакцията бе добре разпределила ролите. Покрай картечниците и артилерията тури се в действие и пресата. Комунистическите вестници бяха спрени. Буржоазните и социалпредателските почнаха онзи мръсен поход от хули и клевети, който е вече тъй добре познат. Работниците се представяха като разбойници, грабители, подпалвачи, чужди агенти, московски оръдия, нищожно малцинство и какво ли не още.“ Потресен от кървавата разправа със стачниците, от лъжите на буржоазната преса, Смирненски написва това стихотворение („Червен смях“, 1921 г., бр. 14). Той страстно защищава честта на германската работническа класа, нейната справедлива борба. Поетът привежда примери от историята, за да докаже, че властниците през всички времена по същия начин са оклеветявали носителите на прогреса, а след това като разбойници са ги разпъвали на кръст, изгаряли са ги на кладите, но не са могли да погубят тяхната напредничава мисъл. Стихотворението обаче е написано разсъдъчно, тежко, не всички примери са сполучливи. Поетът е съзнавал неговите недостатъци и не го е включил в своята стихосбирка. Но то още веднъж потвърждава голямата отзивчивост на Смирненски към съдбата на работническата класа от целия свят, неговия здрав пролетарски интернационализъм.

Стихотворения за революцията в Германия и за смъртта на нейните вождове пишат Полянов и някои млади сътрудници на „Младеж“. В тях обаче образите на Карл Либкнехт и на Роза Люксембург са безжизнени, дадени са сухо, умозрително. Те не могат да се сравняват с „Бурята в Берлин“, „Карл Либкнехт“ и „Йохан“.

През 1923 г. Смирненски посвещава стихотворение и на Роза Люксембург, която заедно с Карл Либкнехт основава Германската комунистическа партия и ръководи революционните действия на германския пролетариат. Поетът е изразил своето преклонение пред тази храбра, необикновена жена. Но стихотворението не може да бъде поставено наравно с „Йохан“ и „Карл Либкнехт.“ То не е построено върху конкретни факти от нейния живот, които да я охарактеризират, а върху разсъждения на автора. Стихотворението обаче е написано с искрен възторг. Силно впечатление правят последните строфи, в които поетът говори за безсмъртието на Роза Люксембург, за нейното голямо сърце, изпълнено с обич към всички утрудени хора по света.

Когато прочели в превод поемата „Карл Либкнехт“ пред вдовицата на героя, тя се разплакала и казала, че за нейния мъж не е написано нищо по-хубаво от стиховете на последната строфа.[1]

Стихотворенията на Смирненски за революцията в Германия и за нейните вождове съставят цялостен цикъл. Те дават ярка картина на епичните борби на германския пролетариат. Неизвестният

[1] Вж. Антифа, Спомени за Христо Смирненски. Смирненски лист, 1931 г.

пролетарий Йохан и вождът на революцията Карл Либкнехт са ненадминати образци на положителни герои в нашата литература. В тях поетът е обобщил най-хубавите качества на класовоосъзнатия пролетариат.

* * *

Въпреки че в своите революционни песни Смирненски никъде не споменава думата партия, в тях звучи мощният глас на Българската комунистическа партия — те протръбяват нейните велики идеи, нейните мъжествени борби, те са неделима част от нейния бурен и героичен живот.

Смирненски по ленински схваща огромното значение на комунистическата партия като авангард на работническото движение, като негов организатор и кормчия. Тази мисъл е главната тема на стихотворението „Огнен път", написано по повод IV конгрес на Българската комунистическа партия. На този конгрес присъствуват представители на Третия интернационал, на Руската комунистическа партия и делегати от чужбина.[1] Поетът е вдъхновен от тяхната сплотеност и вяра в силата на партията. С оригинални, вълнуващи образи той говори за изключително важната роля на комунистическите партии, чието ръководство е сигурна гаранция за победата на революцията:

Не тревога душите до болка терзае,
не съмнение блика в гърди, —
исполинска десница днес нов път чертае
с петолъчни пламтящи звезди.

Тази мисъл е силно акцентувана. Тя се явява и в последната строфа на стихотворението:

Не съмнение блика над знойни копнежи!
Тъй е нужно — ще бъде така!
С петолъчни звезди днес велик път бележи
исполинска желязна ръка.

До интересни изводи навеждат проучванията върху стихотворението „Моряци". Те показват правилното отношение на поета към революционната марксическа теория, с която партията осветлява пътя към социализма. Несъмнено стихотворението е написано по случай честването на 40-годишнината от смъртта на Карл Маркс. По тоя случай партийният печат помества статии за гениалния създател на научния социализъм, в които се изтъква, че Маркс пръв е показал на пролетариата неговото велико историческо предназначение, показал му е как да постигне своето освобождение. „Работнически вестник" от 18 март 1923 г. почти изцяло е посветен на Маркс. Във в. „Младеж" от същата дата наред със статиите за Маркс е отпечатана и клетвата, която българските младежи-комунисти дават пред паметта на своя любим учител. В нея те обещават да се учат неуморно от неговите произведения, за да станат добри революционери и да победят. В следващия брой на „Младеж" излиза стихо-

[1] Вж. Работнически вестник, 1922, бр. 275.

творението на Смирненски. Поетът сравнява Маркс със стар моряк, който преди да умре посочва на моряците фара, чиято светлина ще ги изведе към бленуваните земи, към социализма:

Умря с усмивка старият моряк —
вълна го буйно приласка,
когато той към светлия маяк
простря бе трепетна ръка.

С оригинални образи, бодър тон и ритъм е изразена силата на Марксовата теория. Тя непременно ще отведе работническото движение при мечтания бряг. Много ярък е образът на комунистите в това стихотворение. Те са смели моряци, които устремно летят през бурното море. Пътят им е опасен, изпълнен с рискове, с временни неуспехи, но те уверено се носят напред, защото целта е ясна, безсмъртните идеи на Маркс като фар светят пред тях и им показват пътя:

Ту се издигнем в грохот и кипеж
и зърнем вмиг жадуван бряг,
ту шеметна вълна сред лих летеж
към бездната ни спусне пак.

. . . . . .

И на вълните горди с гордостта
въртим ний крепките весла,
а като бели пламъци в нощта
размахват чайките крила . . .

Ти виждаш ли бленувани земи?
Позна ли тоя стръмен бряг?
О, нека, нека бурята гърми —
пред нас е светлият маяк!

Колко живо е описанието на морето и на мъжеството, с което моряците се борят с водната стихия!

Това стихотворение е написано наскоро преди смъртта на Смирненски. То е достоен завършък на неговата революционна поезия.

На Третия конгрес на Третия интернационал Ленин с особена острота подчертава, че най-важната задача на комунистическите партии е да проникнат дълбоко сред масите, да работят за тяхното осъзнаване. Централният комитет на Българската комунистическа партия приема резолюция, в която съгласно тезисите на Третия конгрес на Третия интернационал поставя пред партията като нейно най-важно задължение за момента да работи сред широките трудови маси, да спечели доверието им, да се свърже неразривно с тях и да ги подготви всестранно за тяхната историческа мисия.[1]

Наскоро Смирненски написва стихотворението „Въглекопач". Стихотворението звучи с мощна, императивна сила. Смирненски ясно е схващал какво съдбоносно значение има този призив за успеха на работническото движение. Многократното повторение на наречието „надоле", както и на глагола „слезни" внушава на партийния работ-

[1] Работнически вестник, бр. 63, 14. X. 1921 г.

ник, че той трябва да проникне до най-големите дълбини на човешките маси, да работи неуморно сред тях:

Надоле, надоле, надоле, —
надоле слезни!
Слезни в тия мрачни утроби
на хищната майка земя,
слезни между братята роби —
в морето от вечна тъма...
Слезни там и с удари верни
разбивай, разлюшквай, руши,
разкъртвай тез пластове черни,
тез робски души!

Със своята марксическа подготовка партийният работник като с миньорска лампичка трябва да разпръсне мрака, да просвети и революционизира своите смазани от тежък труд братя.

Колко реалистично е описана работата в мините! Тази картина е подходяща алегория на нечовешките условия, при които живеят масите. Цялото стихотворение е пропито с безкрайна обич и съчувствие към тях, с протест и омраза към обществената система, която ги убива.

Те крият исполински сили, които ще проявят само ако са водени от партията, ако тя работи за тяхното осъзнаване. Тогава тези потиснати хора се превръщат в творци на историята, в герои. Тези ленински мисли Смирненски е облякъл в ослепителна със своя блясък и красота художествена форма:

И в бурната пещ на борбата
грамадата черна хвърли,
и спри се да видиш, когато
сред мрак и оловни мъгли
ще блеснат реки огнеструйни,
когато червени вълни,
понесени в пристъпи буйни,
ще бликнат по всички страни,
когато сред блясъци нови
земята ще ври, ще гори
в огньове, огньове, огньове
и дъжд от искри.

Разгледаните три стихотворения, както и „Карл Либкнехт“ и „Бурята в Берлин“ изясняват разбирането на поета за социалистическата революция, доказват, че той никога не я е виждал като стихийно действие. А тази проблема е от съществена важност при определяне художествения метод на Смирненски.

* * *

Поезията на Смирненски има голямо познавателно значение. Поетът живее в работнически квартал, където „вечната бедност и грижа“ се изпречват на всяка стъпка. Той другарува с работници, добре познава тяхната неволя, сам води сурова борба за хляб. „Христо обичаше да обикаля крайните бедни квартали и да наблюдава отблизо живота на трудещите се — свидетелствува сестрата на поета. — Особено голяма беше мизерията в квартала Конювица.

В малки, схлупени къщички живееха неговите бледолики братя. Много вечери поред той ходеше там, а когато се връщаше, с вълнение разказваше това, което беше видял. Често той казваше: „Като знам, че тези грамадни здания, вили, паркове са изградени от ръцете на тези бедни хора и като виждам как живеят те, кръвта ми кипи.“[1]

Тази мрачна, погубваща човека действителност е описана с горкиевска сила в „Зимни вечери“, „Жълтата гостенка“, „Вечер“, „Слепият“ и др. Поетът носи в сърцето си мъката, незаслужената обида на всички жертви на капиталистическото общество. Сякаш с кръвта си пише той за трагедията на пролетарските младежи, обречени на ранна смърт, отровени от мизерията, от непосилната работа във фабриката, които увяхват като пречупени цветя, непогалени от топлина и слънце. Покъртителна е съдбата на младата тютюноработничка от „Жълтата гостенка“ и на юношата от „Вечер“. Децата на града, така майсторски изобразени в едноименния цикъл, са живо изобличение на капиталистическата система. Ето някогашната невинна девойка, принудена да стане улична жена, окаляна, отхвърлена, с опустошена душа. В разплаканите й очи поетът долавя нейната трагична безизходност, ужаса на нейния поруган, разбит живот. С братско съчувствие той е проникнал в малките, огорчени сърца на бедните гаврошчета, които никога не са вкусили от радостите на детството, дълбоко е почувствувал отчаянието на работника, изгубил зрението си при експлозия в мината и оставен на пълен произвол („Братчетата на Гаврош“, „Слепият“).

Конкретната обстановка, при която живеят и работят работниците, виждаме в стихотворението „Пролетта на робите“. В техните порутени хижи е мрачно и тъжно.

Капитализмът задушава пролетарската младеж, не й дава простор да прояви своите способности, прерязва крилата й, спира нейния полет към щастие и към знания.

С оковани крила днес, земята ни ражда
оковани с неволя и делнични дни,
а гори сред душата ни вечната жажда
за простор, красота, висини.

(„Към висини“)

Работникът твори всички блага, а те остават недостъпни за него. Тях ги използуват тези, които нищо не работят. Тази крещяща неправда изпълва поета с гняв и бунт:

Ний всички сме деца на майката земя,
но чужда е за нас кърмящата й гръд,
и в шеметния кръг на земния си път,
жадувайки лъчи, угасваме в тъма —
ний, бедните деца на майката земя.
. . . . . .
На земните блага всевечни сме творци,
а нужда ни души до хладната си гръд.
. . . . . .
Но иде ден на съд! Над майката земя
надвисва ураган.....

(„Ний“)

[1] Надежда Измирлиева, Из спомените ми за Смирненски. Ръкопис, пазен в Институт Христо Смирненски.

На мизерията на масите Смирненски противопоставя разкошния живот на господствуващата класа, като същевременно подчертава нейната историческа обреченост:

Сред дворците ви трепнат разцъфнали вишни
и доволството блика навред,
но защо са печални трапезите пищни
и защо властелинът е блед?

(„Гневът на робите")

Уродливият образ на капитализма е неразделно свързан с неговата неизбежна спътница — войната. Пръв в нашата литература Смирненски разкри докрай нейните причини. Господствуващата класа разполага не само с труда, но и с живота на масите. Тя ги изпраща на изтребление, за да увеличи своите печалби с цената на тяхната кръв. Поетът често сравнява империалистическата война с гладиаторска арена, върху която рождени братя се избиват, за да развличат озверените аристократи („Бунтът на Везувий", „Гладиатор"). С мрачни, сгъстени тонове Смирненски е нарисувал зловещата картина на войната в стихотворението „Да бъде ден!" Но работникът вече знае своето място в живота, чувствува своите сили и се бори за историческите си права. Страшната действителност революционизира неговото съзнание. Този стар, прогнил свят той трябва да подпали с пожара на революцията. Патетично, настойчиво звучат тези мисли в стихотворението „Юноша".

И настръхнах от мрака на тази земя,
закопнях, запламтях и зова:
— Ах, блеснете, пожари сред ледна тъма!
Загърмете железни слова!

Нека пламне земята за пир непознат,
нека гръм да трещи, да руши!
Барикаден пожар върху робския свят!
Ураган, ураган от души!

Софийските улици по това време се тресат от мощните демонстрации на трудовите маси, организирани от Българската комунистическа партия. Неведнъж ожесточено налитат върху тях въоръжени конни отряди и стават кървави схватки, в които нашата работническа класа проявява своята твърдост и борчески сили. Винаги в челните редици на тези демонстрации върви младият поет, ентусиазиран, безстрашен. И в неговите вдъхновени стихове те оживяват с цялото си величие и героика:

А редят се тълпите бездомни и боси,
над стъгдите разлива се рев,
като облак високо, високо се носи
и буботи червеният гнев.

(„Гневът на робите")

Никой друг поет не е описал така раздвижено, така внушително революционните прояви на българския пролетариат, както Смирненски. Улиците, площадите се люлеят, гърмят от крилатия порив на безименните герои:

тълпите заливат гърмящи площади,
тълпите люлеят грамадните сгради
и блика душата във порив крилат —
душата на новия свят!

(„Тълпите")

Смирненски пръв в нашата поезия така възторжено възпя улицата. Тя не е мъртъв декор на борбите. Тя е ням свидетел на социалните неправди и верен приятел на тълпите. Поетът я одухотворява с голяма емоционална сила:

Но дебне улицата със закана,
настръхнала подобно огнен змей,
прикрила пламъците на вулкана,
при първи зов на празнична камбана
готова лавата си да разлей.

И гръмнала отвсъде с изненади,
преобразена в своя мощен гнев,
тя гриви огнени от барикади
разлива пред смутените отряди
и блика трясъци и бурен рев.

(„Улицата")

Улицата е разбунтувана, разгневена, участвува в битките, закриля борците, както Балканът в хайдушките песни и в поезията на Ботев.

В Ючбунар Смирненски е свидетел на масовия героизъм на работническите маси. Техният образ той е разкрил с вълнуващи хиперболи. Те са живият прототип на въстаналия германски пролетариат в „Карл Либкнехт", „Йохан", „Бурята в Берлин", на руските революционни маси, на борците от целия свят, така вдъхновено възпети в поезията на Смирненски.

В пълна противоположност на индивидуалистите и символистите поетът се чувствува неразделна част от масите. За Пенчо Славейков, въпреки неговото реалистично виждане на много страни от действителността, те са стадо, фасулковци, и поетичният свят на твореца трябва да бъде затворен за тях. Народът в символистичната поезия на Людмил Стоянов е сляпа тълпа. Димчо Дебелянов се чувствува „самин из тълпата огромна", тя е „ледено бездушна" за неговата скръб. Болезнено изживява своята отчужденост от масите Лилиев:

Не съм за тук, не съм за вас, о бедни, бедни хора!

Едновременно излизат „Лунни петна" и „Да бъде ден!" Слънчевият оптимизъм, възторгът и радостта в стихосбирката на Смирненски идват от неговата здрава връзка с народа, с работническата класа, от неговия комунистически мироглед. Искреното отчаяние на Лилиев, безверието, безперспективността са в пълен контраст с настроението на Смирненски. Те са породени от неговата откъснатост от масите, от мъчителното чувство, че не може да намери „прелез към живота", не може да осмисли своето съществуване. Крайно чувствителната обществена съвест на поета го мъчи, но той не може да се спаси от нейните терзания, защото не е окрилен от

обществен идеал, защото в неговите стихове „не трепва живий пламък на живата вода".

Какво ще кажем ние на младите сърца?
Ний тръгнахме безшумно, с надежди окрилени,
и ето ни безродни, и ето ни сразени.

Лилиев обича тълпите, тревожи го тяхната участ, но той не вижда техните революционни сили, тяхната устременост към бъдещето. Те са орисани безцелно да бродят и бавно да мрат.

От съпоставката между „Лунни петна" и „Да бъде ден!" проличава огромната разлика в светоусещането на Смирненски и на символистите. За поета-комунист тълпите са творци на историята, в тях „е скрита душата велика — душата на новия свят". В поезията на Смирненски масите израстват в титани, техните сърца са пламенни и светли, те крият неизчерпаема революционна енергия, сякаш носят в себе си слънцето и бурята.

В тълпите смълчана е буря незнайна,
стопено е слънцето в тях.

(„Тълпите")

Възходът на българската работническа класа, която се готви за героичното Септемврийско въстание, изпълва поета с несломима вяра, че победата на революцията у нас е съвсем близка.

Аз ще дочакам празника на моите братя
и размаха на техните крила.

(„През бурята")

Революционният устрем на масите от целия свят му вдъхва надеждата, че той ще доживее освобождението на всички свои братя. По това време Ленин говори, че световната пролетарска революция расте не с дни, а с часове, че тя зрее пред очите на всички. Поетът е убеден, че ще види „пристъпа величествен на роба", че този велик час е близък. Със затрогваща скромност Смирненски мечтае да бъде обикновен редник в тази неравна борба, да даде цялата си младост, цялото си сърце на голямото дело на революцията. Той е готов да загине в последния момент, пред прага на новото, когато животът е най-примамлив, най-желан:

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

(„През бурята")

За първи път в поезията на Смирненски се появява образът на пролетарската девойка, която смело върви в борбата заедно със своя любим. С колко нежност се обръща той към момичето, което обича и с което го свързва здраво бойно другарство, с какво себеотрицание и благородство желае да бъде то щастливо след неговата смърт, да вкуси радостта от победата:

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.

В тази строфа Смирненски пръв в нашата поезия възпя красивата. възвишена любов на комсомолците.

Поетът по неповторим начин изрази крилатия устрем на пролетарската младеж. Той сам всецяло е завладян от нейните пориви и стремежи. Младежта в неговата поезия върви „под химните на буря огнелика", „под привета на братята орли". Като че ли някакви мощни крила ни понасят в шеметен полет, когато четем стиховете:

Вмиг крилата за полет безумен потрепнат,
вмиг в очите искрà заблести,
и акорди на музика странна зашепнат:
„Полети! Полети! Полети!"

Младостта запламти в многоцветни огньове,
младостта призовава часа —
тоя час на размах, на разбити окови,
тоя час озарен с чудеса.

(„Към висини")

На две места в своята революционна поезия Смирненски разкрива конкретно отношението си към бедните селяни. Едни и същи стремежи движат селската и градската пролетарска младеж:

Из града — тези улици шумни и сиви,
де живота безумно крещи,
на селò — в тишината на буйните ниви,
нас упиват ни странни мечти.

(„Към висини")

В революцията градският и селският пролетариат ще участвуват в братско единство, с тяхната кръв ще бъде извоювана победата („Огнен път").

Никой преди Смирненски не е изобразил новия герой на епохата така ярко и пълнокръвно. В него той постигна внушително художествено обобщение на прекрасните борци от нашето работническо движение. Затова са така живи и убедителни образите на Карл Либкнехт, на Делеклюз, на Йохан, на гладиатора, на юношата, каменарчето и на безименните народни маси, защото те имат своите дълбоки корени в действителността, защото самият поет с цялото си сърце принадлежи на тях.

Най-общо и абстрактно е даден новият герой в стихотворенията „Робът" и „Пролетарий". В тях и самият начин на изображение е описателен. По-ясни очертания добива той в „Работникът". Там поетът го е поставил в конкретна обстановка. Картината в началните две строфи е резултат на преки впечатления. Всяка сутрин, на път за редакциите, Смирненски е минавал по ул. „Пиротска", главната артерия, която е свързвала Ючбунар с центъра, и се

е сливал с потока от работници, запътени към фабриките. Той наистина е долавял в техните уверени стъпки пробуденото самочувствие и твърдостта на работническата класа, чувствувал е как експлоататорите тръпнат пред тях. С поетичен паралелизъм поетът е предал настроението на работника. Той гори от гняв като запаленото от изгрева на слънцето небе. В бръчките на неговото мрачно чело е изписана буреносна закана. И в това стихотворение, както в „Пролетарий", силно е подчертано великото историческо предназначение на класата, която се бори за щастието на цялото трудово човечество. Нейната роля е прометеевска.

Поетът взема своите герои не само от съвременната действителност. Той навлиза в миналото, спира се там, където историята е записала героични събития. Особено го привлича бунтът на робите, предвождан от Спартак. В мъжествения образ на гладиатора веднага разпознаваме класовоосъзнатия работник, който няма да допусне отново да го изпратят на братоубийствена война, а ще хвърли всичките си сили, за да повали нейните организатори.

В началото на поемата, само чрез няколко характерни жестове на гладиатора, поетът разкрива неговата голяма морална сила, мъжество и достойнство. Епичният, тържествен тон, с който е описана появата на гладиатора, постепенно става все по-нервен, драматичното напрежение все повече се усилва:

Спокоен, той спря сред арената ширна,
спокоен изправи глава —
гърми там тълпата и глъчка неспирна
отронва неясни слова.

. . . . . .

Удари той с меча трикратно по щита,
ехото далеч прозвъни,
и ето тълпата охолна и сита
крещи пак от всички страни.

Но странно : от дързост незнайна обзети,
край него се роби тълпят,
захвърля той щита и скръства ръцете
на голата бронзова гръд.

На гордия образ на гладиатора е противопоставена жалката патрицианска тълпа. Жадна за кръв, тя гърми, крещи. Само с няколко думи авторът е постигнал жива характеристика на нейната дивашка психика. Бунтовната реч на гладиатора е мобилизиращ зов за революция :

Пронизвах аз братя все нови и нови!
О, жертви без име, без брой!
Но таз вечер вие бъдете готови,
аз вас призовавам на бой . . .

Гладиаторският бунт, паниката в цирка, страхът, безсилието на патрициите и на стражата пред буйната робска вълна са художествена алегория на пролетарската революция. Тази поема има драматична, бързо развиваща се фабула. Нейният герой пленява със своята смелост и сила.

Смирненски се вдъхновява и от легендарната храброст на парижките комунари. С голяма любов той описва първите борци за работническа власт. Парижката комуна, според Маркс, е най-ранният предвестник на новия свят, първата революция, в която работническата класа бе открито призната за едничка класа, способна за обществена инициатива.[1] Нейното голямо значение изтъква и Ленин. „Съветската власт, отбелязва той, е втората всемирно-историческа стъпка или етап в развитието на диктатурата на пролетариата. Първата стъпка беше Парижката комуна."[2]

През 1921 г. всички комунистически партии честват 50-годишнината от създаването на Парижката комуна. „Работнически вестник" от 16 март изцяло е посветен на тази първа в историята пролетарска държава. Смирненски написва разказа „Приятелите" и поемата „Смъртта на Делеклюз". Героите на разказа са беловлас старец и малко момченце, които рамо до рамо храбро се сражават и загиват геройски. Делеклюз в поемата на Смирненски е незабравим образ на революционер. Живият прототип на героя, Шарл Делеклюз, фактически не е стоял на здрави пролетарски позиции. Той е изразявал интересите на дребната буржоазия, която в комуната е търсела спасение от едрия капитал. Делеклюз обаче е взел дейно участие в тази краткотрайна работническа власт, изпълнявал е функциите на военен министър. Въпреки напредналата си възраст, на 22 май той организирал уличните боеве срещу навлезлите в града войски на версайлското правителство и загинал на последната барикада. В нашия партиен печат Делеклюз е представен като последователен пролетарски борец.

В началото на поемата поетът ни въвежда в разрушения Париж след поражението на комуната. Неговите улици са осеяни с трупове, още горят пламъците на пожарите. Бавната, ритмична стъпка, емоционалните паузи, богатата изразителност на художествените образи внушават ярки представи и силни чувства.

Барикади срутени, бездушни тела,
пустота и кошмар безпощаден,
а от сградите гледат разбити стъкла
с очите на череп грамаден.

Но тези безбройни развалини загатват за героизма на комунарите, за упоритостта, с която те са се сражавали от всяка къща, от всяка барикада. Сред този зловещ декор с особена внушителност се откроява фигурата на Делеклюз, който въпреки заобикалящия го ужас гордо и твърдо върви към барикадата, за да бъде убит. За да не падне жив в ръцете на врага, той сам тръгва към смъртта, без да трепне, „със походка безумно спокойна". И тук както в „Гладиатор" в движенията на героя, в неговия израз и поза поетът е вложил толкова сила и достойнство, че врагът въпреки победата си изглежда слаб и жалък. Делеклюз, гневен и величествен, настръхнал в мълчалива закана, се явява като символ на народните

[1] Карл Маркс, Гражданската война във Франция. С предговор от Фридрих Енгелс. Стара Загора, 1910, стр. 32, 47.
[2] В. И. Ленин, Сочинения, т. 28, стр. 409.

сили, които не могат да бъдат унищожени. Той се взира напред, защото вярва в бъдещето, в победата на своята класа.

Посред трупове братски, през дим тъмносин,
сякаш жертва на огнена клада,
Делеклюз се изправя велик и самин
над обляната в кръв барикада.

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

Смирненски с голямо майсторство е обобщил най-хубавите черти на работническата класа в незабравимия образ на каменарчето. По своята основна идея стихотворението „Каменарче" е близко до „Въглекопач". Преди неговото написване в партийния печат излизат две стихотворения, в които с подобни поетични образи е изразена същата идея — „Миньори" от Пею Андреев („Ново време", 1919, кн. 5) и „Каменари" от Ал. Минчев („Червен смях", 1922, бр. 20). Те са толкова несръчно написани, че не може да става никакво сравнение между тях и стихотворението на Смирненски. Не е изключено обаче оттам да е дошла поетичната идея. Стихотворението увлича със своя жизнерадостен тон. Само с няколко най-характерни белези поетът е вдъхнал живот на образа:

Тъмносив каскет, изпобеляла блуза,
дързост в погледа гори,
алена кръв по одрасканата буза
в тънка ивица струи.

Бодрото, енергично каменарче дръзко и самоуверено разбива канарата, превръща камъка в пламтящи искри, проправя нов път в скалите. Каменарчето е алегоричен образ на осъзнатия работник, който устремено руши стария свят, променя закостенялото съзнание на масите, преодолява всички препятствия по пътя към социализма. От цялото стихотворение струи слънчева светлина, ентусиазъм и младост.

Смирненски е посветил две стихотворения и на своя велик предшественик Христо Ботев — „Христо Ботьову" и „Христо Ботьов".

В първото от тях, въпреки някои отвлечени образи, поетът възторжено е възпял великия поет, който с бунтовното си перо и с революционното си дело е палел масите за борба срещу националния и социален гнет. Във второто стихотворение е разкрита здравата връзка между Ботев и революционната борба на пролетариата, който осъществява неговите смели, благородни мечти.

Поетът най-ярко е индивидуализирал образа на осъзнатия работник в поемата „Йохан". С голяма топлота и човечност той е вникнал в душата на обикновения работник, който без колебание жертвува личното си щастие и живота си за освобождението на своите братя.

Действието на поемата се развива в пламъците на Берлинското въстание. В началните строфи с нежен лиризъм поетът показва лич-

ната драма на героя. Той оставя любима жена и невръстно дете и сам, доброволно отива на барикадата. Йохан в миг прекрачва прага на своя дом и без да се обръща назад, без да се колебае, изчезва в мрака. Този момент разкрива високото съзнание на младия работник, неговата решителност и твърдост.

Дълбоко трогва мъката на жената. Тя не се опитва да спре своя съпруг, но разплакана, с детето в ръце, изтичва след него и впила поглед в тъмнината, отчаяно нашепва неговото име.

В следващите строфи е описано началото на въстанието. В тях тонът става по-бодър, ритъмът — по-бърз, с голяма художествена сила е предадена цялата динамика на сражението. В тази неравна борба скромният, неизвестен Йохан се явява неразделна част от въстаналия народ, неговият подвиг не е единичен. Строфата, в която поетът се отклонява от общото описание на въстанието и се връща към своя герой, започва със съвсем нова интонация. По такъв начин нейното съдържание получава голяма релефност. Поетът силно е подчертал скромността на Йохан, който с такъв ентусиазъм се бие за освобождението на работническата класа, без никакво желание да се прослави като герой. За своите другари от барикадата той остава непознат до последния момент. Тази черта прави още по-обаятелен неговия образ:

На барикадата бе непознат
Йохан. И непознат остана той.
Приспо̀нил се до старец белобрад,
излѐко побледнял от остър хлад,
гърмеше с вихъра на кървав бой.

От масата на бойците поетът отделя още един прекрасен образ — стареца, който с младежки ентусиазъм се сражава до Йохан и който дори и в последния си миг прави отчаян опит да отблъсне врага. Предсмъртните думи на обикновения войник на революцията са израз на несъкрушимия оптимизъм на комуниста, на неговата непримиримост към врага:

А стиснал карабината в ръце,
Йохан ги среща с гръм и ги зове:
„Елате вий, аз с каменно лице
ще срещна щика в своето сърце!
Елате вий, престъпни синове!

Безумци! Всяка капка кръв пред вас
ще бликне нови хиляди борци!
Веч бий дванайсетия кобен час
и ще сразим престъпната ви власт!
„Елате вий! Елате, подлеци!“

Вероятно за написването на тези патетични строфи поетът е бил вдъхновен от богатите с поезия мисли на Карл Либкнехт в неговата последна статия: „Победените в кървавата януарска седмица храбро се биха за едно велико дело. Те се сражаваха за най-благородната цел на измъченото човечество, за духовното и материално освобождение на поробените маси; за едно свето дело проливаха те своята кръв, която сама се освети с това. И от всяка капка на тази кръв ще се вдигнат отмъстители за погиналите, от всяка раз-

късана фибра на техните тела ще се дигнат нови борци за великото дело, което е вечно като небесната твърд."[1] Тия светли мисли у Смирненски звучат с още по-голяма сила, с тях се доизяснява богатият образ на Йохан.

В своята смърт безименният герой е също така велик, както Делеклюз и Карл Либкнехт. Когато четем „Йохан", неволно си припомняме думите на Юлиус Фучик: „Бих желал да се знае, че безименни герои нямаше. Че те бяха хора, които си имат свое име, свой облик, свои желания и свои надежди, и че затова болката на най-последния между тях не беше по-малка от болката на първия, чието име ще се запази."[2]

Много пестеливо Смирненски е обрисувал разложението сред контрареволюционните войски, тяхната разбойническа, лумпенска психика. Те пиянствуват, постъпват със своите врагове като най-вулгарни престъпници. Дълбоко възмущение буди един от хусарите, който пръсва черепа на мъртвия вече Йохан. Чрез този момент силно е подчертан контрастът между двата вражески свята.

В последната част с голяма сила ни разтърсва семейната трагедия, която смъртта на Йохан причинява. Сбито, в съвършена стихотворна форма, с дълбоко психологическо проникновение е предадено състоянието на младата жена, нейното тревожно очакване, от което предугаждаме каква ужасна мъка ще й причини вестта за съдбата на нейния съпруг. Чрез силната й обич към Йохан поетът убедително говори за високите човешки добродетели на епическия герой, за неговия семеен морал. До сълзи трогват тия строфи. Звуковата и ритмична организация на стиха напомня траурен марш. Тъгата по загиналия герой се подсилва и от мрачния пейзаж, който напълно хармонира с настроението на нещастната жена:

А тънеше Берлин в мъгла и скреж
и бликаше предутрен синкав здрач.
И в бедна хижа, в ужас и копнеж,
една жена при всеки глух гърмеж
избухваше в несдържан горък плач.

И стиснала детенцето си, тя
все чакаше със поглед замечтан.
Навън цареше смъртна пустота
и глухо прибледнелите уста
през плач нашепваха: „Йохан! Йохан!"

Цялата поема е написана с изключителен поетичен талант. Последователно, чрез живо описани действия Смирненски е разкрил образа на героя, за когото делото на революцията стои над личното щастие. В него той е типизирал най-хубавите качества на борца за социализъм. Йохан не е само герой на Берлинското въстание, а на революционното движение от целия свят. Така е чувствувал този образ и самият поет: „Йохан е наш, казва той на една своя другарка. Йохан съм аз, ти, всички работници-борци. Не била наша дей-

[1] Работнически вестник, 1921, бр. 154.
[2] Юлиус Фучик, Репортаж, писан с примка на шията, стр. 71.

ствителност! А как си представляваш ти, голубчик, революцията у нас? Без барикади? Без Йохан? Борците са интернационални![1]

В цитираните спомени Невяна Липошлиева разказва за буйния възторг, с който работническата публика е посрещала рецитирането на тази поема. В спомените на Никола Дончев четем: „Цяла пролетарска София буквално ронеше сълзи, когато комсомолката Невяна Липошлиева с ридаещ глас произнасяше последните думи от декламацията: „Йохан! Йохан!"[2] За голямата действена сила на тази поема говори Младен Исаев в стихотворението „Йохан", написано по повод убийството на Павел п. Пандов:

Ти беше между нас един
любимец в емигрантската квартира
и често с жар ни декламираше
Йохан и Бурята в Берлин.

Гласът на смелия Йохан
звучеше бодро в твоя глас мъжествен —
в ония дни за нас ти беше
един безстрашен млад Йохан.
. . . . . .
. . . . . .

Но напразно вбесените лаят
и за тебе вдигат стакан;
озверени, те днеска не знаят,
че ти ставаш безсмъртен Йохан![3]

Образът на Йохан се превръща в нарицателно име, в символ на пролетарски борец. Този образ носят в сърцата си партизаните, той им дава сили и смелост. „Да си партизанин, пише Веселин Андреев, значи, преди всичко, да си готов, когато е нужно, да срещнеш спокойно смъртта. А щом смъртта е неизбежна, какво друго би пожелал освен да умреш горд и величав — като Йохан? . . . И сега, когато си спомням как не един наш борец е крещял в сраженията срещу врага: „Елате, подлеци!", аз си мисля: дали това не му е било навеяно направо от „Йохан?"[4]

Поетът е могъл да създаде толкова жив, вълнуващ образ, така вярно да изобрази най-характерните черти на новия герой, защото непосредствено е наблюдавал героичните прояви на нашата работническа класа и защото самият той е бил жив прототип на Йохан.

В своята поезия Смирненски с голямо художествено майсторство възсъздаде и образа на германския пролетарски вожд Карл Либкнехт в посветената му едноименна поема. Тя излиза на 1 септември 1921 г. в „Червен смях", няколко дни преди международния младежки празник. Вероятно е написана по този случай. Карл Либкнехт има огромни заслуги като организатор и водач на пролетарската младеж в Германия. Той е основателят на Младежкия интер-

[1] Н. Липа, Спомени за Христо Смирненски. Възпоменателен лист. София, 1946 г.
[2] Цит. сборник, стр. 173.
[3] Младен Исаев, Жертви. София, 1934, стр. 5.
[4] Цит. сборник, стр. 292—293.

национал. В уводната статия на „Работнически вестник“ от 13 януари 1921 г., озаглавена „Денят на Либкнехт и младежта в България“, е изтъкната тази дейност на вожда на германския пролетариат. Тя е намерила отражение и в поемата на Смирненски.

Поетът исторически вярно е обрисувал образа. Карл Либкнехт не стои на позициите на болшевизма и извършва редица тактически и теоретически грешки, но той е докрай последователен борец срещу капитализма, безпощаден разобличител на империалистическата война. Единствен в немския парламент гласува против военния бюджет на Германия и енергично се противопоставя на нейната милитаристична политика. Ленин критикува левите забежки на Карл Либкнехт, но дава висока оценка на неговото дело: „Това име е символ на действително искрена, действително готова на жертви, безпощадна борба с капитализма. Това име е символ на непримирима борба с империализма не на думи, а на дело, на борба, готова за жертви тъкмо тогава, когато „своята“ страна е обхваната от отровата на империалистическите победи.“[1]

Своето възторжено отношение към Карл Либкнехт поетът е възприел от партийния печат.[2]

Съпоставката между конкретния материал и поемата на Смирненски показва изключителната творческа мощ на поета. Той е раздвижил този материал, превърнал го е в поезия.

В началото на поемата се чувствува барутният дъх на войната, военната атмосфера в Берлин. Поетът живо е предал кресливата тържественост, с която буржоазията облича своите грабителски стремежи, за да упои съзнанието на масите. Той гневно е разобличил завоевателната политика на германската държава, сполучил е с голяма икономия на изразните средства да покаже безогледната жестокост на войната, разрушенията и бедствията, които тя донася:

Като чудовище огромно и свирепо
Берлин настръхна в своето безумство слепо
и надалеч простре
железните си лапи. Накъдето свърна —
села, градища и полета с гняв обърна
на огнено море.

На този фон ясно изпъква светлата фигура на Либкнехт. В самата хралупа на разярения звяр, той смело се впуска в борба, за да изтръгне масите от неговите хищни лапи. Берлинчани са смаяни от дързостта на героя, в измъчените сърца блясва надежда. Със своята безумна смелост той увлича младежите. Тяхната демонстрация, техния младежки жар поетът е описал просто и вълнуващо:

И ето: сепна се в почуда булеварда;
над него се понесе пурпурна плакарда,
и шепа храбрецй
развяха знамето на свойта кръв гореща,
и екна смело: „Долу таз война зловеща
и нейните жреци!“

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 28, стр. 410–411.

[2] Вж. Работнически вестник, 15. I. 1920, 1. V. 1920, 10. I. 1921, 1. I. 1921 и 13. I. 1921 г.

Във втората част на поемата Карл Либкнехт е представен като ръководител на Берлинското въстание. И тази част започва с прочувствения стих:

Берлин го помни и навеки ще го помни . . .

Три пъти се повтаря този стих в поемата и по такъв начин силно е акцентувана мисълта за безсмъртните подвизи на героя. Тълпите веднага тръгват след своя вожд, който им подава огнен знак, за да ги изведе към светлия бряг на щастието.

В тази героична, неравна битка загива любимият вожд. С искрена, дълбока скръб поетът говори за неговата смърт. С поетично сравнение той разкрива човешките качества на героя, неговата душевна чистота и вярата му в бъдещето:

една душа кат слънчева усмивка ясна
из мрачната алея трепна и угасна.

В разгледаните части на поемата с дълбоко вживяване са предадени два много характерни момента от дейността на Карл Либкнехт, в които се очертават неговите прекрасни качества на революционер и вожд. В третата част поетът е показал безсмъртието на героя, чийто пример ще дава криле на борците от цял свят, подчертал е световното значение на неговото дело:

Ала Берлин го помни, вечно ще го помни
и вижда начело на тез тълпи огромни,
които днес навред
растат, гърмят, разкъсват своите окови
и властно разлюляват тежките основи
на този робски свет.

Това непрекъснато разрастване на пролетарската революция в целия свят, предадено с толкова жива градация, изпълва Смирненски с вяра в скорошната победа. Въпреки трагичния край на героя поемата завършва бодро. Поетът е убеден в неизчерпаемите сили на създадената от Либкнехт партия, която ще осъществи мечтите на своя вожд.

Смирненски пръв в нашата литература даде образа на истинския партиен ръководител. Обаянието, величието на Либкнехт идват от неговата кръвна връзка с масите. Той не ги ръководи от далече и от високо, а работи сред тях, пръв се хвърля към смъртта, постоянно залага живота си в борбата. Либкнехт насочва своя народ натам, накъдето неизбежно води историческото развитие. В този красив образ Смирненски е вложил своя идеал за партиен вожд. Той е могъл така сполучливо да го моделира, защото е имал пред очите си преди всичко примера на Георги Димитров.

Владимир Василев обвинява Смирненски, че неговата образност е външна, не изхожда от някакво чувство, че той черпи вдъхновенията си от хрониката на „Работнически вестник", оттам взема материал за „Карл Либкнехт", „В Поволжието", „Бурята в Берлин" и пр.[1] На тази тенденциозна критика поетът отговаря в споменатия

[1] Владимир Василев, Между сектантство и демагогия. Златорог, 1923, стр. 162.

вече бележник: „Карл Либкнехт — близък ли ви е той на вас? Можете ли вие да почувствувате величието на тая душа? Неговият образ поетичен ли е за вас? Не. Много проста и всесърдечна дума за вас е „техническа", „външна", „приложна", „няма чувство". Друг би бил въпросът, ако бях изправил пред вас например образа на някоя лунна принцеса със зелени очи, смъртно печалния Пиеро или . . . даже патриарх Тихон."

Тези бележки на поета разкриват дълбоката бездна между неговата естетика и каноните на златорожката критика.

Действително само поет с душата на Смирненски, с неговия идеал за красотата може да почувствува поезията на този образ. Той с цялото си пламенно сърце обича своя герой, живее с него като с най-близък и скъп човек. Затова патосът в поемата е толкова искрен и заразителен, затова образът на Либкнехт е така жив и очарователен.

Образите на Йохан, Либкнехт, Делеклюз, гладиатора, на каменарчето, юношата, безименните революционни маси са голямо постижение на нашата литература, което се обуславя, от една страна, от историческия момент и, от друга — от здравата литературна традиция, създадена от предходниците на Смирненски. Полянов пръв въведе в българската поезия образа на осъзнатия работник. Обаче по исторически причини неговият герой в ранното му творчество („Срутените кумири", „Рождението на пролетария", „Живите слова" и др.) само пропагандира революционни лозунги, но не участвува в революционни действия. Смирненски ярко и живо изобразява положителния герой на епохата в неговото неудържимо настъпление срещу капитализма, изгражда образа му не описателно, а чрез неговите борчески прояви, представя го в самия огън на борбата. С оригинални, пропити със силни емоции хиперболи Смирненски е заострил най-характерните черти на комуниста. Работникът е „новий Прометей", освободен от „игото на боговете", той е „разбунтуван като луда стихия", дръзко пристъпва и хвърля рубинени огньове по целия свят, изправя грамадния си ръст наравно с планинските гребени. Сърцето на Карл Либкнехт е толкова голямо и светло, че е способно да замести слънцето. Цялата земя не стига, за да се погребе сърцето на Роза Люксембург. Героят на Смирненски е смел до безумие, горд и благороден. Той до смърт е предан на делото на работническата класа, с радост дава живота си за него, силно и нежно обича своите утрудени братя, гори от омраза към врага. Чрез живо действие Смирненски описа внушителния образ на революционните маси, които като въглищните пластове крият неизчерпаема енергия, в които „е скрита душата велика — душата на новия свят". Героите на Смирненски са най-любимите другари на партизаните и политзатворниците. Те като живи участвуват в тяхната борба, вдъхват им сили, вяра и ентусиазъм.

„Героичните образи на Йохан и Либкнехт, пише Мишо Николов, изпъкваха пред нас като живи и ни зовяха на борба. През дългите безсънни нощи, в очакване на палачите, ние повтаряхме без глас стихове от Смирненски и се готвехме да посрещнем гордо смъртта, така както я посрещнаха Йохан и Делеклюз. Особено сил-

но действуваха стихотворенията на Смирненски на новите политзатворници. Преминали през ужасите на фашистката инквизиция, тия другари влизаха в затвора с известно недоверие . . . Ние ги посрещахме с декламации и пеене на стихотворения от Ботев и Смирненски. От опит знаехме какво благотворно въздействие ще има това върху новите другари и никога не се излъгвахме."[1]

„Ти слушаш, разказва Веселин Андреев, за Спартак, за Делеклюз, за Роза, за Либкнехт — и в своята участ на човек, който има само един път — към свободата, ти се сродяваш с тях, чувствуваш се един макар и малък войник от великата човешка армия на свободата и си горд от своя път и си готов на всичко... Така именно можем да си обясним особено силното въздействие, което имаше поезията на Смирненски върху партизаните. Самата тя огнена, пълна с бурята на борбата — и попаднала в сърцата на хора, които изгарят в тая борба. Тук имаме пълно сливане на автора и читателите — това, за което мечтае истинският творец."[2]

Със страстна партийност поетът рисува моралното падение на враговете, тяхната неизбежна гибел. Той ги нарича хищници, хиени, злодеи, вълци. Особено ярък е образът на капиталиста в стихотворението „Вълкът". Гулял и блудствувал през нощта, той се връща пиян в ранното утро, когато трудовите хора отиват на работа. С няколко линии поетът е нахвърлил вярна и жива скица на героя. С много силен и оригинален образ е разкрил нечовешката алчност и пълната духовна пустота на експлоататора:

Бастон, дебела шуба, пура — всичко на местò,
а в замъглените очи
банкерската душа звучи
с единствената своя струна от златò.

Накрая Смирненски е обобщил този образ. Той се превръща в символ на стария свят, който, гузен и изхабен, си отива.

Положителният герой на Смирненски е в ожесточена, кървава схватка с този обречен на гибел свят. Поетът не подценява силите на врага. Той го изобразява и в моменти, когато настъпва и побеждава — в „Йохан", „Бурята в Берлин", „Карл Либкнехт", „Смъртта на Делеклюз". В тези творби обаче няма униние. В тях най-ярко блести моралната красота на новите хора, най-силно се чувствува тяхното мъжество и превъзходството им над враговете. Те са изпълнени с исторически оптимизъм, с несломима вяра в тържеството на работническата класа.

Не можем да приемем твърдението на Пенчо Данчев, че Смирненски „не смогна да се доближи като поет непосредствено до конкретния наш работник-революционер, да възсъздаде конкретния образ на новия герой от работническата класа, на революционера из средата на народа, на редовия партиец..."[3] Какво значение има това, че Йохан е немец? Нима той не е жив, убедителен образ на новия герой, на обикновения войник на революцията, който и у нас,

[1] Цит. сборник, стр. 286—287.
[2] Там, стр. 292.
[3] Пенчо Данчев, За развитието на реализма в нашата поезия. Сп. Септември, 1952, кн. 1, стр. 131.

и във всяка друга страна би се проявил по същия начин? Д. Ф. Марков основателно отбелязва, че поемата „Йохан“ и много други произведения на Христо Смирненски не са написани върху материал от революционните събития в България, обаче те несъмнено са свързани с тези събития. В поемата „Йохан“, според неговите думи, „намериха своя художествен израз типичните мисли и чувства на българската революционна общественост, на българския революционен пролетариат..., в нея, а също и в стихотворенията „Карл Либкнехт“, „Смъртта на Делеклюз“ и др. правдиво са изобразени основните черти от характера на пролетарските революционери, действуващи в типични обстоятелства.“[1]

В същност и в поезията на Вапцаров най-плътният образ на революционер е взет от чужда действителност. Фернандес, така непосредствено и последователно изобразен в стихотворенията „Сън“, „Песен на другаря“, „Песен на жената“ и „Писмо“ („Майко, Фернандес убит“), е герой от гражданската война в Испания. Несъмнено при изграждането на този назабравим образ, при вникването в трагедията, която изживяват неговите близки, Вапцаров творчески се е учил от „Йохан“ на Смирненски.

В лиричните изповеди на Вапцаров, така просто изразени и потвърдени от героичния му подвиг, подпечатани със собствената му кръв, се очертава обаятелният образ на комуниста, на боеца от нашето антифашистко движение. Той е съвсем сроден на лиричния герой от „Пролетно писмо“, „През бурята“ и „Юноша“, но действува в момент, когато условията за победата на революцията у нас са много по-назрели, когато в Съветския съюз вече се осъществява социализмът. Затова неговите мечти са по-конкретни, по-ясни.

Поетите от 30-те години подеха традицията на Смирненски, създадоха верни образи на борци за социализъм. Младен Исаев обезсмърти подвига на Павел п. Пандов в стихотворението „Йохан“. В „Писмо“ и „Към Партията“ на Радевски лиричният герой е пример на партийна преданост, на гражданска съвест и самопожертвователност. Тези стихотворения са написани със завладяващо чувство. По замисъл „Писмо“ е близко до „През бурята“ на Смирненски. Силно обобщен образ на осъзнат работник намираме у Никола Ланков в цикъла „Работник“, из поемата „Партиец“ и в стихотворението „На пост“. Но в обрисувката на този образ се чувствува абстрактност и декларативност.

Струва ми се, че Йохан, Карл Либкнехт и Делеклюз на Смирненски, Фернандес на Вапцаров и Сашка на Веселин Андреев са най-ярките, най-майсторски сътворените образи на революционери в нашата социалистическа поезия. Ние ги възприемаме и обикваме като живи хора, които винаги ще вълнуват и възпламеняват за големи, светли дела.

Вапцаров можа да възсъздаде не само образа на борeца за социализъм. Работникът и младата колхозничка в поемата „Пушкин“ носят типичните черти на строителите на новото общество, на

[1] Д. Ф. Марков, Новаторские черты. . ., стр. 131.

освободените хора, които на широк простор разгръщат своите творчески сили.

Проблемата за положителния герой заема централно място в естетиката на социалистическия реализъм. Смирненски пръв в нашата литература можа така сполучливо да го разреши. В това се състои една от най-важните черти на неговото голямо новаторство.

* * *

Вдъхновените стихове на поета като огнени мълнии вещаят буря и след бурята — ведро, слънчево небе. Те са устремени към бъдещето, към „великата вихрена пролет", за която младият автор копнее с цялата си пламенна душа. „Буревестник на пролетарското освобождение — ето какво е поетът Смирненски", писа Георги Бакалов.[1]

Смирненски страстно утвърждава в своята революционна поезия новия естетически идеал — революционно преустройство на света, изграждане на социалистическо общество, в което господари на благата ще бъдат тези, които ги създават.

За това бъдеще мечтае поетът, то осмисля целия му живот, вдъхва му ненавист към всичко, което преграждa неговия път. За Смирненски напълно важат думите на Фадеев: „Съчетанието на прогресивното романтично начало с реализма свидетелствува за наличието у художника на нравствени идеали, за които той се бори, заради които той критикува всичко, което му пречи. И благодарение на това неговото творчество става новаторско, придобива величави и в същото време прости, естествени, свободни форми."[2]

Романтиката на Смирненски е борческа. Бихме могли да я охарактеризираме с израза на Горки: „Активният романтизъм се стреми да усили волята на човека към живот, да възбуди у него бунт против действителността, против всякакъв неин гнет."[3]

Смирненски е мечтател, и неговите мечти не са безпочвени, не са донкихотовски. Те, както казва Писарев, гонят естествения ход на събитията. Романтиката на поета намира подхрана в самата действителност, богата с героични, възвишени прояви. Внушителните, монументални образи в поезията на Смирненски, нейният тържествен, патетичен тон съответствуват на величието на епохата, на мъжеството на разгневените маси. Тяхната революционна сила в стиховете на поета се разраства до необикновени, фантастични размери. Карл Либкнехт, Иохан, Делеклюз, Роза Люксембург и безименните герои Смирненски изобразява в романтична светлина. Те са олицетворение на нравствения идеал на поета, в тях са събрани най-хубавите човешки черти. С романтични художествени похвати тези черти са хиперболизирани. От това обаче реализмът на Смирненски не само че не губи, но добива особена емоционалност и сила на въздействие. „У крупните художници, пише Горки, реализмът и ро-

[1] Георги Бакалов, Христо Смирненски, 1925, стр. 19.

[2] А. Фадеев, Задачи литературной теории и критики. Проблемы социалистического реализма. Сборник статей, 1949, стр. 21.

[3] М. Горький, О литературе. Москва, 1953, стр. 311.

мантизмът всякога като че ли са съединени. Това сливане на романтизма и реализма е особено характерно за нашата голяма литература, то й придава тази оригиналност, тая сила, която все по-забележимо и по-дълбоко влияе върху литературата на целия свят.“ [1]

За сливане на реалистичното с романтичното можем да говорим и при Смирненски. Има нещо ново в неговата романтика, което я отличава от романтиката на реалистите изобличители. Мечтите на поета за красивото не са утопични, те съвпадат с етиката на научния социализъм.

С разнообразни поетични синоними Смирненски рисува социалистическото бъдеще. То се очертава във въображението му като жадуван бряг, бленувани земи, като пролетни дни, като лазура на нови страни. Той го нарича празник на своите братя, огнена полет, нов живот, тържество на вечна обич, вечна правда, сравнява го с полет към простор, красота, висини, към въздух, свобода и светлина. Социализмът ще донесе на масите светлина и хляб, живот и свобода, ще ги изтръгне от нищетата. В тези образи се чувствува патосът на възторжения мечтател. Те разкриват типични страни от социалистическата действителност, въпреки че някои от тях имат твърде общ смисъл. „С думите простор, красота, висини, отдих, воля, въздух, ширини и съчетанието нов ден (к. Р. М.) Смирненски подчертава ония страни на това понятие (свобода), които са характерни за социалистическото общество, където е премахната експлоатацията на човек от човека, където няма безработица и нищета и където са освободени всички творчески сили на човека.“ [2]

Смирненски, както подчертава Пантелей Зарев, „не пя за изграждането на социализма, нито мечта като Вапцаров за непосредственото социалистическо строителство у нас... Той не беше съвременник на това строителство в Съветския съюз.“ [3]

Д. Ф. Марков характеризира метода на Смирненски като революционно-романтически и в същото време говори за развитие в творчеството на поета на социалистически реализъм, чертите на който се проявяват толкова по-очевидно, колкото по-близо пристъпва Смирненски към конкретно-историческото изображение на действителността.[4]

Фактически романтиката в най-хубавите революционни произведения на Смирненски не може да се разглежда сама като художествен метод. Както се изтъкна, тя е органически свързана с неговия реализъм, има своите дълбоки корени в действителността. В произведения като „Северно сияние“, „Бунтът на Везувий“, „Руският Прометей“, „Червените ескадрони“, „Москва“, „Въглекопач“, „Огнен път“, „Моряци“, „Йохан“, „Карл Либкнехт“, „Смъртта на Делеклюз“, „Гладиатор“, „Бурята в Берлин“, „Каменарче“, „Да бъде ден!“, „Ра-

[1] М. Горький, О литературе, стр. 311.

[2] Радослав Мутафчиев, Лексика и типични фразеологични съчетания в творчеството на Христо Смирненски с оглед към идеологията му. Известия на Института за български език, кн. III, стр. 73.

[3] Пантелей Зарев, Българска литература, 1950, стр. 583.

[4] Д. Ф. Марков, Новаторские черты . . . , стр. 136.

ботникът", „Тълпите" и др. поетът напълно осъществява изискването, което Ленин поставя пред партийната литература — да стане част от общопролетарското дело, колелце и винтче на един-единен, огромен социалистически механизъм, привеждан в движение от целия съзнателен авангард на цялата работническа класа.[1]

Те са неразлъчно свързани с живота на Българската комунистическа партия, с революционните събития у нас и в целия свят след Първата империалистическа война. В тях, разглеждайки ги по теми, откриваме най-характерните черти на новия метод, на социалистическия реализъм, който не е някакъв скован канон, а непрекъснато се развива и обогатява заедно с развитието на самия живот и от който революционната романтика е неделима част.

* * *

Смирненски проявява изключителна отзивчивост към изискванията на момента, поставя перото си изцяло в услуга на текущия час, обаче в нито едно стихотворение той не фотографира, не се ограничава с конкретния повод. Той винаги творчески се отнася към материала, възсъздава го чрез вълнуващи поетични образи, в които се чувствува мощният размах на неговото необикновено богато въображение. Навсякъде поетът прави обобщение на най-характерните черти на времето, показва ги в тяхното развитие, в тяхната историческа перспектива.

За поемата „Смъртта на Делеклюз" Смирненски е използувал откъс от „История на Парижката комуна". Нейният автор Лисагаре сам е участвувал в борбите на комунарите. Този откъс е отпечатан в „Работнически вестник" от 16 март 1921 г. по случай педесетгодишнината от създаването на Парижката комуна. В него под надслов „Смъртта на Делеклюз" Лисагаре с голямо вълнение описва смъртта на стария комунар: „Площадът Шато До се опустошаваше от град куршуми. Гранати и бомби срутваха стените. Двадесетина къщи бълваха пламъци. Дърветата бяха обезлистени, с изпочупени клони. Невидимата ръка на смъртта се слагаше на всеки камък от паважа. Към 6 3/4 ч. ние съзряхме при кметството на 11-ия арондисман Делеклюз, Жур с около стотина федералисти, които потеглиха към Шато До. Делеклюз бе с обикновените си дрехи: черна шапка, черни панталони и пардесю, под него червен шарф, който той винаги носеше. Той бе невъоръжен и се подпираше на бастун. Ние последвахме делегата. По пътя срещнахме Либон, който много дръзко бе предизвикал смъртта и като Брюнел бе паднал на Шато До; носеха го безжизнен; срещнахме и Верморел, ранен заедно с Либона, носен на носило от Тес и Жаклар; едри капки пот отбелязваха техния път. Наоколо петдесетина метра от барикадата гвардейците, които придружаваха Делеклюз, се разпръснаха, защото куршумите преграждаха входа към булеварда. Делеклюз продължи пътя си сам. Тук ние бяхме свидетели на зрелището, което нека остане запазено в спомените!

Слънцето залязваше. Старият изгнаник крачеше равномерно, без да се оглежда дали го следва някой. Той бе едничкото живо

[1] В. И. Ленин, Съчинения, т. 10, стр. 32—33.

същество на булеварда. Когато стигна на барикадата, той се обърна наляво и се покачи по барикадните камъни. За сетен път видяхме неговото сериозно, белобрадо лице, което бе обърнато към смъртта. Изведнъж Делеклюз изчезна. Неколцина искаха да го дигнат. Тримата четирима паднаха мъртви при този опит. Ние се върнахме с разкъсано сърце и трябваше да оставим трупа на нашия приятел на поруганието на един неприятел, който не знаеше почит пред смъртта. Той не бе уведомил никого, дори и най-близките си. Делеклюз се изкачи на барикадата, както старите монтаняри се изкачват на гилотината. Дългото дело на неговия живот бе изтощило силите му. Той имаше само още едно дихание, и той го предаде. Той живееше само със справедливостта. Тя бе неговият талант, неговата съвест, полярната звезда на живота му... Той падна като якобинец на страната на мъже от народа, за да ги защити. Той има тая награда, че когато часът му бе ударил, можа да умре за тях със свободни ръце, в слънчева светлина, без да бъде обиден от погледа на палача."

За своята поема Смирненски е подбрал най важните моменти от този разказ. Той е изоставил някои подробности, като описанието на облеклото на Делеклюз, хората, които са го придружавали, ранените, срещнати по пътя към барикадата. Цялото си внимание поетът е съсредоточил върху действията на своя герой и чрез тях е изградил неговия образ плътно и внушително. Лисагаре художествено е обрисувал площада Шато До след неговото превземане от версайлците. Смирненски е разширил това описание. Той динамично е предал последния момент от сраженията между многобройните вражески войски и храбрите комунари, майсторски е нахвърлил зловещата картина на разрушения, димящ Париж в края на тази неравна борба. Минал през въображението на поета, обгорен от буйния огън на неговото вдъхновение, разказът на Лисагаре се е превърнал в оригинална поема, в която се чувствува творческата индивидуалност на Смирненски, неговата образна мисъл и патос.

Поетът бърже реагира на събитията. Заради това началната редакция на някои стихотворения се доближава твърде много до конкретния повод. Така Смирненски написва „Северно сияние" под непосредственото впечатление от борбата на съветската държава срещу армиите на Колчак, Юденич, Деникин и на полските панове. В последната редакция — във второто издание на стихосбирката, той е махнал строфите, в които говори за тях, и е обобщил цялата гигантска борба на руския народ за укрепването на младата социалистическа държава.

В първата редакция на „Москва" под заглавието в скоби е отбелязано: „III конгрес на III интернационал". Така Смирненски е пояснил повода, по който е написал стихотворението. В по-късните редакции той е махнал това посвещение, защото фактически конгресът на Третия интернационал дава само външния подтик, не е главният извор на вдъхновение. То идва от радостната мисъл, че Москва е столица на първата в света социалистическа държава, че пролетариатът от целия свят има вече своя свободна родина. В първата редакция стиховете „и с ясна пурпурна усмивка бдиш/над братски стиснати ръце" и „сред тебе са Лондон, Рим, Берлин, Париж/сред

тебе е целий пролетарски свет“ се свързват непосредствено с конгреса. Зад тях читателят вижда делегациите от всички страни, дошли в Москва по тоя случай. В по-късните редакции с махването на посвещението те получават много по-широко съдържание, говорят за международната пролетарска солидарност, чийто център стана Москва.

В стихотворението „Огнен път“, написано по случай IV конгрес на БКП, в началната редакция под надслова четем: „По повод конгреса на БК партия“. Във втората редакция Смирненски е изоставил това обяснение, защото с него стиховете „Исполинска десница днес нов път чертае“ и „С петолъчни звезди днес велик път бележи/исполинска желязна ръка“ се свеждат към това събитие. Във втората редакция те престават да се свързват с него и смисълът им се обогатява, те означават вече световното пролетарско движение, ръководено от комунистическите партии.

За да илюстрираме творческия процес у Смирненски, ще приведем още един пример. Поетът се разхожда веднъж със своя приятел Веселин Димитров по Цариградското шосе. Спират пред количка с едри, сочни череши, за да си купят от тях. В това време приближават две бедно облечени момченца, които жадно впиват поглед в примамливите, недостъпни за тях плодове. Тези деца, които така незаслужено са лишени от правото да удовлетворяват своите детски желания, изпълват сърцето на поета с мъка и негодувание. Той дава на момченцата цялата кесия с череши. Изненадани от този благороден жест, децата несигурно я поемат и свенливо изказват своята благодарност.[1] На връщане от разходката поетът неочаквано започва да декламира първите стихове на „Ний“. Разбира се, тази случка не е единственият материал за стихотворението. Тя се прибавя към отдавна събирани впечатления, с нея те като че ли преливат и изцяло завладяват съзнанието на поета. И под силния тласък на обзелото го чувство той създава художествена творба, в която широко обобщава своите наблюдения, излива гневния си протест срещу несправедливото разпределение на благата в буржоазното общество.

Творческата история на произведенията на Смирненски показва, че той гради своята поезия върху богат жизнен материал. Поетът обикаля крайните квартали, изучава живота на техните бедни обитатели, отблизо познава душата на работническата класа, сам гори в нейните борби. Необикновено чувствителен и наблюдателен, той натрупва огромен запас от впечатления, от които неговото въображение умело отсява незначителното, единичното. Както при всички истински майстори, в творческия процес у Смирненски голяма роля играят неговата обобщаваща и одухотворяваща мисъл и неудържимият напор на чувствата. И заради това той е създал творби, значими не само за момента, в който са писани, а безсмъртни, с вечен поетичен чар.

„Техниката на литературната работа, пише Максим Горки, се свежда преди всичко към изучаване на езика, основният материал

[1] Спомени за Христо Смирненски, цит. изд., стр. 111.

на всяка книга... Истинската красота на езика, действуваща като сила, се създава от точността, яснотата, звучността на думите, които оформят картините, характерите, идеите на книгите."[1]

В по-голямата част от своето творчество Смирненски осъществява тези изисквания на Горки. Той отлично познава богатствата на нашия общонароден език и изкусно ги използува. Поетът изучава сборниците за народни умотворения[2], класиците на нашата литература, вслушва се в говора на народа, събира думи, изрази от живия език. През лятото на 1922 г. заедно със своя другар Йордан Воденичаров отива на почивка в с. Радуил, Самоковско. Отсядат в къщата на Никола Капитански. Неговата съпруга Мария Капитанска си спомня, че той все си записвал нещо в едно тефтерче, с голям интерес наблюдавал полската работа и с желание участвувал в нея. За пътуването от Костенец до Радуил Йордан Воденичаров разказва: „Христо през цялото време се шегуваше. От време на време си записваше в бележника някой разговор, дори подхвърлена дума или шега помежду ни."[3]

В своите фейлетони Смирненски умело си служи с народни поговорки и изрази, като „трески за дялане", „когато атовете се ритат, магаретата теглят", „тебе думам, дъще, сещай се, снахо", „мокър от дъжд се не бои", „криви дървета", „жива раздяла" и пр. Героите на Смирненски от разказите, фейлетоните и драматичните късове говорят естествено и живо. Той е забележителен майстор на диалога, в него широко използува речника, синтактичните конструкции и интонациите на разговорната реч, със здраво чувство на художествена мярка употребява диалектизми и чуждици. Езикът на героите му е индивидуализиран. Чрез него авторът непосредствено и ярко ги характеризира, разкрива тяхната вътрешна същност („Гюро Михайлов пътува", „Фуражката", „Столична аристокрация", „Камък падна от небето", „Отмъщение" и много други).

Събитията, които възпява Смирненски в своята революционна поезия, са необикновени, героични, в тях тупти буйният, ускорен пулс на борбата, блестят красивите подвизи на разбунтуваните маси. За тези теми поетът търси съответна форма, избира най-изразителни думи, от които създава замайващи със своята внушителност образи. За революционната поезия на Смирненски Бакалов писа: „Възторг, опиянение от борбата, жажда за подвиг и самопожертване, подем, буна и движение, движение, движение... А формата — феерия от огнеструйни образи и картини."[4]

Тези вдъхновени думи на пролетарския критик тънко и вярно характеризират поезията на Смирненски, нейния стил. Тук поетът се отдалечава от стиловете на разговорната реч, от езика на всекидневието, тонът е приповдигнат, патетичен, звучи тържествено и празнично. В по-голямата част от своите революционни стихотворения Смирненски подбира най-изразителни думи, от които създава оригинални и внушителни образи. Революционният устрем на масите той

[1] М. Горький, посоч. съч., стр. 608.
[2] Вж. Веселин Димитров, посоч. сборник, стр. 104.
[3] Там, стр. 258.
[4] Г. Бакалов, цит. съч., стр. 27.

е изобразил с такава динамика, която завладява, увлича със силата на лудо придошъл пролетен порой. Тази живост на описанието авторът е постигнал с честата употреба на глаголи, на причастни форми, които изпълняват функцията на прилагателни, на съществителни с глаголен произход. Поетът особено обича глаголи за движение, като бликам, възбликна, втурна се, разкъсам, хвърлям, треса се, разбивам, разлюшквам, разкъртвам, люлея, пръскам, руша, летя, полетя и пр., глаголи, с които в преносен смисъл означава необикновено възбуденото състояние на разбунтуваните маси — горя, пламтя, настръхна, наежа се и пр. Поетът си служи с епитети, чието съдържание говори за устременост, за революционен кипеж, за силата на угнетените — буен, вихрен, възторжен, гневен, огнелик, огнен, огнеструен, железен, смел, възбунен, разбунен, настръхнал, непобедим, пламнал, развихрен и др. Смирненски сравнява революцията с най-страховитите природни стихии. Характерни за неговия поетичен речник са думите буря, вулкан, ураган, мълния, огън. Както отбелязва Минко Николов, този основен кръг от думи е особено отличителен за Смирненски, той не се среща в поезията на символистите.[1]

Наблюденията върху речника на Смирненски показват неговото творческо отношение към езика. Той придава богата смислова нюансировка на редица думи, разширява тяхното съдържание, постига голямо богатство от поетични синоними. Сполучливо сочи някои от тия случаи Радослав Мутафчиев в цитираната вече студия. От словесния материал, подбран с тънък усет и вкус, поетът вдъхновено сътворява образи, ярко оцветени, величествени и вълнуващи. В тях мощно отекват чувствата, мислите и стремежите на народа. Стилните средства на Смирненски са дълбоко осмислени, художествено мотивирани. За да подчертае някой важен момент или мисъл, за да ги озвучи емоционално, той майсторски си служи с повторението: „Берлин го помни, вечно ще го помни“ („Карл Либкнехт“); „Разбунен вик гърми навред: / „Да бъде ден! Да бъде ден!“ („Да бъде ден!“), „Земята ще ври, ще гори / в огньове, огньове, огньове и дъжд от искри („Въглекопач“). Чрез многократното повторение на глагола „слезни“ и на наречието „надоле“ основната идея на това стихотворение дълбоко се врязва в съзнанието. В „Москва“ в края на всяка строфа се повтаря възгласът: „Москва! Москва!“ По такъв начин радостта и възторгът на поета са получили своя най-силен израз. В „Северно сияние“, „Бунтът на Везувий“, „Бурята в Берлин“, „Карл Либкнехт“ и др. главната тема се повтаря в отделните части във вид на различни художествени вариации. Така чрез самия композиционен строеж Смирненски постига голяма заостреност и действеност. За да предаде постепенното увличане на масите в борбата, разрастването на революцията, той прибягва до градацията:

Ала Берлин го помни, вечно ще го помни
и вижда начело на тез тълпи огромни,
които днес навред
растат, гърмят, разкъсват своите окови
и властно разлюляват тежките основи
на този робски свет.

(„Карл Либкнехт“)

[1] Минко Николов, Образност и поетичен речник. Литературен фронт, 1953, бр. 24.

или :

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

(„Въглекопач“)

С градацията Смирненски разкрива и все по-засилващото се чувство на революционен гняв:

И настръхнах от мрака на тази земя;
закопнях, запламтях и зова.

(„Юноша“)

Поетът много често употребява глаголи и съществителни в преносен смисъл, одухотворява предмети и явления. Неговите метафори са оригинални и изразителни, изпълнени с много живот и движение. У Смирненски площадите гърмят, тълпите люлеят грамадните сгради, улицата дебне със закана, настръхнала подобно огнен змей, тя развява пред смутените отряди гриви огнени от барикади, въстаналият Берлин възправя стан кат гневен исполин, свободата звъни за пристъп, борците са възбунени синове на бурята и т. н.

В „Бунтът на Везувий“, „Руският Прометей“, „Северният Спартак“, „Гладиатор“ идеята е облечена в ярки художествени алегории, изнамерени с голяма находчивост, напълно съответствуващи на вложената в тях конкретна мисъл.

Особено характерен художествен похват за поезията на Смирненски е хиперболата. Чрез нея той заостря типичните черти на комуниста, героизма на масите, борческия патос на епохата. Борците израстват във великани, робът изправя грамадния си ръст наравно с планинските гребени, в тълпите е смълчана буря незнайна, в тях е стопено слънцето, революционизиращото въздействие на Октомврийската революция е огън, взет от хиляди разкъсани слънца, революционният гняв на масите е възбунен вулкан, теглото на роба е море от беди и тъги, революционните маси са море възбунени души, бурно море, свирепа стихия на океанските вълни. Поетичните образи на Смирненски пленяват със своята романтика, със своята емоционалност, чрез тях големият поет на революцията покорява нашето съзнание, неусетно ни въвежда в своите мисли, заразява ни със своята ботевска обич и омраза.

Срещат се някои стихотворения с претрупана, абстрактна образност, написани разсъдъчно, идеологически неизяснени, като „Херолди на новия ден“, „Разбойниците“, „Веригите на мисълта“, „Вечният карнавал“, „Червеният смях“ и „Утрешният ден“. Но Смирненски е строг и придирчив към себе си. Първите две изобщо не е включил в стихосбирката си, а останалите е махнал във второто й издание. Срещат се някои образи в революционната поезия на Смирненски, дошли от поетичния реквизит на символизма — „незрими крила“, „безплътни воали“, „безплътни одежди“, „сребристи химни“, „колесница от лунни лъчи“, „сребърна лилия“, „свето причастие“, „взор на херувим“, „нощта повдига траурния креп / поръсен с утринни

сълзи", „привежда се в траурен плащ / модрооката пролетна вечер" и пр., в духа на символизма поетът нарича живота земен сън. В никой случай не трябва да се смята обаче, че това влияние е характерно за Смирненски. В голяма част от тези образи той влага ново, революционно съдържание. Естетиката на Смирненски е коренно противоположна на естетиката на символистите. Това ясно личи от цялата му поезия, от неговото светоусещане. За абстрактността на някои образи в стихотворенията на Смирненски причината трябва да се търси не толкова във влиянието на символизма, колкото на съветската пролеткултовска поезия от това време. У нас са се смятали за образци на новото, пролетарско изкуство произведенията на поети, като Гастев, Кирилов, Герасимов, Арски от групата „Кузница", които вече са напълно изхвърлени от литературната история. Смирненски е превеждал техни стихотворения. Тези поети фактически представляват сериозно препятствие в неговото творческо развитие. Те са твърде далече от реализма, използуват стилните похвати на символистите, на имажинистите, в техните произведения изобилствуват отвлечени, неясни образи. За щастие благодарение на непосредствената близост на Смирненски до живота, до борбите на работническата класа, благодарение на неговия изключителен талант това влияние оставя върху него леки следи. От него го предпазва и мощното въздействие на Горки, на здравата реалистична традиция в нашата и руската литература. В поезията на Смирненски се срещат понякога библейски образи. В неговата поезия те получават ново съдържание. Така Каин и фарисеинът стават олицетворение на класовия враг, на неговата жестокост и лицемерие, Содом е големият капиталистически град, чиито околни жители са изгубили всяко чувство за човешки морал. В стиховете на Смирненски се явява и Христос като смирен босяк, борец за социална правда и жертва на класова борба. По това време тесняшката партия, за да изтръгне масите от влиянието на църквата, противопоставя първоначалното християнство на официалната религия, сочи дълбоката пропаст между тях. В партийния печат се поместват статии, в които се приписват революционни черти на Христовото учение. „За какво се бори Исус? — пише Георги Бакалов. Той е водител на народните тълпи, които от всички страни прииждат към него... Против него са господствуващите класи — книжници и фарисеи, против тях той, кроткият, сипе огън и жупел."[1]

Смирненски напълно възприема това отношение на партията към християнството и фактически подпомага нейната борба за изкореняване от съзнанието на масите представата за смирения пратеник на небето, проповядващ покорство и непротивление на злото. В този образ той не влага нито капка религиозно чувство. Правилно отбелязва Минко Николов, че „Смирненски понякога използува старите традиции, служи си със старата форма, за да изрази новото съдържание, воюва с буржоазията, със собствените и традиционни понятия, на които дава друг пълнеж."[2]

[1] Георги Бакалов, Христос против богатите. Народна армия, 1922, бр. 19.
[2] Посочената статия.

Поезията на Смирненски и редакционните промени в нея свидетелстват колко противоположна е неговата концепция за езика на концепцията на символистите. Не смисловата, а звуковата страна на думата интересува поета-символист. Всички въпроси на поетическия език се въртят около проблемите на символа. „Здравият смисъл на нашата реч, според Андрей Бели, е абсурд за поезията, словото трябва да се изпълни с химерическо съдържание, тайнствено и неуловимо."

„Символът е само тогава истински символ, пише Вячеслав Иванов, когато е неизчерпаем и безпределен в своето значение, когато изрича на своя съкровен (иератически и магически) език на намека и внушението нещо, което не може да се изкаже — неадекватно на външното слово."[1]

Тези реакционни, вредни схващания за езика на поезията, които приповтарят и нашите теоретици на символизма, са несъвместими с мирогледа на Смирненски, с неговата естетика. Не за „посветени в мистериите на поезията" пише той, а за своите бледолики братя, за техните мъки и желания, за тяхното мъжество и революционен устрем.

Смирненски упорито работи за своето художествено усъвършенстване, мечтае да превърне стиховете си в остър, огнен меч, в бойна тръба, да разкъртва с тях закостенелите пластове в робските души, да ги разтърсва, да ги хвърля в „бурната пещ на борбата".

Редакционните промени в неговата лирика говорят за изключителната грижливост, която той е проявявал към идейното осмисляне на образите и към тяхната художествена форма. Те показват, че поетът непрекъснато е водел борба за постигане на ясен, точен и вълнуващ израз на мисълта си, че съзнателно е опростявал фразите, очиствал е езика си от изкуствени, книжни съчетания и архаизми.[2]

Поетът творчески е използувал постиженията на най-добрите майстори на стиха в нашата поезия — Ботев, Яворов, Дебелянов, Лилиев и др., и е създал изключително богатство от рими, ритмични стъпки, интонации, асонанси и алитерации. Той до виртуозност владее стихотворното майсторство. У него обаче то никога не се превръща в самоцел, както у символистите, а е средство за постигане на вълнуващи, емоционални творби, с голяма действена сила.

Смирненски си служи с класическото стихосложение, той използува всички негови възможности. Понякога поетът разкъсва класическата схема. Чрез внасянето на голям брой облекчени стъпки той стига почти до свободен размер. Така в „Руският Прометей", „Гладиатор", „Йохан" и др. ритъмът на много места изгубва равномерния удар, тонът зазвучава естествено, повествувателно.

В поемите на Смирненски отделните моменти се очертават ясно, добиват релефна изпъкналост чрез рязка промяна на ритъма и инто-

---

[1] Вж. В. Гофман, Язык символистов. Литературное наследство, Москва, 1937, т. 27—28, стр. 61, 64.

[2] Вж. Елена Димитрова, Редакционни промени в лириката на Христо Смирненски. Известия на Института за българска литература, кн. II, стр. 67—98.

нацията. При описанието на величествени картини ритъмът става бавен, тържествен, тонът — епичен. В такива случаи поетът често построява стиха в анапест или амфибрахий. Той умее да разнообрази ямба и хорея чрез намаляване или увеличаване на ударенията и да изрази чрез тях най-различни чувства, да предаде прехода от един момент към друг („Йохан", „Карл Либкнехт", „Братчетата на Гаврош" и др.).

Стихът на Смирненски на много места е накъсан с паузи, които подчертават най-важните смислови единици, издават дълбокото вълнение на автора, неспокойното туптене на неговото отзивчиво, свръхчувствително сърце. В напрегнати или патетични моменти емоционалните паузи изчезват, темпото става бързо, стиховете се произнасят на един дъх:

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

(„Въглекопач")

Навсякъде музикалната организация е напълно подчинена на съдържанието, на настроението. Интонацията в стиховете на Смирненски е силно емоционална, необикновено изразителна, чрез нея можем да доловим вътрешното движение на речта, най-тънките нюанси на чувствата. Тя е тържествена, патетична, когато поетът говори за мъжеството на масите, миньорна, пропита с много лиризъм, когато описва тежката орис на своите бедни братя или излива мъката си по падналите герои, тревожна и нервна в напрегнатите, драматични моменти на борбата, задъхана от гняв и омраза към враговете. Стиховете на Смирненски поразяват със своята звукова хармония, с оригиналния строфичен строеж, с богатството и звучността на римите. Строфичният строеж е най-разнообразен. Римите понякога са разположени своеобразно. Свободно, не по класическата схема са поставени римите в „Руският Прометей". Няма симетрия и между вътрешните рими в предпоследната част на „Бунтът на Везувий". Поетът римува всяка дума, върху която иска да спре вниманието, и по такъв начин постига извънредно живо описание на паниката, на хаоса причинени от изригването на вулкана:

блесне, стихне, сетне светне в пламъците многоцветни
и развее, разпилее пара, пепел, гръм и дим,
а тълпите бледолики къмто градските портики
хукват, трупат се и чупят пръсти в плач неутешим.

Също така несиметрично са разположени вътрешните рими и в „Червените ескадрони". Това своеобразно римуване придава оригинален звуков колорит, обагря най-важните моменти, налага ги на съзнанието. То показва творческото отношение на Смирненски към стиха, неговото голямо стихотворно майсторство. Римите

се леят така непринудено, читателят има чувството, че поетът никога не ги търси, че те идват сами.

В неговата поезия се срещат не само пълнозвучни рими, но и интересни съставни рими и рими-асонанси. Стихът е винаги мелодичен, озвучен с красиви алитерации и асонанси.

Със своите изключителни качества на поет-новатор, на страстен болшевик в поезията Смирненски създаде здрава традиция. От своя велик учител следващите поколения пролетарски поети се учат на художествено майсторство, на беззаветна преданост към партията и народа.

За Смирненски с право Радевски пише:

Ти учи ни,
Смирненски,
да пеем. . .
Щикове да правим от стиха.
Ти учи ни щикове да леем
и от сълзите,
и от смеха.

Смирненски като жив върви с народа в неговата епична борба срещу фашизма. Вдъхновените стихове на поета се дълбаят по стените на карцерите и килиите. Той вдъхновява за героични подвизи бойците от Септемврийското въстание и партизаните. „Смирненски, пише Веселин Андреев, не дочака септември 1923 г., не дочака епичните партизански борби срещу фашизма през 1941—1944 г., но той целият бе в тях. Всеки партизанин би предложил Смирненски да бъде един от първите, символично наградени за участие в борбата за народна свобода. Защото силата на неговите огнени стихове, преляла в хиляди партизански сърца, бе несравнимо по-голяма, отколкото силата на всеки отделен боец, взел пряко участие в партизанското движение. . .“[1]

И в днешния момент поезията на Смирненски възпламенява сърцата на нашата младеж, на строителите на новия живот, зове ги към трудови подвизи и безпощадна борба срещу всичко, което преграждa пътя към бленувания бряг на социализма.

Днес методът на социалистическия реализъм в нашата литература е обогатен с нови черти, но и съвременните ни поети ще трябва упорито да се учат от Смирненски, всестранно и задълбочено да опознават живота, честно, правдиво и художествено да го възсъздават, смело да изобличават неговите недостатъци, да се чувствуват неразделна част от народа, така както се чувствуваше техният велик предшественик.

[1] Цит. сборник, стр. 291.

СМИРНЕНСКИ — ВДЪХНОВИТЕЛ НА НАШИЯ НАРОД В БОРБАТА ПРОТИВ ФАШИЗМА

от Н. Измирлиева и Цв. Унджиева

Малко са поетите, които още приживе са се радвали на такава любов и признание от страна на широките народни маси като Смирненски. Израснал сред народа, кръвно свързан с работническата класа, поетът завладява сърцата на трудовите хора още с първите си революционни стихотворения. „Нашият поет", „нашият Смирненски" — така говори за него всеки работник от борческия Ючбунар, от цяла трудова София, от цялата наша страна. Не минава работническа забава, вечеринка, честуване, на които да не се рецитират творби от Смирненски. Пролетарският поет владее години наред работническата сцена. Всяко ново негово стихотворение се търси и очаква с жив интерес и вълнение. Първата стихосбирка на поета „Да бъде ден!", в която са събрани революционните му стихотворения, незабавно се пръсва всред работниците. В клуба на партията „Георги Кирков" в Лозенец, в ючбунарския клуб, по събрания и митинги звучи могъщото слово на поета. Същата година (1922) стихосбирката претърпява второ издание. Очевидно, тя отдавна е била очаквана от трудовите хора. За тях революционната поезия на Смирненски е необходима, родна. От средите на работническа София израстват самодейни рецитатори, които дълбоко разбират и чувствуват тази поезия и с истинско вживяване пресъздават незабравимите герои на Смирненски — Йохан, Либкнехт, Делеклюз, Спартак... Най-вдъхновени декламатори на неговите стихотворения са Вълко Червенков, Невяна Липошлиева, Дора Дюстабанова, Порфирий Велков и др. Образите от „Гладиатор", „Червените ескадрони", „Йохан", „Приказка за честта", „Въглекопач" добиват особена сила, оживяват в тяхната пламенна, завладяваща рецитация. Поет, рецитатор и работници-слушатели се сливат в една мисъл, в една воля, в едно чувство.

За голямата любов на работническата класа и особено на работническата младеж към Смирненски непосредствено разказва Йордан Воденичаров — бръснар, другар на поета. През лятото на 1922 г. двамата приятели отиват в Самоков и най-напред се отбиват при комсомолците. Младежите веднага познават Смирненски. Вестта за неговото пристигане се понася от уста на уста. „Идват при мене младежите, разказва Йордан Воденичаров, и ме питат тихичко: „Истина ли е? Този ли е нашият поет Смирненски?" „Този е!", отговарям, и започвам и аз да се вълнувам — сякаш за пръв път

разбрах кой е поетът Смирненски и какво е той за нашата трудова младеж... Отиването на Христо в Самоков се превърна в истинско тържество.“ [1]

* * *

Христо Смирненски умря няколко дни след фашисткия преврат от 9 юни 1923 г. Той умря, но неговата поезия остана да живее. Пролетарският поет бе в пълния смисъл на думата буревестник на революционната борба срещу фашизма, разразила се през героичните дни на Септемврийското въстание от 1923 г. и продължила до победоносното Деветосептемврийско въстание. Поезията на Смирненски стана знаме в тази борба.

Дори смъртта на поета-комунист се превръща в мощен мобилизиращ фактор. Погребението на Смирненски представлява величествен траурен митинг. След многобройните венци върви хорът „Георги Кирков“ и пее „Вий жертва паднахте“. При лъвовия мост срещу клуба на партията процесията спира. Откъм гарата се задават колоните на шпицкомандите начело с генерал Лазаров и капитан Харлаков. Хорът запява с пълен глас: „... Ще дойде денят и народът велик ще бъде всевластен, свободен...“ Главорезите гузно се отдръпват. Траурната процесия продължава до гробищата. [2]

При погребението на пролетарския поет работническа София манифестира своята сплотеност и единство, своята борческа готовност. Дълбоко отекват в сърцата вдъхновените надгробни слова на Никола Пенев, Вълчо Иванов, Гео Милев, Георги Бакалов и Тодор Павлов. „Работнически вестник“ от 18 юни 1923 г. помества вълнуващ некролог: „Тази сутрин смъртта изтръгна от нашите редове вдъхновения певец на пролетарската революция. Престана да тупти едно сърце, препълнено с любов към потиснатите и омраза към потисниците. Предивременно, още не изпял всичките си песни, угасна поетът, с когото българският пролетариат справедливо се гордееше.

Младото пролетарско изкуство в нашата страна загуби най-надеждната си сила...“

Комунистическият печат се изпълва със статии и отзиви за Смирненски. Работници и учащи се пишат за своята скръб, за своята обич към поета-комунист. Прогресивната младеж дава вярна революционна клетва пред неговия пресен гроб. Вестник „Младеж“ помества вълнуваща статия, която завършва с думите: „Спи спокойно, безсмъртни младежо-пролетарий! Спи спокойно, млади певецо на бунта за красота, за свобода, за човечност. Червената младеж е будна на своя пост и коварният враг не ще може да й убегне! Поклон, незабравими и незаменими любимецо на младежта!

От редакцията на в. „Младеж“.
От ЦК на Съюза на комунистическата младеж.“ [3]

[1] Сб. Спомени за Христо Смирненски — „С Христо бе радостно и весело“, 1955 г., стр. 259.

[2] Вж. Сотир Спанчев, Спомени за Христо Смирненски, цит. сб., стр. 118.

[3] Вж. Христо Смирненски и комунистическата младеж, в. „Младеж“, бр. 3, 25. VI. 1923 г.

„Работнически вестник“ под заглавие „Пролетарската скръб за Христо Смирненски“ помества дописки от цялата страна. Чувствата на пловдивските тютюноработници изразява Стефан Кираджиев, секретар на тютюноработническия съюз, убит по време на Септемврийското въстание от 1923 г. Пламенен революционен обет дава и пловдивската младеж: „Ние идем като червена буря пред тленните останки трайна клетва да дадем, че с бунтовните песни напред ще вървим.“ [1]

В редакцията на в. „Младеж“ се получават десетки писма, дописки, телеграми. Получават се и редица стихотворения и разкази, посветени на поета. Трудовите хора от всички краища на родината, от Михайловград, Лесичево, Лом, Пловдив, Казанлък... изразяват своята голяма скръб и обич. Редакцията получава писмо и от Франкфурт на Майн. [2]

Възпоменателното утро по случай четиридесет дни от смъртта на Смирненски в театър „Одеон“ се превръща в протестен митинг. За него разказва Невяна Липошлиева: „Когато аз, разплакана, декламирах „Жълтата гостенка“, в залата се чуваха сподавени хълцания. Плачеха за Христо, плачеха за своята окаяна съдба... Но когато след мене Дора Дюстабанова, вдигнала ръка, извика „Да бъде ден!“, главите се изправиха, очите заблестяха. А когато пък Вълко Червенков тръсна глава, сви юмрук и завърши със „Смело, товариши!“, всички скочиха, вдигнаха юмруци и запяха „Интернационала.“ [3]

Христо Смирненски умря в навечерието на Септемврийското въстание. Той не дочака разразяването на революционната буря. Но неговата поезия възпитаваше години наред борците в дух на класова непримиримост и всеотдайност към делото на революцията и социализма. Поезията на Смирненски вдъхновяваше героите от Септемврийската епопея.

Фердинанд Козовски, един от водителите на Септемврийското въстание в Северозападна България, разказва за голямата действена сила на революционните стихотворения на Полянов и Смирненски. Под тяхното влияние израства и възмъжава цяло поколение борци-септемврийци. „Срутените кумири“ от Димитър Полянов, „Червените ескадрони“, „Москва“, „Йохан“, „Гладиатор“ от Смирненски възпитаваха комунисти-борци, каляваха волята за борба.“ [4]

Бойците от легендарната метковска дружина живеят и се борят с революционните песни на Смирненски. Кирил Митев, командир на метковската дружина, обича да декламира „Червените ескадрони“, „Про патриа“ и др. Любимо стихотворение на Никола Плевенски, въстаник от Метковец, е „Три години“. Учителката Николина Младенова, участвувала във въстанието в Ломско, вдъхновено декламира „Бунтът на Везувий“ и „Веригите на мисълта“. [5]

---

[1] Работнически вестник, бр. 14, 20. VI. 1923 г.
[2] Вж. Младеж, бр. 7, 24. VII. 1923 г.
[3] Сб. Спомени за Христо Смирненски, 1955 г., стр. 148.
[4] По устни сведения на Ф. Козовски.
[5] По устни сведения на Кирил Митев.

Във фашисткия затвор в Батак, в дните около Септемврийското въстание, звучи също бодрото, непобедимо слово на пролетарския поет. Раненият затворник Лазар, участник в опита за въстание в Перущица, с възторг рецитира „Гладиатор". Последния стих „На крак, братя роби, на крак!" борецът-септемврист произнася с особен патос и жар.[1]

Любимо стихотворение на работника-шивач Спас Балевски, ръководител на въоръжения сектор в Троянска околия, е „Карл Либкнехт" и особено последната му строфа. На 15 юли 1925 г. преданият борец-комунист Спас Балевски е убит по шосето за Ловеч „при опит за бягство".[2]

Често, преди да загинат, борците-антифашисти издълбават по стените на ареста последната си дума, своя най-съкровен завет. Те оставят на своите другари написаните с кръв, при последните удари на сърцето, стихове на Смирненски. След Септемврийското въстание Пело Пеловски с група другари емигрират в Съветския съюз. При завръщането им в родината властта ги хвърля в затвора. В тъмната килия високо над вратата те прочитат издълбаните с гвоздей стихове:

И ако слънцето угасне в боевете —
то моето сърце кат слънце ще им свети
през бурната тъма,
а пламъка на младите души им стига,
за да разбият и последната верига
на майката-земя!

И те действуват „като светлина, като слънце!"[3]

* * *

След потушаването на въстанието (1923—1925 г.) настъпват години на нечуван терор. Но любовта на народа към поезията на Смирненски фашистката власт не може да унищожи. Тая поезия живее в сърцата на борците-антифашисти, на целия трудов народ. Прогресивният печат продължава да помества вълнуващи стихотворни посвещения, статии, дописки, цели страници и броеве за пролетарския поет. Препечатват се и редица негови революционни стихотворения и сатири.

В „Младежки майски лист" от 1924 г. е поместено първото революционно стихотворение на Смирненски — „Първи май", и кратка статия за поета от Вълко Червенков, подписана с инициала Ч. В нея е изразена дълбоката тъга на младежта по певеца на революцията. „Класата на труда у нас, се казва в статията, остана без своя художествен изразител. Младите борци останаха без своя любим, незаменим боен приятел. И на тоя първи май, на който хищно шества емблемата на фашизма — смъртта, ние си спомняме с дълбока скръб за неоценимия певец на свободата, на правдата, на устрема напред към всечовешкото братство. В историята на нашата борба неговото име е записано вече с големи огнени букви."

[1] По устни сведения на Петър Врачев.
[2] Вж. Възпоменателен лист Спас Балевски, 1945 г., Троян.
[3] Пело Пеловски, За Смирненски, цит. сб., стр. 216.

По повод първата годишнина от смъртта на поета в дописка с подпис „Черноработник“ четем: „Седя в черния рудник и прелиствам книгата му. През време на почивката това ми е любимо занятие. Знам ги вече почти наизуст и все пак ги прелиствам: тъй ми са близки и мили! Лампата ми догаря, трептят и люшкат се зелени вълни от светлината и по тях се мяркат пред очите ми: „Надоле, надоле слезни!“[1]

През същата 1924 г. излиза първият възпоменателен лист, посветен на Смирненски.

В годините на белия терор след Септемврийското въстание много от бойните другари на поета от борческия Ючбунар загиват. Секретарят на ючбунарската партийна секция Вълчо Иванов е зверски удушен. Тодор Димитров е убит след нечовешки инквизиции. Димитър Константинов издъхва под фалшиво име в болницата. Атанас Стратиев се хвърля от четвъртия етаж на полицейския участък... Убити са и неговите другари от ранно детство — Димитър Хаджимитрев, Никола Дзанев и др. Нови борци подемат революционното дело. Христо Смирненски е неотменно в техните редове чрез безсмъртната си поезия.

В началото на 1925 г., въпреки откритото настъпление на фашизма, излиза третото, посмъртно издание на „Да бъде ден!“ под редакцията на Тома Измирлиев — брат на поета. Революционните песни на Смирненски, събрани в малката книжка, озаглавена „Да бъде ден!“, в мрачните дни на фашистка реакция носят светлина на трудовите хора. Георги Бакалов с възторг отбелязва издаването на стихосбирката: „... С радост приветствувам, пише той, третото издание на „Да бъде ден!“. Нека екнат мощните звуци на тази бодра и жизнерадостна поезия във всяка работническа и селска къща до сетнята колиба и да кажат на техните обитатели: „Горе челата!“[2]

С разгарянето на борбата срещу фашизма поезията на Смирненски става все по-жизнена, необходима. Буржоазията разбира силата на тази поезия, бои се от нейното въздействие, прави усилия да ограничи влиянието ѝ. През същата 1925 г. посмъртното, трето издание на „Да бъде ден!“ е конфискувано. Но въпреки това поетическото слово на Смирненски звучи все по-мощно по работническите естради, вдъхновява и мобилизира.

И след априлските кървави кланета от 1925 г. революционните стихотворения на пролетарския поет продължават да ободряват, да възпитават смели, мъжествени борци, да вдъхват вяра в победата. Най-добри рецитатори на неговите стихотворения през тези години са работникът Христо Хролев (Графът), убит през 1933 г., Порфирий Велков, призван изпълнител на „Приказка за стълбата“ и „На гости у дявола“, комсомолката Соня Митрева и др. Техните рецитации оставят дълбоки, трайни следи всред работническа София. Соня Митрева пише за неотразимото въздействие на декламациите на Христо Хролев: „Фигурата му излъчваше такава здрава морална сила, каквато

[1] Звънар, бр. 8, 1924 г., специален брой за Смирненски.
[2] Нов път, кн. 9, 1925 г.

е присъща на работника-комунист и която отговаря на образите в поезията на Смирненски... Доста често „Графът" излизаше със стихотворението „Ний" и когато с гръмовния си глас изречеше: „И ние сме деца на майката-земя!", като че човек виждаше пред себе си да се възправя исполинският пролетарий, неустрашимо изявяващ правата си да стъпи на тая земя като истински господар."[1]

Революционната поезия на Смирненски въпреки преследванията и забраната прониква до работническите естради. Работници и младежи поканват Невяна Липошлиева да декламира „Йохан" на новогодишна вечеринка в локал „Батенберг". Програмата трябва да се одобри от комендантството и затова младежите вписват в нея „Поет" от Пенчо Славейков, а „Йохан" решават рецитаторката да изпълни на бис. „Започнах „Йохан", си спомня Липошлиева,... затихна всеки шум... Когато свърших, гръмливо „бис" залюля гирляндите. Заобиколиха масата, стискаха ми ръцете.

— Челата горе! — викна им Йохан... Аз продължих, а заедно с мене, в нестроен хор, повтаряха стълпилите се около мене... Гърмеше залата, гърмеше гласът на Христо Смирненски."[2]

Господствуващата класа изпитва дълбока омраза към поета-комунист и се бои от силата на неговата революционна песен. В своя първомайски брой от 1926 г. в. „Единство" помества стихотворението „Първи май" от Смирненски. Този факт предизвиква остра реакция на в. „Демократически сговор". В статия под надслов „Болшевишка поезия" редакцията на вестника изразява възмущението си, че един независим синдикален вестник е поместил, и то на първата си страница, стихотворение „от известния комунистически поет Христо Смирненски". „Мисълта за насилствено събаряне, по чисто болшевишки образец, на сегашния обществен строй — се казва в статията — е вдъхновила покойния автор, който отправя към „морните, бледолики братя" позиви за бунт, от каквито до недавна ехтеше цялата страна под водителството на Комунистическата партия, секция на Третия московски интернационал."[3]

Две години след излизането на тази статия четем във в. „Младежка дума", че в централния затвор лежи редакторът на в. „Единство" заради препечатването на едно от стихотворенията на поета.[4] Първомайският брой на „Единство" е инкриминиран. Завежда се процес срещу арестуваните редактори Асен Бояджиев и Ангел Георгиев. Залата на съда е препълнена с работници. Адвокатът Стойно Стойнов превръща своята защитна реч във възторжена рецензия за творчеството на Христо Смирненски. Съдът е принуден да издаде оправдателна присъда за двамата редактори.[5]

Минават четири години от смъртта на Смирненски. Статиите, стихотворенията, броевете от прогресивните вестници и списания,

[1] Поезията на Смирненски бе любима на работническа София, цит. сб., стр. 268—269.

[2] Със Смирненски на естрадата, цит. сб., стр. 149—150.

[3] Бр. 759, 29. IV. 1926 г.

[4] Бр. 13, 17. VI. 1928 г.

[5] Вж. Ангел Георгиев, Христо Смирненски всред работниците, цит. сб., стр. 253.

посветени на поета, са живо доказателство за нарастващото влияние на неговата поезия в борбата срещу фашизма. „Възторжените бойни думи на младия поет бяха с нас, четем във в. „Новини", с него беше цялата надигаща се работническа вълна — за повече хляб и свобода... Днес, след толкова кърви и страдания, сред последните конвулсивни напъни на реакцията, ние живеем с неговия неугасим борчески възторг и издигаме високо знамето, на което той написа: „Да бъде ден, да бъде ден!"[1] Вестник „Младежка дума" от същата година помества на първа страница пламенна статия за Смирненски от Енчо Стайков, подписана с инициали Е. С.[2]

Всяка година младежта мобилизира своите редове за тържествено честуване на Смирненски. Образуват се специални комитети от представители на работническите организации. Вестниците поместват съобщения за паметните честувания, зоват работническата младеж да изпълни своя класов дълг към поета.[3] По случай петгодишнината от неговата смърт Софийското работническо младежко дружество организира в театър „Пачев" възпоменателно утро. Тайни и явни полицаи блокират всички изходни врати на „Пачев". При излизане от тържеството ентусиазираните работници, студенти, ученици биват обискирани. Полицията арестува мнозина младежи, на други задържа легитимациите. Вестник „Младежка дума" помества възмутена дописка за този произвол на властта.[4]

През 1930 г. срещаме в печата съобщения за забрана на утра, посветени на Христо Смирненски[5]. Вестник „Бран" под наслов „Протести" съобщава за пленума на ОК на РП — Стара Загора, който издига глас срещу незаконната забрана на утрото в памет на пролетарския поет,[6] „РЛФ" публикува протестното писмо от секцията на трудовоборческите писатели в Стара Загора до министъра на вътрешните работи.[7]

Интересен документ за действената сила на поезията на Смирненски е картичката с лика на Никола Кофарджиев и развилите се във връзка с нея дебати в Народното събрание. Никола Кофарджиев (Сашо) е секретар на Комунистическата партия в България до 1931 г., когато загива героично в престрелка с полицията в София. Неговата майка и другари издават и разпространяват след убийството му, с агитационна цел, пощенска картичка с неговия лик и на убитите в Дирекция на полицията комунисти Христо Кочев и Цочо Ненов. В десния ъгъл на картичката е препечатана последната строфа от „Карл Либкнехт". Картичката попада в ръцете на полицията. Майката на Кофарджиев, поела изцяло отговорността по издаването ѝ, е арестувана. Парламентарната група на Работническата партия пита Ал. Гиргинов — министър на

[1] Бр. 102, 18. VI. 1927 г.
[2] Бр. 12, 18. VI. 1927 г.
[3] Вж. Младежка дума, бр. 13, 24. VI. 1927 г.; бр. 12, 9. VI. 1928 г.; в. Младежка искра, бр. 5, 1. VII. 1928 г.
[4] Бр. 14, 24. VI. 1928 г.
[5] Вж. Дума, бр. 40, 1930 г.
[6] Бр. 40, 1932 г.
[7] Бр. 91, 25. VII. 1930 г.

вътрешните работи, докога ще държи невинната майка в затвора. В последвалите дебати ярко се противопоставят двата свята, за които пише пролетарският поет — умиращият, излишен свят на капитализма, и светът на бъдещето, силен, смел, уверен в силите си, в своята победа. В обяснението-отговор министър Гиргинов като аргумент в полза на властта цитира строфата от Смирненски „И ако слънцето угасне в боевете... " Строфата се изпраща от депутатите на Работническата партия с ръкоплескания. Буржоазният депутат Никола Захариев предлага изключването на парламентарната група на РП: „... Когато г-н министърът чете една картичка с явно комунистическо съдържание, в което се похвалява революцията, работническата парламентарна група аплодира. Аз предлагам да се наложат санкции на цялата група." Думата взема Митю Станев — работнически народен представител. „Този стих, г. г. народни представители — казва той, — е написан от преди петнадесет години от всеизвестния пролетарски певец, пролетарски поет Христо Смирненски... Неговата книга се е пръснала из цялата страна още тогава, тя и сега се чете." И по-нататък: „Е добре, г. г. народни представители, аз трябва да заявя, че ние ръкопляскахме и ще продължаваме да ръкопляскаме на този стих на Смирненски..." Буржоазният парламент гласува изключването на представителите на Работническата партия за три заседания.[1]

Поместването на творби от Смирненски в прогресивните вестници и списания става все по-трудно. Фашистката буржоазия се готви за нова кървава касапница. Ярките произведения на поета, насочени срещу империалистическата война, пречат за изпълнението на нейните планове. Цензурата безогледно осакатява неговите силни антивоенни творби. Във фейлетона „Нямате думата!" поетът разобличава военноподпалваческата политика на буржоазната власт и разкрива непоносимо тежкия живот на бойците на фронта: „Ние тук мрем от куршуми, мрем от студ и малария, децата и жените гладуват, а там грабят, а там си пълнят джобовете!"..., „... а за тия, които грабят и мамят народа, които обявяват война, за да останат в тила...", поетът е безпощаден: „Нека и те дойдат в окопите." Поетът-комунист сочи на войниците най-верния изход за свършването на войната:

„— Може и по-рано — когато хвърлим пушките.

— Кой говори там? Пак ли ти?... Когато народният дълг говори, нямаш думата."

Всички тези изобличителни, революционни пасажи фашистката цензура унищожава. Буржоазията се страхува от жигосващата сатира на пролетарския поет.[2]

Издаването на съчиненията на Смирненски е невъзможно. Утрата за поета се забраняват, неговото революционно слово се преследва. В тези години възпоменателните листове за Смирненски, излизали почти ежегодно от 1924 до 1936 г., изиграват голяма мобилизираща

[1] Стенографски дневници на XXIII обикновено народно събрание, първа редовна сесия, бр. 66, 2. IV. 1932 г.

[2] Вж. Бран, бр. 89, 30. VI. 1933 г.

роля, стават мощно оръжие за борба. В тях Георги Бакалов и редица други наши критици-марксисти поместват своите пламенни статии за Смирненски. Тук се препечатват и много от неговите революционни стихотворения. През 1929 г. освен специалния лист за пролетарския поет излиза и възпоменателен лист Христо Смирненски, Гео Милев и Христо Ясенов. Всеотдайната преданост към народното дело свързва светлите образи на тримата поети-борци. Издаването на възпоменателни листове, на цели броеве и страници, посветени на поета, се превръща в мощно средство за мобилизиране силите на прогресивния печат, става боева задача.

През 1932—1933 г. излизат за пръв път избрани съчинения на Смирненски в три тома под редакцията на Тома Измирлиев и Тодор Боров. Тритомникът задоволява една назряла нужда, посреща се с интерес и одобрение от прогресивната общественост и веднага се изчерпва. Неговото публикуване е голямо завоевание за нашата литература. Въпреки всички трудности томовете се преиздават многократно. Дори за прикритие едно от изданията носи библиографските данни на предишното.

* * *

Поезията на Христо Смирненски е ярко доказателство за голямата сила на народното изкуство. През дългите години на фашистка диктатура тя влива нови сили, дава нов, младежки полет на старите изпитани борци, а за младата подрастваща гвардия е мощно възпитателно средство. Огромно е нейното въздействие за политическото израстване на нашата трудова младеж, за революционното й възпитание и борческа подготовка.

За ролята на Смирненски в революционизирането на сливенската младеж разказва Велчо Чанков, активен ремсист, по-късно партизанин. През 1933 г. в мъжката гимназия в Сливен учащите се обявяват стачка против високите такси и мракобесническите училищни порядки. Словото на охранения сливенски поп при започването на учебната година бива прекъснато от възторжен младежки глас: „Вън попщината от училищата! Дайте ни истинска наука!" В това време от другия край на салона десетина младежки гласове запяват:

Надоле! Надоле! Надоле!
В студените бездни слезни. . .

В училището настъпва суматоха. Намесва се полицията. „А песента зад гърба ни — разказва Велчо Чанков — продължаваше. Това беше бавен, тържествен марш, който ту се разкъсваше, едва поддържан от самотни, глъхнещи всред олелията гласове, ту се надигаше като мощна вълна и изпълваше кънтящите коридори:

Слезни в тия мрачни утроби
на хищната майка-земя,
слезни между братята роби. . ."[1]

[1] Вж. ръкописа на автора „С песните на Смирненски", Институт за бълг. литература, сектор Хр. Смирненски.

В Сливенската гимназия Велчо Чанков, тогава малко, стеснително селянче, получава първата си революционна закалка. „В ония години на първи самостоятелни стъпки в живота — разказва той — получих от поезията на Хр. Смирненски първия си урок по политическа просвета, получих го на ясен, разбран и убедителен език, езика на образите, който действува направо на сърцето.“[1]

Революционната поезия на Смирненски помага на нашите младежи да укрепнат политически, да израснат в смели борци, уверени в своите сили, в правдата, която осветлява пътя им. На нелегални младежки сбирки, по излети из Балкана звучи революционното слово на поета. Велчо Чанков разказва за излетите на ремсистите-ученици из красивия Сливенски балкан: „Помня с какво чувство другарката Йорданка Баева, нисичко, чернооко и закачливо момиче, пееше „Вечер“ от Смирненски:

Все по-дълги сенки протягат студените здания. . .

Със затаен дъх слушахме ние тази трогателна песен... Тя събуждаше у нас чувство на омраза и протест срещу жестоките неправди на буржоазния строй и фашизма. Струва ми се, че могъщото въздействие на песента се засилваше и от сполучливата музика, пригодена към текста...

Но ето, в средата на полукръга, който ние сме образували, излиза русичка, синеока девойка, с дълги, нагънати зад тила коси.

„ЙОХАН“

. . . . . .

и само пребледнелите уста
нашепваха едвам: „Йохан, Йохан!“. . .

И това звучеше така покъртително, че нашето свежо младежко въображение ни караше да виждаме не русичката Мара Енева, която често рецитираше стихове от Смирненски, а непознатата млада берлинчанка, която с дете на ръце изпраща своя любим мъж на барикадата... След това идваха общи песни, рецитации на „Лудия“ от Петьофи, на „Септември“ от Гео Милев и отново Смирненски и Ботев.“[2]

В първите стъпки на всеки младеж в революционното движение поезията на Смирненски е незаменим другар и учител. „Когато трябваше да въведем някой младеж в нашите редове — разказва Никола Котов, партизанин от Средногорието, — ние му давахме между другото непременно да прочете и стихове на Смирненски. Прочел ги един път, той бе вече спечелен за борбата.“[3]

В гимназиалното ръководство на РМС в Пловдив през 1939 г. става провал. Стефан Халачев, младежки ръководител, утрешният партизанин-комунист Велко, предава на новото ремсово ръководство малка парична сума и два куфара с литература. Между книгите са и подвързаните в черно платно и червен надпис томчета с творбите на Смирненски.[4]

---

[1] Вж. ръкописа на автора „С песните на Смирненски“, Институт за българ. литература, сектор Хр. Смирненски.

[2] Пак там.

[3] По писмени сведения на Н. Котов, гр. Кърджалий.

[4] Вж. Георги Йовков, Патриоти, 1953 г., стр. 22—23.

През 1944 г. на ремсова сбирка в Чирпан младият поет Павел Матев се запознава за пръв път с поезията на Смирненски. Христо Баирев, загинал по-късно като партизанин, говори пред младежите за великата борба на трудовите хора за свобода и социална правда. За да подчертае дълбоката си вяра в победата, той цитира „През бурята" от Смирненски. „Не мога с думи да изразя — пише Павел Матев — неотразимостта на впечатлението, което тези стихове ми направиха. Винаги след това, когато разтварям книгите на Христо Смирненски, когато ме облъхва патосът на неговата гръмовита поезия, аз си мисля за първата ми среща с поета на ремсовата сбирка и за безсмъртието му. Защото ако поетът може да даде на хората вяра, която да ги кара да умират и да побеждават — значи е безсмъртен."[1]

* * *

През участъци, затвори, карцери в продължение на двадесет години преминават хиляди самоотвержени борци-антифашисти. Те се борят и умират с неугасима вяра в бъдещето, със стоманена воля да преодолеят всички трудности, да изградят нов, справедлив обществен строй. Поезията на Христо Смирненски вдъхновява борците, дава им твърдост и крила в борбата.

Малко са запазените до днес документални източници за въздействието на пролетарския поет във фашистките затвори, но те убедително говорят за силата на това въздействие.

Дълбоко вълнуват затворническите тетрадки с малки пожълтели странички, с гъсто изписани на ръка букви — революционните стихотворения на Христо Смирненски. От тези извезани букви лъха искрена признателност и топла обич към поета-комунист.

Ето три листа от такава тетрадка. Преписани са неповторимите стихотворения на Смирненски: „Огнен път", „Пролетно писмо", „Братчетата на Гаврош", „Северният Спартак", „Гладиатор", „Въглекопач", „Карл Либкнехт".[2] Трудно е за нас днес да си представим каква изключителна сила и твърдост и колко любов към пролетарския поет са нужни за преписването им в мрачните килии на фашисткия затвор. Тези преписи затворниците пазят дни, месеци, години, пренасят ги като скъпоценна светиня от затвор в затвор, от лагер в лагер. Партията възпита тия най-добри синове на народа, направи обикновените хора герои. Партията създаде поета-комунист Христо Смирненски. На нея, на нейния героичен път той посвети стихотворението си „Огнен път". Не случайно това стихотворение е преписано на първата страничка на пожълтялата затворническа тетрадка. Полетът на чувството, вярата в победата, предаността към партията-ръководителка, с които е наситено стихотворението, са присъщи на всички борци срещу фашизма. Могъщата десница на партията сочи пътя, великия път към победата на комунизма, ръководи, подкрепя, сплотява. За партията и народа умират борците с песен и усмивка

[1] Запознаването ми с поета. Народна младеж, бр. 145, 18. VI. 1953 г.
[2] Музей на революционното движение, София.

на уста, с очи, устремени към бъдещето, с мисли, съвсем близки до забележителните по своята сила стихове на поета:

Тъй е нужно — ще бъде така!
С петолъчни звезди днес велик път бележи
исполинска желязна ръка.

Отдал своя изключителен талант и целия си живот на трудовия народ, на Комунистическата партия, поетът-комунист неотклонно следва нейния героичен път. Всеки стих от революционната му поезия е знаме, лозунг и щик.

1 май 1929 г. Сливенските политзатворници манифестират между каменните зидове на затвора. Начело на колоната грейва аленото знаме, издига се плакат, горят червените ленти на гърдите, огън пламти в очите. След акцията осемнадесет политзатворници са хвърлени в карцера. „От съседната килия — пише Д. Халов — поемат: „На всемирни пожар ний сме пламък!..." Ние пеем с все гърло, волно и радостно... „Тоз, който падне в бой за свобода, той не умира!" ...Люлей се тържествено великият химн на свободата, изпят от великана Христо Ботев... Ние пеем с наслада. Още гласът не е погълнат от глухите коридори и хладните стени и се понесе мощен и звучен стихът: „Карл Либкнехт беше той!..." Възвишените стихове на пролетарския поет ни даваха сили в борбата."[1]

„Спартак", „Смъртта на Делеклюз", „Карл Либкнехт", „Роза Люксембург" — вдъхновените стихотворения-поеми на Смирненски са пропити с неувяхващата романтика на борбата за щастие на народите, с героиката и безсмъртния подвиг на загиналите за свободата. Тези творби са вечни, както е вечна идеята за борба, те са безсмъртни, както са безсмъртни героите, паднали в борбата. „Цели четиринадесет години — пише Мишо Николов, — прекарани в затвора, не можаха да заличат ония чувства, които аз изпитвах, когато слушах един от другарите, осъден на смърт, да декламира стихотворенията на Смирненски. Героичните образи на Йохан и Либкнехт изпъкваха пред нас като живи и ни зовяха към борба. През дългите и безсънни нощи в очакване на палачите ние повтаряхме без глас стихове от Смирненски и се готвехме да посрещнем гордо смъртта, така както я посрещнаха Йохан и Делеклюз."[2]

Поезията на Смирненски силно действува върху новите политзатворници. „Преминали през ужасите на фашистките инквизиции, тия другари влизаха в затвора с известно недоверие и с още пресни впечатления от преживяното. Ние ги посрещахме с декламации и пеене на стихотворения от Ботев и Смирненски."[3]

В Сливенския и Варненски затвор най-любими са стихотворенията-песни „Горчиво кафе", „Уличната жена", „Ковачът", „Жълтата гостенка", „Вечер", „Въглекопач", „Ний" и „Цветарка". В хубавите лунни нощи затворниците особено обичат да пеят „Вечер":

---

[1] Вж. ръкописа на автора „Четиринадесет години във фашистките затвори". Музей на революционното движение, София.

[2] Каква роля играеше поезията на Смирненски в живота на политзатворниците. Възпоменателен лист Христо Смирненски, 1948 г.

[3] Пак там.

Жадувах и аз на живота вълшебната музика,
цветята на земния сън,
а още в зори ми вериги зловещи нахлузиха
и чух погребалния звън!

При тези стихове окованите затворници в знак на протест зловещо раздрънкват вериги.[1]

Революционните песни на пролетарския поет укрепват духа и вярата на борците в победата над фашизма. Интересни, вълнуващи са затворническите вестници. Те са истински колективен организатор и мощен мобилизиращ фактор. Разгръщаме запазените броеве на вестник „Червени зари" от Варненския затвор. Заглавието е изрисувано с голямо старание и художествен усет. Страничките са малки, с тънки листа и извезани по тях букви. В броя от 24 юли 1935 г. е поместена голяма статия „Хр. Смирненски и пролетарският литфронт" с подпис W. Тя е написана с проникновено разбиране и обич. Високо и правдиво е оценено творчеството на поета. Особено вълнуват думите, с които се подчертава любовта на работническата класа към нейния певец. Дванадесет години са минали от смъртта на пролетарския поет, но неговата поезия свети в душите на трудовите хора, дава им сили в борбата. „И досега стои още незаето мястото на Смирненски" — пише авторът на статията.

Политзатворниците изискват от дейците на нашия литературен фронт да се учат от безсмъртната поезия на Смирненски. Те смело изразяват своето недоволство от поместваните във вестника художествени творби от затворническите дописници. „Колцина от нашите литкори са си поставяли като сериозна задача проучването на делото на големите наши писатели и поети, учители, майсторите на художественото слово. Най-големия наш пролетарски поет Христо Смирненски ние още не познаваме."[2]

Верни на своята борческа целеустременост и комунистически мироглед, политзатворниците свързват неразривно своята оценка за творчеството на поета-комунист с конкретните задачи на момента. Особено важно условие за издигане на по-високо ниво качеството на литкорската работа е основното запознаване с поезията на Христо Смирненски. В цитираните редове от статията наред с укора звучи и справедлива законна гордост, че нашата работническа класа и Комунистическа партия, нашият трудов народ откърмиха такъв поет-борец, такъв учител, такъв майстор на художественото слово. Под статията е преписано забележителното стихотворение на поета „Червените ескадрони". Всеки борец срещу фашизма у нас е знаел наизуст поне няколко строфи от този възторжен химн на съветската армия. Това личи и от преписа, направен в „Червени зари". Много от стиховете са силно изменени и очевидно е, че стихотворението е възстановявано по памет.

Смирненски обича горещо руския народ и великия Съветски съюз. В своята поезия той изразява любовта на милионите обикновени хора към страната на победилата социалистическа революция. Крилатият устрем на армията от нов тип, освободителка на народите, поетът пресъздава с неповторима поетическа сила и правда в

[1] По устни сведения на Михаил Панев.
[2] Музей на революционното движение, София.

„Червените ескадрони". Радио Москва в своето предаване по случай годишнината от смъртта на Смирненски през 1948 г. оцени високо това забележително стихотворение. Тази оценка изпълва всяко българско сърце със заслужена национална гордост. „Стихотворението му „Червените ескадрони", което бе преведено неведнъж на руски език — се казва в предаването, — е едно от най-хубавите произведения на световната литература, посветено на Червената армия. То е химн на Червената армия, освободителка на човечеството, която се бори за светло бъдеще." Заключителните думи на радио Москва изразяват ясно отношението на руския народ към пролетарския поет: „Смирненски е български поет, но той е скъп и близък на съветските хора, които винаги ще си спомнят с обич за смелия и верен певец на великата демократична армия."[1]

Вярата на поета в бъдещето, вяра, която блика от всеки негов революционен стих, окриля борците срещу фашистката диктатура. Поезията на Смирненски е истински лъч в мрачните затвори и карцери. Тя закалява революционната твърдост на борците, изпълва душите им със светъл оптимизъм. Само в призива на поета „Да бъде ден! Да бъде ден!" от едноименното му стихотворение звучи изключителна воля за борба и вяра в жадувания първи ден. В своята книга „Лъчи в преизподнята" Тодор Павлов пише: „Един куражлия немирник бе написал тъкмо срещу дирекцията на стената: „Да бъде ден!" Бяха изстъргали с нож буквите, но от следите пак се четеше дълго време: „Да бъде ден!" Ние тук всички, особено комсомолците, живеем с този вик на втория наш безсмъртник: „Да бъде ден!"[2]

Поезията на Смирненски се слива неразривно с неговия чист живот, с беззаветната му преданост към великото дело на партията, на класата, на трудовия народ. „Но стига да погледнеш, макар в портрет линията на черните му вежди, дълбоката рязка между тях и цялото очертание на това мъжествено прекрасно лице, за да почувствуваш, че това нежно, скромно, тихо дете в „ден първи" ще се разрази в могъщ Спартак, в гигантски Йохан и ще запламти и ще изгори с огньовете на героическо себеотрицание и устрем..."[3] Тези вълнуващи думи за поета на огнените гриви, за слънчевото дете на пролетариата Тодор Павлов пише сред ужасите на фашисткия затвор. Затова именно те добиват особена сила и стойност.

* * *

През 1939 г. избухва Втората световна война. Хитлеристката армия прегазва нашата земя, земята на Левски и Ботев, на Смирненски и Вапцаров. Чужди и свои поробители подлагат на жестока експлоатация и терор трудовия народ. През тези най-тежки години от антифашистката борба Комунистическата партия минава в дълбока нелегалност. Тя укрепва своите връзки с народните маси и започва енергична съпротива.

[1] Москва, 6 ноември — радио. В. Работническо дело, бр. 263, 7. XI. 1948 г.
[2] Писмо „Звезди", стр. 165.
[3] Пак там.

Инквизициите, на които биват подлагани арестуваните народни синове-антифашисти, стават все по-жестоки, режимът във фашистките тюрми — непоносимо тежък. Военен съд разглежда десетки процеси: процеса на парашутистите, изпратени от великата съветска страна, начело с Цвятко Радойнов, процеса на членове и сътрудници на ЦК, начело с Антон Иванов, и много други.

Безсмъртните майстори на художественото слово в нашата и световна литература са неразделни другари на борците, каляват мъжеството им в неравната борба, която те продължават и сега с примка на шията. Неотлъчно с тях са Некрасов, Пушкин и Толстой, Хайне и Петьофи, Горки, Фадеев и Маяковски, Вазов, Ботев, Смирненски и Вапцаров.[1]

Народната и реалистична литература прониква в затворническите килии по различен път. Политзатворниците във Варна например устройват концерти. В своя вестник „Колективен глас" те помещават отзиви, в които оценяват изпълнението и непосредствено разкриват своето отношение към рецитираните творби. На един такъв концерт затворническият хор изпълнява „Обесването на Левски" от Христо Ботев, „Хубава си, моя горо" от Любен Каравелов, „Градушка" от Яворов.[2]

Зад решетките на фашисткия затвор борците черпят сили от революционната и демократична поезия. Петър Врачев, затворен през 1943 г. в единочка № 10 на гарнизонния затвор в София, търпеливо дълбае със случайно намерена карфица по вратата и по рамките на прозорчето стихове от Ботев, Смирненски и Цанко Церковски:

Тежко, брате, се живее
между глупци неразбрани. . .
Зората пурпурна вестява
смъртта на тягостната нощ. . .
Тиран ме хвърли във тъмница,
тиран ми гроба изкопа. . .[3]

Затворниците умират с революционните песни на Смирненски. В град Сливен е разкрита конспирация в конния и артилерийския полк. Издадени са шест смъртни присъди. Настъпва нощта, в която осъдените на смърт ще бъдат екзекутирани. „Беше ужасна картина — пише Найден Пенчев. — Осъдените, начело с другаря Узунов, затворени в единочка на петия етаж, стояха на прозорците, пееха и декламираха стихове от Смирненски, издигаха лозунги."[4]

През юни 1942 г. осем другари от сливенските политзатворници са осъдени на смърт. През деня осъдените спят, за да бодърстват нощем. Изпълнението на присъдите почва на 8 срещу 9 юни. Всички затворници настръхват. Осъдените запяват Интернационала.

[1] Вж. Цветан Данкин, Под сянката на бесилката. София, 1953 г., стр. 129, 139, 182, 197.

[2] Вж. в. Колективен глас, февруари—март, 1944 г., Музей на революционното движение, София.

[3] По устни сведения на Петър Врачев.

[4] Въпросник за развитието на съпротивителното движение в България, 1941—44 г., Музей на революционното движение, София.

Като предсмъртен завет прозвучават пламенните строфи на „Йохан“ — декламира най-младият от осъдените, 23-годишният работник-комунист Димитър Богданов. „Никога досега не съм чувал повдъхновено изпълнение на „Йохан“ — разказва Мих. Панев.[1]

Политзатворниците в Плевен през 1943 г. издават свой вестник „Лик“. По случай годишнината от смъртта на великия вожд на пролетариата В. И. Ленин в „Лик“ е поместена топло написана статия, придружена с мото — строфа от стихотворението на Смирненски „Роза Люксембург“:

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

В същия брой политзатворниците отбелязват годишнините от смъртта на водителите на германския пролетариат Карл Либкнехт и Роза Люксембург. Под означената годишнина — януари 1919—1943 г. — са преписани грижливо вдъхновените стихотворения-поеми на Смирненски. Статии за Либкнехт и Роза Люксембург не са поместени. Стихотворенията на поета действуват по-силно и от най-възторжената статия.[2]

Младите поети-политзатворници, някои от които правят първите си поетически стъпки в затвора, се учат от революционната поезия на Смирненски. След разстрела на осемнадесетте парашутисти, начело с Цвятко Радойнов, Софийският затвор сякаш осиротява. Предсмъртните писма на разстреляните се предават от ръка на ръка. Младият политзатворник и поет Добри Жотев написва стихотворението „Осемнадесетте“. Неговата основна идея за безсмъртието на борбата, която не умира с гибелта на отделните борци, напомня забележителното двустишие от „Йохан“:

Безумци! Всяка капка кръв пред вас
ще бликне нови хиляди борци!...

Жотев пише:

Тирани, борците умират,
но с тях не умира борбата!...

Поетът се стреми да разкрие приемствеността в борбата за свобода и щастие на трудовите хора. Той използува образи на борци от поезията на Смирненски — Спартак, Йохан...[3]

* * *

Поезията на Смирненски е навред заедно с борците — в затвори и карцери, на Балкана, в концентрационни лагери.

В своите спомени „Със Смирненски в концентрационния лагер“ Владимир Топенчаров разказва за въздействието на пролетарския поет зад телената мрежа на лагера Еникьой. Беседата за Смирненски, изнесена пред лагерниците от Топенчаров на 18 юни 1943 г.,

[1] По устни сведения на М. Панев

[2] Музей на революционното движение, София.

[3] Вж. сп. Литература и критика, януари 1943 г., Софийски затвор, Музей на революционното движение, София.

завършва с думите: „Всред освободителната война, която народите днес водят, в борбата на нашия собствен народ поезията на Христо Смирненски — борческа, мобилизираща и народна — е за нас неизчерпаем извор на най-голямо вдъхновение, на твърдост, на кураж и на сила... Ние отдаваме почит на поета-гражданин Христо Смирненски, творец на стихове за велик героизъм и борческа саможертва — на „Йохан“ и „Либкнехт“, на „Роза“ и „През бурята“.“[1]

Стилиян Пешев, убит по-късно като партизанин при село Батулия, преписва беседата с полупечатни букви на пожълтяла тетрадка. Той работи с търпение, с голяма преданост и любов, обича и рецитира стихотворенията на Смирненски. Редом с партизанина-герой Стилиян Пешев се бори и Христо Смирненски чрез своята поезия. „За нас, изолираните в концентрационните лагери — пише Владимир Топенчаров, — Смирненски беше станал жив извор на ободрителна сила, затова ние обичахме и чествувахме Смирненски.“[2]

През септември 1941 г. немските пълчища са пред Москва. Комендантът на лагера злорадо съобщава, че с биене на камбаната ще извести лагерниците за падането на съветската столица. „Ние стояхме в каушите и се вслушвахме в тишината на двора. Ще удари ли, наистина, камбаната? Един младежки глас тихо разкъса тишината:

Москва издига щит непобедим!...
Москва, Москва...
Ти пак пламтиш...
Ти бдиш...

Стиховете на Смирненски звучаха в кауша като убедително, пророческо знамение. Камбаната не удари.

Москва, Москва!
Пред твоите стоманени врати
разби се вражата вълна...“[3]

Поразява непресъхващата свежест и актуалност на поезията на Смирненски, нейната конкретност и вечно съвременно звучение. Това е така, защото Смирненски е велик поет на войнствуващата болшевишка партийност. Той воюва чрез поезията си неотстъпно за делото на комунизма. „Когато биеха, ние четяхме Смирненски — пише Вл. Топенчаров — и укрепвахме. Рецитирахме „Спартак“, „Прометей“, „Делеклюз“... Когато узнавахме за настъплението на немските пълчища по фронтовете, ние четяхме пак Смирненски и черпехме ободряваща сила от неговите стихове. Когато празнувахме победите на съветската армия, ние повтаряхме Смирненски: „Червените ескадрони“, „Москва“, „Северният Спартак“, „Северно сияние“...[4]

За чествуването на пролетарския поет в лагера Еникьой разказва по-подробно Антон Измирлиев, брат на поета. Двадесет години са минали без Христо Смирненски. Наближава 18 юни 1943 г. Съставен е комитет за подготвяне и организиране на тържественото чест-

[1] Възпоменателен лист Хр. Смирненски, 1943 г.
[2] Пак там.
[3] Пак там.
[4] Пак там.

вуване. Започва трескава работа. В колети с двойни дъна близките изпращат съчиненията на Смирненски. Вл. Топенчаров написва доклад, грижливо преписан от Стилиян Пешев. Тодор Павлов изготвя тезиси за живота и творчеството на поета. Лагерният хор под ръководството на Анто Бояджиев разучава песни по текст от Смирненски — „Червените ескадрони", „Марш на столичани". Музиката е написана от лагерници. Хорът прави репетициите си в конюшната на лагера. Под ръководството на артиста Георги Костов се подготвят рецитациите: „Москва", „Карл Либкнехт" и др. Художникът Стоян Сотиров рисува портрет на Смирненски. Изработен е стенлист. Подготовката за честването се извършва дълбоко подмолно. В нея са увлечени много другари. Зад телената мрежа кипи богат духовен живот.

18 юни 1943 г. След вечерната проверка група първа в първа стая провежда паметно тържество. Предварително поставените караули бдят. Лицата сияят. В ноктите на фашистките палачи силата на поезията на Смирненски се чувствува повече от всякога. Стаята е украсена за голямото тържество. Портретът на Смирненски е готов, окичен с цветя. Честването започва. Младият писател Васил Воденичарски, любимец на лагерниците, с ентусиазъм ръководи паметното тържество. Владимир Топенчаров произнася своето слово. Следват рецитациите: Борис Вапцаров, Колчаков, Иван Иванов декламират с дълбоко изживяване, с цялото си сърце: „Москва", „Червените ескадрони", „Карл Либкнехт" и други. Лагерният хор закрива тържеството с изпълнение на „Червените ескадрони".

Всяка вечер в една от групите се провежда паметното честване. Лагерът заживява със Смирненски.[1] За безсмъртния пролетарски поет няма непреодолими прегради, няма телени мрежи и фашистки куршум.

* * *

Поет-комунист Смирненски сля в поезията си в органическо единство най-чистия, беззаветен патриотизъм с последователен пролетарски интернационализъм. Той възпя Парижката комуна, борбата на германския пролетариат начело с Карл Либкнехт и Роза Люксембург, прослави в безсмъртни стихове Великата октомврийска социалистическа революция. Неговата поезия, мобилизираща и оптимистична, пропита с войнствуваща комунистическа партийност, надхвърли границите на нашата родина. Смирненски стана певец на пролетарската революция, на борбата на работническата класа за победа на революцията и за социализъм.

Прокудените от фашистката власт далеч от родината активни комунисти и антифашисти носят в сърцата си революционните песни на Смирненски. Поезията на пролетарския поет им дава сили да понесат несгодите на емигрантския живот. Тя е извор на бодрост и мъжество в борбата, тя им вдъхва вяра в светлото бъдеще на народите. Организираната българска емиграция става огнище за разпространение и популяризиране на неговите стихотворения.

[1] По устни сведения на Антон Измирлиев.

По случай тригодишнината от Септемврийското въстание от 1923 г. българите в Париж провеждат тържествено събрание. Георги Бакалов изнася доклад. Следват декламации на творби от Ботев и Смирненски. Иван Кроснаков от с. Михалци рецитира „Цветарка", а Борис Милев — „Йохан". „Думите на безименния берлински работник — пише Б. Милев —

Веч бий дванайсетия кобен час
и ще сразим престъпната ви власт!

бяха прекъснати от бурни, продължителни ръкоплескания. Емигрантите се чувствуваха обнадеждени от призива на Йохан, вярата им в победата на антифашистката борба още повече се затвърдяваше, готовността им за борба срещу кървавата фашистка диктатура се увеличаваше."[1]

Не минава другарска вечер или събрание, на които да не се декламират революционните стихотворения на Смирненски. На една новогодишна вечеринка говорящ хор от работници, работнички и студенти изпълнява с голям успех „Въглекопач". Артистът Владимир Трандафилов рецитира „Гладиатор". Публиката бурно аплодира. Призивът „На крак, братя роби, на крак..." импулсира за борба. На друга литературно-музикална вечер, устроена от българското народно студенство в Париж, на която присъствуват и французи, Борис Милев рецитира „Въглекопач" със съпровод на пиано от Любомир Пипков. „Единственият екземпляр на стихосбирката „Да бъде ден!" — пише Б. Милев, — притежание на поета Марко Бунин, беше употребяван за изучаване и преписване на стихотворения до изтъркване на буквите."[2]

През годините 1925—1930 редица творби на Смирненски са преведени от Георги Бакалов в проза на руски език, а Вера Инбер ги превежда в стихове на френски. Борис Милев си спомня, че стихотворения от Смирненски са помествани във в. „Защитата", орган на Червената помощ, под редакцията на Даниел Рену, и в синдикалните вестници „Льо пьопл" и „Ла воа увриер".

В навечерието на Втората световна война реакцията се засилва. Френската прогресивна младеж повежда смела борба срещу фашизма. Младежи-антифашисти през 1939 г. залочват издаването на списание „Транзисион". Още във втората книжка на това списание е поместена „Приказка за стълбата", преведена от Александър Диканаров. Младите френски читатели незабавно изразяват своето възхищение от творбата на Смирненски. Рене Морел пише на преводача: „Ако бихте могли да знаете, драги другарю, колко сте близо до нас! При получаването на разказа на Смирненски Антоан Дидие ми писа възторжено: „Имам впечатление, че влизам в едно голямо семейство!"[3] В юнската книжка на сп. „Транзисион" е поместено революционното стихотворение на Смирненски „Към висини". По искане на

[1] Вж. ръкописа на автора, Поезията на Христо Смирненски във Франция. Институт за българска литература, сектор Христо Смирненски, София.

[2] Пак там.

[3] Георги Веселинов, Хр. Смирненски и френската напредничава младеж. Изкуство, кн. 11—12, 1945 г., стр. 42—43.

френските младежи е изпратен превод и на „Гладиатор“, който не е публикуван поради спирането на списанието.

Положението на българите емигранти във Франция става все по-тежко. Една голяма група от тях гние в дисциплинарния концлагер „Верне“ в Южна Франция заедно с концлагеристи от всички националности. В този лагер Никола Кънев от Казанлък, борец-интербригадист, успява да вмъкне сбирката „Да бъде ден!“. Тя минава тайно от ръка на ръка.[1]

Революционните стихотворения на Смирненски, преведени на есперанто през 1931 г. и издадени в стихосбирката „Tra la ventego“ („През бурята“), проникват и в далечен Китай. Един китайски другар от Хайкеу пише до Славчо Георгиев: „Аз вярвам, че ти можеш да ми изпратиш тая незаменима ценност. Искам да я използувам тук в нашия университет между студентството, защото тя настройва борчески духа на човека и го прави непоколебим в борбата му за повече правда и свобода.“[2]

Поезията на Смирненски въздействува и върху борците-антифашисти в Германия — центъра на варварския фашизъм.

Още през 1926 г. в Берлин във в. „Роте фане“, орган на Германската комунистическа партия, са поместени две от най-силните сатирични творби на поета: „Приказка за стълбата“ и „Карнавална приказка“. Тези творби се посрещат с голям интерес от немските читатели. Александър Жендов предава думите на германския пролетарски поет Щайнике, един от редакторите на „Роте фане“: „Геносе, нямате ли още нещо такова, като това, което ни дадохте от вашия български другар Смирненски? В редакцията постъпват маса писма от работници — искат повече такива фейлетони да се печатат във вестника.“[3]

Александър Жендов си спомня за отношението, което съпругата на Карл Либкнехт има към стихотворението на Смирненски, посветено на нейния другар. „Др. Н-в — пише Жендов, — лично познат с вдовицата на Карл Либкнехт, й прочел (в груб буквален превод, разбира се) „Карл Либкнехт“. Разплакала се тя и признала, че досега за Карл нищо по-хубаво не е казано от редовете:

> И ако слънцето угасне в боевете —
> то моето сърце кат слънце ще им свети
> през бурната тъма . . .“[4]

Отзив за „Карл Либкнехт“ помества и вестникът на левите широки социалисти „Дер Абенд“, излизал във Виена. В него се подчертава, че пролетарският поет Христо Смирненски е написал едно от най-хубавите стихотворения за вожда на немския пролетариат Карл Либкнехт. Този отзив е отпечатан още приживе на поета.[5]

---

[1] Вж Б. Милев, Поезията на Хр. Смирненски във Франция.
[2] Христо Смирненски и есперанто, Смирненски лист, 1946 г., Пловдив.
[3] Спомени за Христо Смирненски, Възпоменателен лист, 1931 г.
[4] Пак там.
[5] Вж. П. Хаджиделев, Какво си спомням за Христо. Цит. сб., стр. 86.

Доблестните борци срещу фашизма в Германия са преследвани, избивани, хвърляни в затвори и лагери. Германски комунисти попадат и в концлагера „Верне“ във Франция. „... Хайнрих Рау, сега заместник председател на министерския съвет и министър на външната и вътрешната търговия в Германската демократична република — пише Б. Милев, — ми казваше, че нито един германски поет не е написал такива възторжени стихове за Карл Либкнехт, каквито стихове е написал нашият Христо Смирненски. А един немски учител, Вили Хайдеман, прогонен от хитлеристите, обичаше често да ми цитира на немски отделни четиристишия от „Червените ескадрони“.[1]

* * *

Във всички погазени от фашистката армия страни се разгаря мощно партизанско движение. Най-верните народни синове и у нас поемат пътя на въоръжената съпротива. Балканът запява хайдушката си песен. Българските партизани носят гордото съзнание, че са истински продължители на революционното дело на Левски и Ботев. Във въоръжената борба срещу фашизма се разкрива неизчерпаемата нравствена красота и богатство на нашия народ. Това е една героична страница в неговия исторически път, в живота на Българската комунистическа партия, на РМС.

През 1941 г. за пръв път проехтява над страната гласът на радио „Христо Ботев“ — гласът на българската правда. Радио „Христо Ботев“ зове българския народ и особено българската младеж на активна борба. И в тоя зов вплита вечно живата и действена поезия на Смирненски. „Слушай нас, народна младеж! Слушай бойния глас на българското родолюбие!... Бият призивните камбани на свободата за пристъп! И отекват родните простори:

... един копнеж, мечта една
гори и се топи в душите,
и през сълзи и кървав гнет,
през ужаса на мрак студен
разбунен вик гърми навред:
„Да бъде ден! Да бъде ден!“ [2]

Неведнъж хилядите български слушатели чуват от далечна Москва огнените стихове на Смирненски. „Няма по-велик копнеж — отеква дълбоко в сърцата гласът на радио „Христо Ботев“ — от копнежа на младата душа за свободата на родната земя, на своя бащин дом.

А в пожара на тия копнежи сърдечни
свободата за пристъп звъни,
и отекват гърмовно простори далечни:
„Светлина! Красота! Висини!“ [3]

[1] Вж. Поезията на Христо Смирненски. Институт за българска литература, сектор Смирненски.

[2] В. Червенков, На бой за спасението на родната земя, 26. VIII. 1942 г. Говори радиостанция „Хр. Ботев“, т. III, 1952 г., София, стр. 158.

[3] В. Червенков, Към гърмовната младеж, 27. I. 1943 г. Говори радиостанция „Хр. Ботев“, т. IV, стр. 92.

Цитираното стихотворение от Смирненски „Към висини“, пропито с младежка жажда за свобода и щастие, е печатано за пръв път във в. „Младеж“. То е посветено на Четвъртия конгрес на Комсомола. В тържествените конгресни дни поетът, комунистът, младежът е горял от вдъхновение. Той е прозирал борческото бъдеще на трудовата младеж. Полетът на мисълта и чувството, приливащи от всеки стих, са били съвсем близки на нашите млади революционери.

Радио „Христо Ботев“ в предаването си от 13 август 1942 г. разкрива продажната роля на част от българската интелигенция и сочи примера на народните интелигенти-борци Гео Милев, Хр. Смирненски, Хр. Ясенов. Животът на комуниста-борец и на поета Смирненски е пример за всеки честен патриот, а за предателите неговата поезия, неговото име са будна, жигосваща съвест.[1]

По случай двадесетгодишнината от смъртта на Смирненски радио „Христо Ботев“ посвещава специално предаване. В своето слово Л. Велев сочи корените на неувяхващата действена сила на революционната му поезия: „Той черпеше соковете на своята огнена борческа поезия от самия народ, от неговата борба.“[2] В заключителните думи на словото звучи дълбока увереност, че нашата младеж ще се бори всеотдайно за делото, за което пя и се бори Христо Смирненски.

Най-сърцатите синове и дъщери на народа се откликват на бойния призив на партията за развиване на партизанско движение. Борческият РМС призовава младежта да се включи в борбата. През 1942 г. в. „Младежка дума“, нелегален орган на РК на РМС в Кюстендил, помества уводна статия „По кой път?“. В нея е посочен най-верният спасителен път за България. От статията диша стоманена твърдост, спокойна увереност в силите на народа, на младежта, в победата. Дълбоко съзвучно с духа на статията, с ясната й мисъл, със сдържания й патос е преписаното под нея стихотворение на Смирненски „Работникът“:

Ала сред бръчките на мрачното чело
не тиха скръб е начертана —
днес в тях закърмя се великото дело
и буреносната закана
Днес няма вече роба свит и примирен,
отпуснал немощно ръцете:
това е новий Прометей, освободен
от игото на боговете . . .[3]

Партизанското движение издига безстрашни самоотвержени борци. Българският партизанин живее повишен идеен живот. Революционните песни на Смирненски са негови неразделни другари в борбата. Всеки партизански отряд притежава съчиненията на големия пролетарски поет. На всяко литературно четене партизаните рецитират негови творби.

---

[1] В. Червенков, За нашата интелигенция, т. III, стр. 115.
[2] Говори радиостанция „Хр. Ботев“, т. IV, стр. 402.
[3] Музей на революционното движение, София.

Стефан Халачев (Велко), политкомисар на отряда „Чавдар", носи в своята раница неотменно томче със стихотворения на Смирненски, на Ботев и изследване върху Ботев от Михаил Димитров (вероятно „Идеи, личност, творчество").[1]

Поезията на Смирненски импулсира, окриля борците. 1 май 1944 г. На чавдарци предстои тежък поход. Врагът е предприел блокада на района. Бушува снежна виелица. Няма храна. Двеста и петдесет партизани честват празника на труда. В литературната част преобладават творбите на Смирненски. „И ако някой можеше да види за момент — пише Здравко Георгиев, началник щаба на първа оперативна зона — как изглеждаха тези изгладнели и окъсани младежи и девойки, как сияеха лицата им и как пламтяха очите, каква готовност за саможертва личеше у всички, той щеше да се увери, че докато нашият народ има такива прекрасни и предани свои синове и дъщери, той може да бъде напълно спокоен за своето бъдеще."[2]

На партизанска конференция един от бойците декламира „Червените ескадрони". „Седящият до мене другар — си спомня Здравко Георгиев — след свършването на декламацията ми каза: „Ако в тоя момент гадовете се появят пред очите ми, смятам, че бих могъл чудеса да направя."[3]

Характерна особеност на революционната поезия на Смирненски е нейната гръмовна сила и борчески патос. Това е патосът и силата на великите идеи, на кървавата борба за право на човешки живот, на дръзкия устрем към победата. Същите велики идеи вдъхновяват въоръжените борци срещу фашизма, същият патос на борбата гори в гърдите им. Достатъчно е да си представим всички трудности, с които партизаните се борят и които преодоляват, безпримерния им героизъм и себеотрицание при схватките с врага, величествения, снежен и страховит през зимата Балкан, за да разберем неотразимото въздействие на поезията на Смирненски.

Всред дълбоки снежни преспи, под високия старопланински връх Вежен, чавдарци посрещат 1944 г. — годината на победата. Грозно бучат скалите и пропастите на Балкана. Веженският вятър известява приближаването на Новата година. Веселин Андреев открива литературната част. В снежната зимна нощ отекват пламенните стихове на поета:

. . . и бурно ехтеше в нощта златозвездна:
„На крак, братя роби, на крак!"[4]

Под връх Вежен бойците от отряда „Чавдар" честват и годишнината от смъртта на вожда на пролетариата Ленин. Желязко Колев декламира „Червените ескадрони". „Орлин, застанал до Кольката — пише Колев, — слушаше вдълбочено. Когато завърши, той побутна съседа си и му каза тихо: „Днес и ние сме частица от

[1] По устни сведения на ятаци от Ботевградско.

[2] Поезията на Смирненски беше вдъхновител на партизаните. Цит. сб., стр. 289–290.

[3] Пак там.

[4] Вж. Ж. Колев, По хайдушките пътеки, 1954 г., София, стр. 176.

червените ескадрони...“ Разнесе се познатата мелодия на „Партизанская“. Пееха партизаните, пееше като че ли целият Балкан наоколо...“ [1]

Съзнанието на партизаните, че не са сами в борбата, че с тях е целият трудов народ, че нашата народноосвободителна партизанска армия воюва редом със съветската армия им дава неизчерпаеми сили.

Смирненски участвуваше активно, гореше в борбите на нашата работническа класа през революционните години 1919—1923. Това му помогна да разбере в цялата ѝ дълбочина и грандиозност борбата на световния пролетариат, величието на пролетарската революция и раждането на новия обществен строй. Неговата поезия е жив пример за силата на изкуството, минало през ума и сърцето, преживяно и дълбоко почувствувано от поета. Проникнал дълбоко в психологията на борците за народна свобода и висша социална правда, поетът говори с техните думи, чувствува и мисли като тях. Той се слива със своите живи герои, затова песните му така вълнуват и вдъхновяват за подвиг. „Ти слушаш за Спартак, за Деклюз, за Роза, за Либкнехт и се сродяваш с тях, чувствуваш се войник на великата човешка армия на свободата и си уверен в своя път и си готов на всичко...“ — пише Веселин Андреев. И понататък: „Когато си спомням как не един наш боец е крещял срещу врага: „Елате, подлеци!“, аз си мисля: може би в такива минути боецът се вижда като Йохан на Смирненски, затова говори с неговите думи.“ [2] Йохан, Карл Либкнехт, работникът-комунист, възторженият юноша, малкото каменарче, самият поет — борец-комунист, са положителни герои от нов тип в поезията на Смирненски. Те са активни борци срещу капитализма, с ясно осъзната цел в борбата — след победата на пролетарската революция да изградят нов обществен строй — социализма. Всеки стих от поезията на Смирненски служи на борбата за социализъм. За въоръжените борци срещу фашизма революционните му стихотворения са знаме и тръба. Те са близки и родни на партизаните — селяни, работници, интелигенти, млади и стари. Някои от тях минават за народни песни — така дълбоко се сливат с народната душа. „Бай Станьо, възрастен другар, участник в Септемврийското въстание — свидетелствува Веселин Андреев, — смяташе „Ний всички сме деца на майката-земя“ за народна песен.“ [3]

В отряда „Чавдар“ фабричният работник Мильо вдъхновено декламира „Йохан“, „Карл Либкнехт“, „Гладиатор“, във втора средногорска бригада висок мургав селянин рецитира стихотворения от Смирненски, в бригадата „Георги Бенковски“ едно пастирче декламира от сърце „Йохан“. [4]

И децата знаят наизуст и обичат песните на пролетарския поет. Мъничката Маша, дъщеря на ятака Гоци, декламира пред скрилите се у тях партизани стихотворения от Ботев и Смирненски. [5]

[1] Вж. Ж. Колев, По хайдушките пътеки, 1954 г., София, стр. 182.
[2] В Лопянската гора, 1953 г., София, стр. 90.
[3] Пак там, стр. 91.
[4] Пак там, стр. 90.
[5] Вж. Иван Зурлов, Записки на политкомисаря, 1952 г., София, стр. 59.

От поезията на Смирненски се учат младите поети и писатели-борци — Цветан Спасов, Кирил Маджаров, Васил Воденичарски, Христо Кърпачев... Тя ги насочва към създаване на реалистични и революционни творби, тя им помага да превърнат своето перо в могъщо оръжие за борба, тя ги учи да слеят живот и поезия в едно, да умрат геройски за великото дело на социализма.

Христо Кърпачев пръв вдига знамето на въоръжената борба в Ловечко и Троянско. Той израства като всепризнат ръководител на партизанското движение в този край. Всеотдайно предан на делото на комунизма, талантлив поет, обаятелен човек, Кърпачев се ползува с обичта и доверието на своите другари и на цялото трудово население. След неговата смърт народът разказва легенди за своя син, а поезията му живее и вдъхновява борците за свобода.

Разгръщаме партизанското тефтерче на Христо Кърпачев. На малка потъмняла от времето страничка четем:

> И тогава — залюбен в тълпите, пленен
> от лъчите на нова зора —
> без да питам защо съм на този свят роден,
> аз ще знам за какво да умра.

Над строфата от „Юноша" поетът-партизанин е написал само една дума, която обаче говори много: Прозрение.[1]

За Кърпачев „Юноша" стана прозрение. Неговите другари се хвърляха в боя, декламирайки стихове от Смирненски, посрещаха смъртта с гордо вдигнати глави, с вярата на поета в светлото утре на народа. Плевенският отряд заедно с група ловчански партизани предприема акция. В млада горичка борците очакват нощта. Жегата е нетърпима. Партизанинът Калоян (Никола Радев) рецитира „тихичко по партизански" „Карл Либкнехт". „Изпод храстите — пише Кънью Маринов — гледаха десетки лица, зачервени от жегата и възбудени от силата на такава поезия... Калоян декламира Смирненски и Ботев и забрави жегата и жаждата... Наскоро след това той бе покосен от вражески куршум. Човекът отиде на смърт с песен на уста."[2]

Новата действителност роди нови герои, нов тип борци. Поетът видя израстването на борека-комунист, на новия човек. Той прозря, че тези нови хора ще водят кървава епическа борба, но ще завоюват победата. В своята поезия Смирненски извая новия герой на епохата, отдал всичките си сили и способности на делото на пролетариата, готов всеки момент с оръжие в ръка да умре за неговата победа. Положителният герой на Смирненски е конкретен — това е партийният деец и ръководител, работникът, минал закалката на стачните борби, на уличните демонстрации и кървави сблъсквания с полицията, това е утрешният нелегален борец, понесъл със стоманена твърдост инквизициите във фашисткия карцер, или партизанинът, поел хайдушките пътеки. За този нов герой на епохата поезията на Смирненски е особено близка и необходима. Тя е негов верен другар,

---

[1] Институт за българска литература, БАН.
[2] По долини и балкани, 1953 г., София, стр. 169.

съветник и опора, в нея той вижда себе си и получава нови импулси за борба.

Революционните песни на Христо Смирненски дават сили и бодрост на партизаните в най-тежките минути на борбата, когато по-слабите духом униват и се обезверяват. Тежката акция, за която разказва Кьньо Маринов, не успява. В бой с многочислен враг, след дълъг нощен поход отрядът се измъква от блокирания от хилядна войска и полиция район. Борците почиват изморени, премръзнали. По много лица се чете угриженост, отпадналост. Група партизани, за да повдигнат духа на своите другари, запяват песен: „Ний всички сме деца на майката-земя...“ от Смирненски.[1]

Под висока скала, издълбана отдолу като пещера, втора ловечка чета посреща новата 1944 година. Партизаните пеят възрожденски, руски и народни песни и декламират стихове от Ботев, Смирненски, Кърпачев, Цветан Спасов...[2]

Голям размах добива партизанското движение в Средногорието. Фашисткото правителство прави напразни усилия да го унищожи. Паметни ще останат епичните боеве през зимата на 1942 –1943 г.

След дълги походи и смели акции средногорските партизани четат и се учат, декламират и пеят. В дълбоките землянки в дебрите на Средна гора борците често изнасят беседи и информации, устройват литературно-музикални забави. „В дъното на подземието— пише Коста Ламбрев — се изправяше на колене силует на младеж или девойка и с блясък в очите декламираше стиховете на Ботев, на Смирненски, пееше хубава народна песен, разказваше хумористични...“[3]

Всяка средногорска партизанска част има библиотека—раница с книги. Интересът към литературата е голям. Най-често се декламират стихотворенията „Йохан“, „Ний“, „Въглекопач“,“ „Москва“, „Червените ескадрони“ и „Жълтата гостенка“.[4]

За любовта към пролетарския поет говори и обстоятелството, че някои партизани от Средногорието имат псевдоними „Смирненски“. В полската чета „Райчо Кирков“ от втора средногорска бригада „Васил Левски“ помощник-политкомисарят Георги Танев Славовски, учител по професия, носи партизанско име Смирненски. Той сам прави литературни опити. Партизанско име Смирненски има и в първа средногорска бригада „Христо Ботев“ (Стоян Милчев Димитров — Смирненски, политкомисар, по професия земеделец)[5]. Коста Ламбрев разказва, че при завземането на село Тюркмен се провежда голям митинг, на който партизанинът Смирненски произнася реч пред стеклите се развълнувани и радостни селянин.[6]

Бойките революционни песни на Смирненски звучат силно и непобедимо всред гордия Сливенски Балкан. Бойците от отряда „Ха-

[1] По долини и балкани, 1953 г., София, стр. 176.

[2] Пак там, стр. 243.

[3] Средногорски партизани, 1952 г., София, стр. 58.

[4] По писмени сведения на Н. Котов, гр. Кърджали, които се пазят в Института за българска литература, сектор Христо Смирненски.

[5] Из партизанските списъци в Музея на революционното движение, София, и по писмени сведения на Н. Котов, Кърджали.

[6] Средногорски партизани, стр. 339.

джи Димитър" между другите книги носят със себе си неотменно томче със стихотворения от пролетарския поет. Това е най-четената книга в отряда. „В дълги походи и в почивка — пише Анри Асса, — пред бой и след него някой от бойците шепнешком четеше „Червените ескадрони", „Спартак" или „Йохан"... В трудните условия на партизанския живот вдъхновените стихове на Ботев и Смирненски каляваха волята ни, правеха ни устойчиви срещу несгодите, вдъхваха ни мъжество и смелост в борбата, разкриваха ни светли перспективи."[1]

През 1943—1944 г. щабът на четвърта сливенска въстаническа зона издава вестник „Народен другар". От страниците на вестника пулсира многостранният и сложен живот на народа. Този живот е изпълнен със страдания и героизъм, с калната низост на предателството и неувяхващата слава на борбата. От страниците на „Народен другар" израства безименният подвиг на хилядите легендарни героипартизани и ятаци. В известията за падналите в борбата звучи и болка, и гордост, и накипяла мъст. Революционните стихотворения на Христо Смирненски изразяват най-силно мъката по свидните жертви, борческата готовност и вярата в победата, неувяхващата романтика на великата борба.

Ето в. „Народен другар", бр. 16, 12 октомври 1943 г:

„НАШИТЕ ГЕРОИ

На 15 август в град Ямбол бе предаден и се самоуби прекрасният другар и боец, първият командир на първа младежка чета в нашия край — Петър Момчилов (Събчо) от с. Гюлово, Ямболско.

. . . . . .

А пламъка на младите души им стига,
за да разбият и последната верига
на майката-земя!

. . . . . .

Безумци! Всяка капка кръв пред вас
ще бликне нови хиляди борци!
Веч бий дванайсетия кобен час
и ще сразим престъпната ви власт!"[2]

Цитираните стихове съдържат цялата неизчерпаема вяра в бъдещето на борците срещу фашизма и най-красивата романтика на борбата. Идеалът на поета, на неговите герои и на всички борци-комунисти е победата на пролетарската революция и построяването на комунистическото общество. Този идеал и увереността в неговото осъществяване са непресъхващ извор на оптимизъм, на светла перспективност, на вдъхновение и подем в борбата. Романтиката на Смирненски е нова, социалистическа романтика.

Партизаните от легендарния отряд „Антон Иванов" обичат поезията на пролетарския поет, борят се и умират с неговите революционни песни. При посрещането на 1942 и 1943 г., при тържественото отпразнуване на 19 февруари — годишнината от обесването на апостола на свободата Васил Левски, при всички партизански забави и литературни четения бойците пеят и декламират стихотворения от Ботев, Смирненски и Вапцаров. Всред вековните родопски

[1] Хубавата книга — верен другар в живота, Народна младеж, бр. 268, 11. XI. 1954 г.

[2] Музей на революционното движение, София.

гори и снежни върхове гордо звучат пламенните химни на борбата: „Хаджи Димитър“, „Обесването на Левски“, „До моето първо либе“, „Йохан“, „Москва“, „Да бъде ден!“... Между малкото запазени книги от библиотеката на отряда се намира и томче от съчиненията на Христо Смирненски — „Хумор и сатира“.[1]

В раниците на бойците почетно място заемат и „Моторните песни на Вапцаров“. Партизанинът Митко вдъхновено рецитира „Двубой“. Борците ясно чувствуват, че поетът пее за тях, за тяхната борба с врага. „Вапцаров бе за нас вторият Смирненски“ — пише Христо Горов.[2]

С широка известност се ползуват и Вазовите поеми от „Епопея на забравените“, особено „Кочо“. Марин (Димитър Петров), политкомисар на отряд, поет по душа, обича да декламира „Заточеници“ от Яворов. Образът на родината, жадувана и любима, разкрит с изключителна художествена сила от поета, дълбоко вълнува бойците. Марин с любов рецитира и революционните песни на Смирненски, особено „Карл Либкнехт“, „Йохан“, „Гладиатор“.[3]

В дълбока землянка антониановци празнуват сватбата на политкомисаря Марин и младата партизанка Нина. Те радостно пеят, декламират, шегуват се. Под ръководството на партизанина Спартак агитката изпълнява песента за „Чапая“ и „Песента на въглекопачите“. Марин възторжено декламира „Червените ескадрони“.[4]

При радости и при скърби поезията на Смирненски вдъхновява и подкрепва партизаните. „Дълго време не бяхме яли — си спомня Лазар Бойков. — Марин, седнал до младата си другарка, рецитираше с дълбоко изживяване стихотворения от Смирненски. Чрез революционните песни на пролетарския поет се стремеше да вдъхне сила и бодрост в нашите сърца... Аз също носех между партизанските си вещи и пазех като очите си книжка със стихотворения от Христо Смирненски. Особено обичах „В Поволжието“.“[5]

Много борци носят партизански имена, заети от поезията на Смирненски. Псевдонимът на Иван Филев, командир на отряда „Антон Иванов“, е Спартак. В своя дневник за партизанския живот той вълнуващо описва пристигането си в бойната дружина „Петър Чонгелов“. Повечето от младежите са му познати — работници или селянчета-чираци от града. Вечерта край партизанския огън те си спомнят за неговите декламации и го молят да изпълни нещо. Иван Филев декламира стихотворения от Смирненски: „Спартак“, „Червените ескадрони“, „Москва“, „Йохан“... На следния ден той за пръв път научава от своя командир партизанското си име — Спартак. В предсмъртния си час Спартак скрива дневника си в хралупата на едно дърво край бреговете на река Въча.[6]

---

[1] Музей на революционното движение, София.

[2] Верни до смърт, 1952 г., София, стр. 114.

[3] По устни сведения на Лазар Бойков Альоша), Пловдив.

[4] Вж. Денка Аврамова и Лазар Бойков, Альоша разказва, 1954 г. София, стр. 139.

[5] По устни сведения на Лазар Бойков.

[6] Дневникът на Иван Филев (Спартак) се пази в Партийния архив при ЦК на БКП. В него Иван Филев никъде не посочва имената на партизани, селища, сти-

Демир Янев, заместник-политкомисар на родопския отряд „Георги Бенковски", също свидетелствува: „Много партизани носеха имената на Спартак, Роза, Йохан и други и като тях биеха фашистите и умираха с презрение към смъртта."[1]

Стиховете на Смирненски понякога служат и за парола на нелегалните борци. Генко Гюлев се свързва с първите ятаци от село Пранга. Наближава времето на срещата. „Подир малко—пише той— се разля волно песента-парола:

Ний всички сме деца на майката-земя,
но чужда е за нас кърмящата й гръд..."[2]

Партизанските ръководители, командири и политкомисари разбират мобилизиращата сила на революционната поезия и широко я използуват като мощно възпитателно средство. Иван Павлов (Любен или Ваньо) от отряда „Гаврил Генов", многогодишен партиен и ремсов ръководител, ободрява падналите духом, калява тяхното мъжество чрез революционните стихове на Смирненски. В тежки минути той декламира „Въглекопач"[3] — едно от най-хубавите стихотворения на Смирненски.

С голямото си богатство и многообразие от теми, образи, чувства и настроения поезията на Смирненски вълнува най-различни струни в партизанските сърца. Чрез образците на безпримерен героизъм, които поетът възпява, тя калява мъжествени борци, всеотдайно предани на пролетарското дело. Но тази поезия буди и най-нежни чувства в техните души. Стихотворенията на Смирненски за жертвите на капитализма, за малката безпомощна цветарка, за уличната жена, за бедните деца от големия град навяват спомени от миналото, извикват свидни, незабравими образи. С трепет разгръщаме ръкописните страници на малък партизански дневник, воден от Велчо Чанков — помощник-политкомисар на щаба на шеста партизанска зона. С подкупваща сърдечност и жив хумор авторът описва петнадесетдневното си пребиваване в зимния лагер на отряда „Смърт на фашизма". Над него тегне смъртна присъда. Дневникът е озаглавен: „Дните които преживях... гратис". Отрядът се състои изключително от младежи. През дългите зимни вечери те пеят, декламират, мечтаят за бъдещето. „Печката бумти — пише авторът, — през отвора й играе червеникавата светлина на пламъците и леко осветява насрещната стена, наровете край нея и гъсто насядалите край тях хора... Пустинно и диво е наоколо... ние пеем. Ето, с неогладен тенор някой подхваща полугласно: „Мизерията за-

---

хотворения и пр.; не споменава и партизанското си име. На тези места авторът оставя бели полета. Това естествено се е налагало от нуждите на конспирацията, на нелегалния партизански живот. Книгата си „Верни до смърт" Христо Горов изгражда върху записките на Иван Филев (Спартак). Сам партизанин от бригадата „Георги Димитров", продължила борбата след разбиването на отряда „Антон Иванов", Христо Горов познава лично живите антониановци, проверил е всички факти и допълнения, предадени в книгата.

[1] Хр. Смирненски, в. Отечествен глас, II, бр. 242, 1945 г.

[2] Героични дни (Партизански спомени), 1955 г., София, стр. 21—22.

[3] Вж. Аврам Митев, Партизанският отряд „Гаврил Генов", 1952 г., София, стр. 63.

люля те в свойта люлка...“ и веднага няколко гласа запяват втория стих: „При първи-итее-е лъч-ии“. И следващите стихове вече излизат на три гласа. „Уличната жена“, „Вечер“ на Смирненски са едни от най-честите и любими песни. След такива песни всички мълчат, а някой в дъното на нара въздиша сдържано...“[1]

Тези дълбоко човечни творби на Смирненски възпитават младите партизани в дух на най-чист социалистически хуманизъм. Те не размекват, напротив, те разпалват омразата срещу народните врагове и волята за борба до победен край.

Особено силно действуват на борците тези стихотворения или строфи от творчеството на пролетарския поет, в които диша страстна класова ненавист и борчески устрем. Преливащата омраза към стария свят и неговите безумни крепители, която блика от тези творби, вярата в настъпването на революцията и в крайната победа помагат на партизаните да преодолеят всички трудности, да понесат твърдо раздиращата скръб по убитите другари, по хилядите жертви на фашизма. Вестник „Борба“, орган на ОК на РП в Габрово, помества следната другарска жалейка: „Продажно престъпна ръка на гнусен ренегат простреля живота на още една, тъй светла душа! — на незабравимия наш другар и командир — другаря Димитър Георгиев Дюлгеров — Кискиня (Цветко).“ Жалейката е придружена с известната строфа от „Йохан“: „Безумци! Всяка капка кръв...“

Не случайно тази строфа се свързва и с друго потресаващо съобщение в Бюлетин на партийчата организация, град Габрово: На 22 юли рано сутринта бяха разстреляни от палача Антон Яков доблестните народни синове: Антон Иванов, бивш народен представител, Антон Попов, Георги Минчев, Никола Вапцаров...

На 24 срещу 25 с. м. бе проведена вартоломеева нощ. Повече от двеста български войници и офицери бяха разстреляни през време на затъмнението в София.

Безумци! Всяка капка кръв пред вас
ще бликне нови хиляди борци!
Веч бий дванайсетия кобен час
и ще сразим престъпната ви власт!
„Елате вий! Елате, подлеци!“[2]

Съобщението за убийството на Антон Иванов и Никола Вапцаров и за ужасите през една вартоломеева нощ в годините на фашизма се прелива по мисъл и чувства, по цялостното си звучение с цитираната строфа от „Йохан“. То е предадено съвсем лаконично и не се нуждае от обяснение. Строфата от Смирненски е най-достойният и ярък коментар. Тя като че ли е писана за борците срещу фашизма, за техния героичен живот, за тяхната любов и омраза, за тяхната борба и победа.

А победата е близка. Съветската армия е на Дунав. С бойни подвизи бойците се готвят за посрещането на освободителите. Всички честни български сърца ликуват, и в това ликуване звучат стиховете на Смирненски.

[1] Музей на революционното движение, София.
[2] В. Борба, бр. 2, 2. IX. 1943 г., Музей на революционното движение, София.

5 септември 1944 г. В Бюлетина на Главния щаб на въстаническите войски в България е поместена уводна статия, озаглавена „ДОБРЕ ДОШЛИ

Ах, летете, ескадрони! В устрема ви милиони
погледи са приковани със надежда и любов.
Хр. Смирненски

Ние ви чакахме, братя червеноармейци. В сърцата ни отекваше всеки салют за вашите победи. И чакахме ви не със скръстени ръце. С костите на хиляди наши другари и с нашата кръв ние подпечатахме братството си с партизанските движения на поробена Европа и утрешното братство между народите в света."[1]

Великата съветска армия освободи повторно нашата Родина. В тези дни на всенароден празник и опиянение от победата стиховете на Смирненски действуват силно, неотразимо. Поетът дочака празника на своите братя и размаха на техните крила, той доживява чрез поезията си жадувания ден на революцията.

*

Цялата наша реалистична и народна литература участвува активно в борбата срещу фашизма. Но най-голям дял в тази героична борба има българската революционна поезия.

Запазените документални източници, написани с кръвта на борците, разкриват на първо място изумителното въздействие на великия български поет-революционер Христо Ботев. Хиляди самоотвержени борци-антифашисти се учат и се вдъхновяват, черпят сили за своя жизнен подвиг от живота и поезията на Ботев. С Ботевите песни те мъжествено посрещат смъртта и в смъртта като Ботев намират безсмъртието.

След Ботев Христо Смирненски се сля най-пълно с борческия устрем на своя народ. Неговите революционни стихотворения станаха непресъхващ извор на вдъхновение и мъжество. С поезията на Ботев и Смирненски борците започваха борбата, с техните песни посрещаха смъртта.

Смирненски отрази новия етап в борбата на работническата класа. В своята поезия той изобрази новия герой на епохата—борец-комунист, който има определена цел в борбата — построяването на комунизма, и ясно вижда пътищата за нейното осъществяване. Неговият образ поетът извая със забележително майсторство, с вещата ръка на художник, за който мисъл и дело, живот и поезия са едно. От поезията на Смирненски струи безоблачен оптимизъм, нова непресъхваща социалистическа романтика. В революционната поезия на пролетарския поет социалистическата романтика се слива органически с дълбоко правдивото реалистично отражение на съвременната му действителност.

Поетът Смирненски бдеше на своя пост през дългите години на фашистката нощ. В тези най-тежки години на борбата той бе със своя народ. Неговата безсмъртна поезия подкрепяше, сплотяваше, мобилизираше и вдъхваше светла вяра в победата на комунизма.

[1] Брой 2, 5. IX. 1944 г., Музей на революционното движение, София.

СТИХЪТ НА ВАПЦАРОВ

от Олга Дейкова

I

Формата на стихотворното произведение се характеризира със специфични компоненти, които са във връзка с неговата ритмична структура. Те образуват сложно единство, наречено стих, което само условно може да се разглежда откъснато от цялостната художествена форма на творбата. Стихът не е някакъв формален белег, който се развива независимо от съдържанието. Неговите елементи влизат в общата система от изразни средства, чрез които се изгражда художественият образ.

Изхождайки от позициите на марксическата естетика, която изтъква единството между форма и съдържание като безусловен факт, ние няма и да поставяме въпроса за отношението между тия две явления в дадена стихова творба. Само ще подчертаем още веднъж това, което мнозина са подчертавали, че сериозната работа над строежа на формата е абсолютно необходима при изграждане на едно завършено стихотворно произведение. Това от своя страна показва какво важно значение имат изследванията върху стиховата техника на поетите. Специално за нас всеки принос е ценен, защото нашата литературна наука в тази насока е твърде бедна. Творчеството на най-големите ни поети е неосветлено тъкмо откъм тази страна, която играе особена роля при определяне на поетичния стил.

Проучванията в тази област у нас са затруднени и от това, че ние нямаме цялостно изследване на историческия развой на българския стих. Трудът на Емануил Попдимитров — „Изследвания върху строежа на стиха с оглед към българската поезия“, както и на Р. Якобсен — „Болгарский пятистопный ямб“, не запълват тази празнота, макар и единият, и другият да имат голяма стойност в известно отношение.

Ние не можем да пристъпим към разглеждане стиха на Вапцаров, преди да сме разрешили някои проблеми, които ще позволят да се постави в историческа перспектива делото на големия пролетарски поет. Ще трябва да отговорим най-напред на въпроса: на какъв етап от своя развой се намира българският стих, преди Вапцаров да почне да твори. Под внимание ще вземем само факти, които имат някакво отношение към неговата поезия.

Още преди Освобождението у нас се бе създала вече стихотворна традиция под влияние, от една страна, на руския силабото-

ничен стих, а от друга — на народната ни песен. Изцяло в духа на народната песен се развива творчеството на Христо Ботев. Така то става дълбоко национално не само по съдържание, но и по форма. Ботевият стих се гради въз основа на силабичния принцип. В общата структура обаче има и нещо, което е чуждо на песента — у Ботев в повечето случаи имаме строфа с определен начин на римуване:

Кажи ми, кажи, бедни народе,
кой те в таз робска люлка люлее?
Тоз ли що спасителя прободе
на кръста нявга зверски в ребрата
ил тоз, що толкоз годин ти пее:
„Търпи, и ще си спасиш душата?!"

Размерите и стилните похвати на народната песен са градиво в творчеството и на други наши поети преди Освобождението (Найден Геров, Д. Чинтулов, П. Р. Славейков), но следвайки руските поети, те правят вече опити да разработват силаботоничния стих. Постепенно той става господствуващ в нашата поезия, а Вазов разкри богатите възможности на неговия гъвкав ритъм. Разбира се, като се стремеше да не нарушава основните му принципи. Вазовият силаботоничен стих е подчинен на строга схема — определен размер, определен римов строй, определена строфична организация. Всеки стих обикновено е интонационно завършен — ритмичните · паузи съвпадат с интонационно-синтактичните, строфата най-често представлява завършен сложен интонационен период. С повече свобода в това отношение са изградени малките лирични поеми и специално поемите в сбирката „Епопея на забравените" — честите преноси тук нарушават в известен смисъл строгата отмереност на стиха. Тези поеми са твърде характерни в метрично отношение. Стихът, както изтъква Емануил Попдимитров („Изследвания върху строежа на стиха с оглед към българската поезия"), е близък до народния дванадесетосричник. Разделен е с цезура на две симетрични полустишия. Във всяко полустишие има по две главни ударения, които менят местата си. Това създава разнообразен, жив ритъм:

Манастирът тесен" за мойта душа е. ⏑⏑|⏑|⏑"⏑|⏑⏑|⏑
Кога човек дойде" тук да се покае... ⏑|⏑⏑|⏑"|⏑⏑|⏑
. . . . . .
Сто и двайсет годин"... Тъмнини дълбоки! ⏑⏑|⏑|⏑"⏑⏑|⏑|⏑
Тамо в дън горите" атонски високи ⏑⏑|⏑|⏑"⏑|⏑⏑|⏑
. . . . . .

Нови тенденции във формата на нашия стих внася Яворов. Той далеч надминава Вазов по замаха, с който комбинира различните ритмични елементи. Без да къса окончателно със строгата симетрия в архитектониката на своя стих (у него са много малко творбите в свободен стих), Яворов свързва по много смел и изящен начин, при това винаги с оглед на вътрешното съдържание, различни размери в рамките на силаботоничната система на стихосложение, различни дължини на стиха, различни стихови окончания.

Яворов надминава Вазов и с подчертаната музикалност на своя стих. Не че у Вазов няма грижи в тази насока, но докато той държи повече на логичното съдържание и емоционалната сила на думата,

Яворов покрай това непременно търси и звукова изразителност и изящество на тона.

У никой български поет преди Яворов няма такава съзвучност в стиха, постигната чрез силно повишения коефициент на рими, алитерации и асонанси. В Яворовото творчество музикалността се издига до принцип, на който се подчинява и размерът. Схващайки го като елемент на мелодията на стиха[1], поетът прави такива метрични комбинации, които стават израз не само на вътрешния драматизъм на поезията му, свързват се не само с преходи в съдържанието, но удовлетворяват и тънкия му музикален усет. Като преминава от една метрична схема към друга, винаги дълбоко мотивирано, Яворов постига чудно разнообразие в мелодията на стиха и голяма раздвиженост на размера:

Недей дочаква и зори,
върви ори, ори, ори...
Като няма прокопсия,
плюл съм в тая орисия!
Не мигнал, ставай: ей месец още
насред небето, дълбока нощ е;
главата тегне, а сън в очите
залепя сякаш. Какво е време?

(„На нивата")

Да бяха либе, да бяха,
да бяха злато ковано
твоите руси косици...
Мяна бих сторил мило за драго
хранена коня,
мяна за благо
турци да гоня.

(„Хайдушки песни", II)

Стремежът към музикалност покрай другите мотиви, изхождащи от изискванията на съдържанието, обяснява и някои особености в строежа на Яворовата строфа. Подвижната, разнообразна строфична линия, така характерна за „Хайдушки песни", е едно от средствата, с които се изразява богатата интонация:

Ден денувам — кътища потайни,
нощ нощувам — пътища незнайни;
нямам тато, нито мама —
тато да ругае,
мама да ридае...
Леле моя
ти Пирин планино!
Море църно
цариградско вино.

С тези свои черти Яворовата поезия поразява Вапцаров, който в първия период на своето творчество се намира напълно под нейно внушение. Той и по-късно не престава да я третира като богат извор

[1] М. Арнаудов, Към психографията на Яворов, стр. 28.

на поетичен опит. „Вапцаров считаше Яворов — пише М. Сматракалев — за най-голям майстор в българската поезия и намираше, че всички трябва да се учим от него... Много пъти Вапцаров при своите изказвания в литературния кръжок си служеше с примери от поезията на Яворов. За да докаже някоя своя мисъл във връзка с разглеждането на дадено стихотворение в кръжока, той цитираше стихове и дори цели строфи от Яворовите творби.“[1]

Влиянието на Яворовата стихова техника, което се разпростира върху творчеството на почти всички поети след него, се чувствува и у Христо Смирненски. Смирненски, смятан с право за новатор, защото внесе в нашата поезия нови теми, нови образи, нови емоции, в стиховата си структура не отиде много по-далеч от Яворов. Само че богатият откъм външни ефекти стих той приспособи към новото революционно съдържание на своята поезия. С изящните звукосъчетания, с оригиналните образи и разнообразна ритмика стихът на Смирненски е много характерен, но все пак свързан донякъде с една традиция, очевидно пренебрегната от модернистите, с поетичната практика на които е свързан друг етап от развоя на нашия стих. Под влияние на руските и френски поети у нас все повече си пробива път свободният стих, който не беше чужд и на Яворов. С традиционните понятия за съизмеримост, за римов строй, за строфична организация, повече или по-малко, се къса вече. Българският свободен стих — пише Еманоил Попдимитров — се движи от лекото нарушение на правилния размер до приблизителните рими, от свободния от рими и мярка за установена дължина стих до свободната ритмична проза.[2]

Интересна форма добива свободният стих в поезията на Гео Милев, която, що се отнася до стремежа към по-опростена техника, може да се приеме като преходен етап между творчеството на Смирненски и творчеството на пролетарските поети от 30-те години на нашия век. Освобождавайки се постепенно от влиянието на символизма и експресионизма, Гео Милев създава през втория период на своето творчество сравнително стегнат и много импулсивен стих. Сега вече той се бори срещу изисканите форми и намира, че „българската поезия има нужда от оварваряване. От сурови сокове, в които има първобитен живот“[3]. Новият му естетически идеал е отразен най-ясно в поемата „Септември“, в която се чувствува творчески асимилираното влияние от една страна на Верхарн, а от друга — на Маяковски. Гео Милев иде, преди всичко, с ново отношение към думата — всяка дума за него има поетична стойност. И затова в поетичния му речник не са пренебрегнати и думи, взети из обикновения, груб живот, точно така, както и в речника на Маяковски. Поетът прибягва и до нови ритмични принципи, до нова строфична структура. Старата строфа тук е заменена със сложни интонационни периоди като израз на реторична реч. Всеки интонационен период представлява постоянно нарастващо напрежение, което се разрешава

[1] М. Сматракалев, Спомени, вж. Сб. Н. Вапцаров, Спомени, материали, документи. София, 1953, стр. 170.

[2] Ем. Попдимитров, Изследвания върху строежа на стиха с оглед към българската поезия, 1942, стр. 96.

[3] Сп. Пламък, год. I, 15. II. 1924, стр. 70.

внезапно накрая. Ако бихме изобразили някой интонационен период у Гео Милев, бихме го изобразили като лък, тетивата на който се обтяга и една последна дума изхвърква накрая като стрела:

Глас народен:
глас божи.
С хиляди ножа
прободен
народ —
затъпен
унижен —
по-нищ и от просек,
останал
без мозък
без нерви
въстана
из мрака тревожен
на своя живот
и писа със своите кърви:

СВОБОДЕН

Интонационното напрежение в случая се постига чрез особен, характерен за Гео Милев синтактичен строеж — натрупване на еднакви части по линията на градацията. При това в дух с модата, създадена от новите за онова време френски поети, препинателните знаци най-често се изпускат, като се заменят със стиховата обособеност на думата. Синтаксисът на Гео Милев има и друга особеност — склонност към краткия безглаголен израз. Този стремеж към силно опростен израз обяснява и немарата към епитетите, която се забелязва у поета. За неговия поетичен стил те не са необходимост. В замяна на това съществителните добиват особена стойност. Често едно съществително, обособено чрез силен акцент, е достатъчно за изграждане на завършен образ:

Септември! Септември!
О, месец на кръв!
на подем
на погром!
Мъглиж беше пръв
Стара и Нова } Загора
Чирпан
Лом
Фердинанд
Берковица
Сарамбей
Метковец
(с поп Андрей)
градове и села
. . . . . .
Народът въстана —
— с чук
в ръката
обсипан със сажди
искри и сгурия
— със сърп сред полята
просмукан от влага и студ...

За Гео Милев добива поетична сила дори един съюз, поставен под ударение:

Не гении
таланти
протестанти
А
селяци
работници
груби простаци...

Силно акцентуваният съюз в случая, последван естествено от пауза, получава интонация, която не само обогатява изразителността на текста (антитезата се подчертава много категорично), но и допринася за неговото ритмизиране. Инак ритмическото съответствие между първия и втория член на антитезата (като вземем под внимание, че в първия член е акцентувана частицата „не") ще се наруши.

У Гео Милев прави впечатление и засилената ритмообразуваща функция на римата. Римата тук почти губи своята евфонична стойност, така изтъкната у Яворов, и служи, за да накъса стиха по-чувствително на интонационни единици, определящи ритъма. Създава се особена съзвучност, която свързва важни думи в една ритмична верига:

Нощта ражда из мъртва утроба вековната злоба на роба...
Из фабрики, складове, гари, хамбари, чифлици, воденици, работилници...

Това са, бегло казано, новостите, които Гео Милев внася в българския стих и които преминават отчасти в поетичната практика на нашите пролетарски поети след него.

Пролетарските поети след Гео Милев внасят нови теми в поезията, което налага и ново оформяване на техния стих. Следвайки Гео Милев, в стремежа си да късат с традиционната техника, те придават повече простота на стиховата форма, което отговаря на простите, взети из всекидневния живот, теми. И все пак в сравнение с поемата „Септември" стихът им в известно отношение е по-близък до класическия български стих, с тази разлика, че силаботоничният принцип все повече е изместван от тоничния:

Аз бях опако дете и не помня
нявга мама да ме е прегръщала,
ала цял живот ще си припомням
вечерите скръбни в нашта къща.
(„Вечери" — Н. Хрелков)

С пищността на стиха, характерна за поезията ни до Гео Милев, все повече се къса. Предпочита се стегнатият, ясен и предметен израз, който се гради с думи, взети из прозаичния език. Така традицията, създадена от Гео Милев, се задълбочава:

И тогава настава моментът,
който никой не може въспре —
ни на чувствата ни парламентът,
ни на мислите пленумът трезв.
(„На един самоубиец" — Хр. Радевски)

В зависимост от стремежа да се търси по-опростена форма на стиха е и особеното отношение на някои от пролетарските поети към римата. Римовите думи се преценяват повече откъм съдържание, отколкото откъм външния им блясък. В известна връзка с новите схващания за поезията е и честата употреба на непълните рими. Едно малко отклонение ще ни доведе до Багряна, която проявява много тънко чувство за музикалната стойност на неточните рими. Прибягвайки до тях, Багряна къса с един шаблон, за да извлече от привидните дисонанси богата и оригинална хармония:

Остане ли у мене пак — ще се отправя в планините —
от най-високия и стръмен връх ще я захвърля в бездната
като откъртен камък, в пропастта надолу запокитен,
да се хлъзне, там навеки да изчезне.

(„Като дете...“ — „Звезда на моряка“)

Ако същото нещо може да се каже за Младен Исаев, Крум Пенев и други още от пролетарските поети, които търсят в неточните рими елементи на по-особена съзвучност, то не може да се каже за всички. У някои е повече налице влиянието на Маяковски, който се надсмива над „отпуснатото интелигентско езиче“ и се възхищава от това, че „революцията хвърли на улицата грапавия говор на милионите, че жаргонът на покрайнините се разпиля по централните площади“[1].

Великият пролетарски поет иска да се внесе в стиха разговорен елемент.

Стремеж да се разреши подобен проблем личи и в нашата пролетарска поезия през 30-те години. Той се изразява не само в разширяване на поетичния речник (което виждаме още у Гео Милев), но и в интонацията, близка до разговорната. Оттук и тенденцията да се къса със строгата форма на класическата строфа: все по-често се съчетават вече стихове с различна дължина или различна клаузула, без да следва, каквато да е схема:

Прашинка в безкрàя,
която пие светлина от слънцето,
лети с огромна бързинà.
На това мъничко вселенско зрънце
живяха милиони племенà.

(„Тревожна планета“, I — Мл. Исаев)

Ето тъмната нощ на забравения съд в революцията,
там разстрелват Париж на труда с картеч —
там кръвнишки отреди снуват като кучета
и културата подла цинично следи отдалеч.

(„Париж“ — Н. Хрелков)

Приетата форма на строфата е нарушена (поне външно) и чрез практиката да се начупва стихът. Този похват, теоретически обоснован от Маяковски, в неговата поезия има винаги сериозна естетическа мотивировка, чувствува се като вътрешна необходимост, като единствен израз на особения ритъм на чувството, като необходимо

[1] Маяковский, Как делать стихи, стр. 6.

условие въобще за поддържане на ритъма в някои случаи. Ще цитирам тук нарочно не най-характерен пример из Маяковски:

Если глаз твой
врага не видит,
пыл твой выпили
нэп и торг,
если ты
отвык ненавидеть —
приезжай
сюда
в Нью Йорк

(„Порядочный гражданин" —
Стих., т. II, стр. 319)

В поезията на нашите пролетарски поети от това време тази мотивировка не винаги е зачетена и начупеният стих се възприема по-скоро като бунт срещу една установена форма.

С друг белег на своята поезия — краткият безглаголен израз — новите пролетарски поети се свързват пак, от една страна, с Маяковски, а от друга — с Гео Милев. Краткият безглаголен израз се използува различно от различните автори. Христо Радевски постига чрез него стегнат, динамичен ритъм:

Ти реши . . . и куршума — в главата . . .
Проснат труп . . . Топла кръв . . . и смъртта . . .
(„На един самоубиец")

Съвсем обратен е ефектът от безглаголния израз у Младен Исаев:

Сини небеса.
Зелени равнини.
Морски брегове,
от африкански ветрове опалени.
(„Андалузия", I)

Тъмни скали.
Тежки мъгли
и бездомни деца сред клисурите.
(„Децата на планините")

Чрез този ритъм се получава впечатление за някаква безкрайност, което отговаря на широтата на пейзажа.

Явленията, свързани със стиха на пролетарските поети от 30-те години на нашия век, естествено ще се наблюдават и у Вапцаров, който по време и характер на творчеството принадлежи към тях и се развива като поет под тяхното непосредствено влияние.

Особено място в творческото му оформяване заема и народната песен, но това се чувствува повече в лексическия подбор, в простотата на изразните средства, а не в строежа на стиха. С много по-големи основания ние бихме могли да се спрем на руската литература като източник на поетическо майсторство за Вапцаров. Още в юношеска възраст той се сродява с творчеството на Толстой, Достоевски, Максим Горки, Лермонтов и Пушкин. Стиховете на великите руски лирици той декламира с възторг, а в поетическата си

практика се старае да им подражава. В поезията на Пушкин той разкрива особено благородство и изящество. Когато ще определяме някои качества на зрялото Вапцарово творчество, струва ми се, че не би трябвало да пренебрегваме признанията, които сам поетът прави в стихотворението „Пушкин", сочейки ясно отде иде въздействието:

Това е там. / Но ето днес —
защо? — не знам,
но аз се уча
да пиша всеки / свой протест
тъй искрено / и толкоз звучно.

Руските класици са предтечи на съветската литература, която според Вапцаров разкрива нови пътища. „Безспорно най-много можеш да учиш от собствената си, родната литература — твърди Вапцаров. — От нея вземаш първите уроци, от нея се учиш цял живот. Без нея не можеш да станеш писател. Но съветската литература разширява погледа всецяло. Сега тя сочи пътя за правилното развитие на всички литератури."[1]

От съветските писатели най-дълбоки следи в съзнанието на поета оставя Маяковски, без това да дава основание да търсим някакво голямо сходство между поезията на Маяковски и поезията на Вапцаров. Вапцаров е познавал добре живота на Маяковски, възхищавал се е от борческия му ентусиазъм, от дълбоката идейност на творбите му, но стихът на нашия поет в своята същност показва белези, които са повече в съгласие с твърдението на Шмиргела, че поезията на Маяковски в известни отношения е била чужда на Вапцаров. „Аз Маяковски не го проумявам — говори Вапцаров пред своя приятел. — Може би ще навикна, но това, което ме отдалечава от него, е, че той достига монументални образи върху основата на значителния факт. Това все още не мога да го схвана, а може би ми е чуждо. Аз предпочитам да подходя към образа и конфликта от по-интимна страна, докато Маяковски ги изгражда на друга основа. За него бих казал: той е монументално епичен, а аз все още съм лиричен."[2] Вапцаров следва Маяковски в стремежа към ясно изразена революционна идейност, в стремежа към дързък израз, в замаха, с който руши старите форми, но той върви по съвсем друг път, когато превъплъщава в стих една идея. Всичко у него излиза направо от сърцето и затова действува непосредствено на чувството. Вън от това у Вапцаров има повече простота и лекота в изразните средства — по-голяма отмереност и звучност на стиха. В туй отношение той е по-близо до класическия руски стих.

II

По пътя на своето израстване Вапцаров използува опита на големите наши и руски поети, без да изгуби творческата си индивидуалност. Стихът му не е някаква амалгама от елементите на тяхната стихова техника. Вапцаров е достатъчно голям поет и неговите естетически позиции са много ясни, преди всичко по отношение на

[1] Сб. Н. Вапцаров, Спомени на Радой Ралин, стр. 230.
[2] Сб. Н. Вапцаров, Спомени на Н. Шмиргела, стр. 219.

художествената форма на поетичната творба, за да не стигне той до епигонство. Поезията му в най-завършените творби се характеризира с оригинално съдържание, което изисква и своя, оригинална форма. Великото майсторство на формата според марксическата естетика се обуславя от богатството на съдържанието.

Художественото оформяване на дадена творба е един много важен момент и у истинския поет то в никакъв случай не може да дойде отвън като някакво чуждо напластяване. Този извод се налага от марксическото схващане за единство между форма и съдържание, споделяно напълно и от Вапцаров. И затова в спора, повдигнат в „Кормило", той твърдо отстоява възгледа, че форма и съдържание са равностойни съставки на една неделима цялост. Формата за него не е въпрос на празна виртуозност, а средство за израз на съдържание.

Изхождайки от тези принципи, Вапцаров поддържа тезата, че е необходима сериозна работа над стиха. За него стихът с всичките му компоненти е нещо много важно, без сполучливото изграждане на което не може да се говори за художествена творба. Като редактор на отдела „Наша поща" на сп. „Литературен критик" той прави следните преценки на творбите на начеващите: „Идеята хубава, настроението също, но няма рима... и после — липсва ритъм, липсва живот." Или: „Едно стихотворение освен настроение има и ритъм и много други." На друго място още по-настойчиво изисква „да се обърне сериозно внимание на стихотворната техника". За Вапцаров тя означава култура, задължителна за истинския творец, и затова отправя съвет към един от сътрудниците: „Трябва повече труд над стиха и повече начетеност в областта на поезията."

Завършена ритмична структура, звучен стих, оригинална рима, стегната композиция, ясен израз и всичко това резултат на ясна поетическа концепция са постоянните изисквания на редактора на отдела „Наша поща". „Бъдете конкретен в идеята, в смисъла, тогава ще бъдете ясен" — се обръща той към един, който търси пътя към поезията. Вапцаров вижда стиха винаги подчинен на съдържанието — то трябва да определя формата. Майсторството на поета се състои тъкмо в това — да намери форма, адекватна на едно определено съдържание. В съгласие с това четем в „Наша поща": „Не може човешката реч да се осакатява заради числото на сричките", а на друго място се критикува, че поетът се „води от римата, а не от мисълта и чувството" или пък „нагажда ударението на думите към ритъма".

Това свое схващане Вапцаров изразява още по-подчертано в статията си „За творчеството на най-младите".[1] „Ние забравяме — пише той, — че в своята същност изкуството е дълбоко емоционално. Произведенията ни може да гъмжат от прекрасни идеи, от трогателна човечност, но те ще бъдат само полезна публицистика, ако не овладеем майсторлъка да вълнуваме сърцата на хората. Разбира се, и обратното е в сила — можеш да владееш до виртуозност занаята в изкуството, но празно ли е то, жалко за похабения материал."

[1] Литературен критик, бр. 8, 1941 г.

Според Вапцаров всеки елемент на стиховата техника трябва да бъде осмислен. Тя не е случайно нещо, а е плод на дирене, наложено от определено съдържание, обусловено в края на краищата от социалните условия. В един доклад на поета четем следното: „... Тази закономерност за появата на романтизма ще трябва да се постави на предан план, защото ни едно литературно движение не се явява случайно. Бих бил още по-краен, нито една рима дори не пада от небето. Вече утвърдена истина е, че всяка проява в областта на изкуството е продукт на социалните условия на дадена епоха."[1] Виждаме, авторът приема изграждането на стиха като процес, при който ще се дири форма за отразяване на дадена преживяна действителност, съдържаща белезите на епохата. „Наблюдавайте живота около вас — пише той — ... без предварително възприемане, обсъждане на непосредствената действителност е невъзможно... Един поет трябва да усети кое е съществено в темата и кое не... Композицията да се стегне, да се усеща център."

Ясен е пътят на творческия процес — живата действителност дава съдържание на художествените концепции, които се скицират чрез композиционния скелет, а после им се дава плът, като се използуват разнообразните изразни средства на стиха. В творческата си практика Вапцаров следва неотклонно този път. Със съсредоточен поглед той отделя от сложния комплекс на всекидневните жизнени явления най-типичното и го прави художествен център на дадена творба. С чувство на художествена мярка поетът изгражда композиционната схема, в която всеки елемент е естетически обоснован. Ние ще отминем като явление без значение отделни несполучливи моменти, защото не са те определящите, когато се характеризира творчеството на един поет. В многотомното творчество на Вазов ще намерим доста слаби страни. Но те не хвърлят никаква сянка върху славата му на велик национален поет. За нас е важна най-високата точка, до която поетът стига, а не моментите на творческо безсилие. Затова при анализа ще изхождаме от завършените творби, гдето всеки елемент на стиха се превръща в градиво, чрез което ще се изрази определено идейно-емоционално съдържание. За да не се явят недоразумения, ще направя още една забележка — постарала съм се да направя характеристика на Вапцаровия стих такъв, какъвто го намираме в даден момент, и съвсем не си поставям за задача да бележа етапите, през които той минава в своя развой. Това може да бъде предмет на специално изследване.

Вапцаровото творчество е голямо постижение на поетическото майсторство у нас, при това осъществено чрез най-прости изразни средства. Простотата на израза, според Вапцаров, е необходим белег на пролетарската поезия. Поетическите „трикове" могат да се харесват само на повърхностния читател. „Повърхностният читател лесно се трогва от фокусите и триковете — говори Вапцаров пред свои приятели. — Той не умее да види здравото. Търсиш ли да правиш поезия с трикове, няма да отидеш далече. Ленин е казвал, че иска да пише така просто, щото да го разбере всеки работник. А как трябва да пише прогресивният писател? Просто, за да го разбере всеки."[2]

[1] Вж. Архив Н. Вапцаров, № 1720, Инст. българ. лит., БАН.
[2] Сб. Н. Вапцаров, Спомени на Радой Ралин, стр. 231.

В своята поетическа практика Вапцаров осъществи този идеал. Проста, неговата поезия едновременно с това пленява с богатството на интонацията. У Вапцаров няма надут реторичен патос, няма излишна поетизация, но има особена гъвкавост на интонационната линия. Възприел от съвременните му пролетарски поети простотата на поетичния израз, Вапцаров надминава първообразите по интонационно многообразие и импулсивност на тона. С изяществото на интонационните модулации Вапцаров напомня Яворов с тази разлика, че Вапцаровият израз е много по-сроден с разговорната реч.

Всички, които правят Вапцаровата поезия предмет на свои изследвания, са забелязали една съвсем очевидна нейна особеност — комуникативния ѝ характер. У Вапцаров всичко е дадено като преживяване на определено лице (най-често самия автор), което е в общение с някого. В творчеството на нито един български поет личността на автора не е поставена в такова пряко отношение към света, както е у Вапцаров. Навсякъде авторът изпъква като лице, заинтересувано и свързано чрез хиляди нишки с живота. Затова всяка негова творба чувствуваме като разговор с някого, затова стиховете му най-често са дадени в разговорна форма. Тази склонност към диалогична форма е може би в някакво отношение с особената надареност и интерес у поета към драматично изкуство. В творчеството на Вапцаров, което се отличава със своята конфликтност, диалогът звучи съвсем естествено. Той придава тази жизненост, конкретност и топлота на Вапцаровия стих, той обуславя и интонационното разнообразие. Беседният характер дава възможност да се комбинират най-различни по интонационна същност изрази. Така много просто и естествено се преминава от повествувателна към въпросителна или възклицателна интонация, лесно се преминава от един тембър в друг. Това ни обяснява защо Вапцаров толкова често прибягва до пряката реч. Той схваща нейната стойност като фактор при постигане на интонационна изразителност и я използува много планомерно. Приспособяването на пряката реч към поетичния израз не е новост, но за Вапцаров то е необходимост, то е постоянен елемент на композиционния план. Винаги когато поетът иска стихът му да зазвучи с конкретен, жизнен тон, той прибягва до пряка реч. Да вземем кое и да е стихотворение, например „Пролет в завода“. Тази творба е наситена с жизнерадостното настроение, което настъпващата пролет създава. Авторът тук си поставя задачата да покаже всепобеждаващата сила на пролетта. Но вместо да разкрие това чрез патетични тиради с общовалидна стойност, той използува олицетворението: вдъхва живот на машината и, обръщайки се към пряката реч, вмъква оживени диалози. В завода пролетта среща противодействието на машината, която в условията на експлоататорския строй гнети човека. И ето, чрез една добре изградена реплика, зазвучава суровият тембър на мотора. В пояснителното предисловие авторът определя тона чрез израза: „изруга сърдито“. С оглед на това се строят интонационните единици, които влизат в репликата. Преплитат се кратки заповедни и въпросителни изречения със силни и чести ударения. Това създава грубата, заповедническа интонация на стиховете:

Не може тъй, / аз тук съм отговорен,[1]
без марка где? / Виж, портиера питай!

Че поетът съзнателно се стреми към честия акцент, използуван за постигане на необходимия интонационен нюанс, създим от преработките, които този пасаж търпи. В първата си редакция той има следния вид: „без марка где? Попитай портиера".

Преследвайки своята художествена задача, авторът по-нататък разкрива как пролетта нахълтва и покорява машинния хлад. Сега се вмъква репликата на чугунената бъркачка, която говори подигравателно на мотора:

— Ще я отлъчиш ли? — запита със насмешка
една добра чугунена бъркачка,
— опитай се бързрива въртележка,
та ний за нея ще направим стачка.

Чрез съчетаване на три различно интонирани израза, които отразяват емоционалните тласъци, се постига необходимата интонационна градация. Интересното тук е, че нито грубата реплика на мотора, нито жлъчните думи на чугунената бъркачка не се чувствуват като противоречещи на спокойната жизнерадостна атмосфера на творбата. Нивелиращо значение в случая има лекият шеговит тон, който преминава през цялата творба.

Диалогичната форма, чрез която много по-лесно и по-пълно се изразяват преходите от едно емоционално състояние в друго, влиза в композиционния план и на стихотворението „Вяра". Моментът, в който авторът иска силно да подчертае любовта си към живота, е даден в драматичен диалог:

Да кажем, сега ми окачат / въжето
и питат: / „Как, искаш ли час да живееш?"
Веднага ще кресна: / „Свалете! / Свалете!
По-скоро свалете / въжето, злодеи!"

Във форма на конкретно обръщане към някого са дадени и стиховете, с които започва кулминационният момент на същата творба:

Може би искате / да я сразите
моята вяра / във дните честити,
моята вяра, / че утре ще бъде
живота по-хубав, / живота по-мъдър.

„Писмо" (испанското) е изградено също със средствата на пряката реч, в която се внасят нови модулации, когато трябва да се изрази бързият преход от скръб към привидно спокойствие:

Ти кажи му: „Долорес
детски приказки се учи.
И те питат с Фернандес,
внук ли искаш или внучка.

С най-различна цел и в най-различни форми е използувана пряката реч и в стихотворението „Горки". Речта на автора тук често се измества, за да се вмъкнат, където е необходимо, преки разговорни съчетания. Със своите разнообразни интонационни нюанси те

[1] Всички цитати от стиховете на Вапцаров са по изданието от 1948 г. под редакцията на Н. Шмиргела.

много точно отразяват чувствата на отделните работници при вестта за смъртта на Горки. Огнярят изразява чувствата си по един начин, ковачът — по друг. Репликата на огняря със своята стегната синтактична конструкция, с несъответствуващите по дължина интонационни единици създава впечатление, на едва потискано негодувание, в което е отразена скръбта:

„Вапцаров, / вентилът за прясната пара / затворен."

Чрез друг тон е изразена любовта на ковача към великия пролетарски писател. Репликата тук се гради с интонационните възможности на въпроса и повторението, като се използува и емфатичното богатство на обръщението:

„Вярно ли, братче, / вярно ли — вика —
онзи, старика, / починал?"

На това топло, нежно чувство се противопоставя друга още по-мъчителна скръб, изразена не непосредствено, а по пътя на отражението, чрез една „съвсем безпредметна омраза", както сам поетът характеризира това състояние. Сравнена с другите степени, тази степен е връх. Затова изразните средства са много по-сложни — съчетават се различни по дължина и качество интонационни единици, със силно подчертана градация. Не е пренебрегната и изразителната сила на звуковите повторения:

„Аз, куче, те учих / да бъдеш конкретен,
а ти шикалкавиш!
Кой е починал? / Разправяй!"

На друго място пък пряката реч служи, за да се осветли от разни страни образът на Горки, да се покаже многообразието в отношението на великия писател към човека. Горки пристъпя към него ту със желание да го напъти, ту с топлотата на интимен приятел и тънкостта на психолог, който зад външната грубост вижда трагедията на гладуващия. В зависимост от това думите му звучат понякога наставнически, друг път със сърдечна проникновеност, в зависимост от това се определя и строежът на речта: или монотоние, в което е изтъкнат логичният елемент:

„Детето трябва да учи
това, към което / му тегли сърцето."

или пък реплика, която се характеризира със своята проникновеност и сърдечна топлота:

„Комай не достигат парите / за хляба?"

С въпросителното изречение, в което особено значение има думата „комай", под формата на съмнение се изтъква действителното психологическо състояние на човека, прикрито зад привидната грубост.

По този път Вапцаров се домогва до жив, непосредствен израз и винаги конкретен. Той борави повече с представи, с преживяна действителност, създава декор, който му е близък, въвежда ни в непосредствена обстановка, раздвижва пред нас конкретни образи, той дори си служи с конкретни названия — „Вапцаров, вентилът

за прясната пара затворен", служи си с оживен диалог, внася в израза драматичен елемент.

Един поглед върху стихотворението „Ботев" ни разкрива пак тази особеност на Вапцаровия стих. Поетът и тук ни въвежда веднага в сферата на конкретните представи, използува умело пряката реч, за да оживи израза и да внесе сценичност:

Идва при мене
навъсен и потен
работник
и казва:
— Пишете за Ботев! —
— За Ботев ли. —
Сядам.
Елате във сряда към седем.

Върху интонационните вариации, които диалогът налага, са изградени и „Песен за човека" и „Сън". Много интересен е интонационният строеж на „Сън". Тук интонационните единици получават особена багра, в зависимост от художествения замисъл, от композиционния план — разказва се сън, който по същина е мечта. При това разговорът се води в особена обстановка — на барикадата. Между Вапцаровите произведения едва ли ще се намери творба, чиято интонация да звучи с толкова жизнена убедителност. Точно тъй се изразява човек, който е сънувал прекрасен сън. Той е нетърпелив, ще му се веднага да сподели чудното видение, докато не се е заличило от паметта му. Поетът създава атмосфера на нетърпение чрез два кратки въпроса с нарастваща интонация и обръщение, повторено така, че се образува кръгообразна фигура: „Лорѝ, не спиш ли? Чуваш ли, Лорѝ?"

Но разговорът се води през нощта на барикадата и не може да бъде пространен. Отговорът е в синтактичен строй, наложен от неспокойната, напрегната интонация — редят се три заповедни израза, различни по състав и големина: „По-тихо!" (наречие, което чрез интонацията се превръща в изречение); „Скрий главата си!" (засилен заповеден тон чрез съответна форма на глагола); „Отвън на педя са от нас, не говори!" (промяна на темпото в зависимост от разширяване на израза, кадансите на който се определят от двете силни ударения — в началото и в края. Резкият пренос подпомага първото силно ударение, за да се обособи думата „отвън" и да се спре вниманието на заплашващата опасност).

Интонационното напрежение тук се постига не по пътя на градацията, а като се редуват изрази, изискващи бързо и едновременно извършване на три различни действия.

„По-тихо! Скрий главата си! Отвън
на педя са от нас, не говори!"

На тази наситена с тревога реплика се противопоставя друга, която продължава подхванатия от началото тон. Като използува изразителните възможности на възклицателното изречение и поетичното богатство на думата „толкоз", подчертана със силно ударение, поетът дава израз на копнежа по един прекрасен свят:

„Лорѝ, сънувах толкоз хубав сън!. . .“ Възклицанието тук е засилено чрез многоточието, което, сочейки незавършеността на израза, по интонационен път ни разкрива красотата на цяло едно желано бъдеще.

Благодарение на диалогичната форма авторът изгражда и втората строфа със същата жизнена убедителност и богатство на тона. Използувани са различни по качество кратки недоизказани интонационни периоди, характерни за разказ, чрез който се предава сън, със съответната за случай на припомняне лексика: „Почакай. . . как започваше?. . . Така. . . Войната свършена. Разбираш ме, нали? И всичко е във нашата ръка, нали така, Лорѝ?“

По интересен начин само чрез преплитане на тона, произтичащ от две отделни реплики, е предадена топлата приятелска атмосфера в бъдещия завод, дето ръководещи и подчинени ще се вдъхновяват от общи цели и идеали. Думите на ръководителя се дават в едно изречение силно императивно, без нищо излишно. Всяка дума чрез силния акцент получава известна обособеност: „Днеска искам триста болта?“ Това не е тон на заповед, а изискване, произтичащо от ясно оформено обществено съзнание. Този смисъл се дооформява чрез отговора, даден в сърдечен приятелски тон, дето са използувани и изразителните възможности на обръщенията: „Добре, Лорѝ, отлично, мой приятел!“

Пряката реч е едно извънредно икономично изразно средство. Чрез един само цитат понякога по най-кратък път, без излишни многоречия, се внася ново съдържание в даден текст или той конкретно се изяснява. Но цитираните изрази и думи са винаги и интонационно обособени, поради което те се налагат на съзнанието много по-силно. Вапцаров използува това като възможност за конкретизиране на образа и за изтъкване на важни в идейно-емоционално отношение изрази: „О, колко е хубав светът!“ („Не бойте се, деца“) или: „Изгуби ли свойта посока“ („Доклад“).

Но цитатът е и едно от средствата за постигане на ирония интонация, към която Вапцаров много често прибягва:

Ние споримe / двама със дама / на тема:
— „Човекът във новото време“.
(„Песен за човека“)

В афиша / пишеше: / — „Една човешка драма“
(„Кино“)

„Държава има, / има власт, която
неспирно бди за / ваште интереси.
Хвърлете лозунга! Плаката на земята!
Народът е доволен, / сит / и весел.“
. . . . . .
„Глас народен — глас божи.“
(„Селска хроника“)

Понякога чрез цитиране на една само дума или комплекс се придава необходим емоционален нюанс на израза:

Турни му „безкрайно море"
(„Рибарски живот")

Затуй и народа със нас е на „Вие"
(„Доклад")

Мразя даже тази дума
„свобода", която днес
те увлече тъй безумно.
(„Песен за жената")

У Вапцаров се срещат много често и наименования на книги, заводи и пр., които също изискват по-обособена интонация:

Работи работник / в хлебарница „Охрид"
(„Доклад")

Но помня, когато четяхме / „На дне" / или / „Майка"
(„Горки")

В заводите „Круп" днес отливат гранати
(„Хроника")

а се разкарвали с „Щаери"
(„Майка")

Този похват, характерен и за Маяковски, и в който се чувствува предметността на прозаичната реч, има значение за изясняване на образа — така понятията се превръщат в конкретни представи. Той обаче говори и за особено отношение към поетичния език, който не е вече нещо чуждо на обикновената разговорна реч. В това отношение Вапцаров следва тенденциите, внесени в нашата поезия от пролетарските поети преди него, като действително успява „да изведе поезия от разговорния език", както го изисква Маяковски в „Как делать стихи?" Разговорната реч става за поета главен източник при изграждане на поетичния му стил.

Оттук иде и склонността у Вапцаров към обръщението, което има особена стойност за интонационния строй на речта. В емоционално отношение едно обръщение не може да бъде неутрално. Обръщайки се към дадено лице, беседникът разкрива и настроение. Обръщението е един вид емоционален фокус — в една дума се съсредоточава цяло душевно състояние. Класически пример в това отношение представляват предсмъртните думи на Юлий Цезар: „И ти ли, Бруте, сине мой!"

Емоционалната пълноценност на обръщението определя и интонационната напрегнатост на изразите, в които се явява то. Конкретното му емоционално съдържание обаче е различно у различните автори. У Вазов обръщението е свързано с реторичния патос на поезията му:

Перущице бледна, гнездо на герои!
(„Кочо")

О, Шипка . . . . . .
(„Опълченците на Шипка")

у Ботев пък то изразява съчувственото отношение на поета към народа или сарказма:

Кажи ми, кажи, бедни народе!
(„Елегия")

О, майко моя, родино мила,
(„Обесването на В. Левски")

Туй що, глупци, вий не знайте
(„В механата")

За поезията на Вапцаров, която има подчертано комуникативен характер, честата употреба на обръщенията е нещо много естествено. Те са най-пряк израз на разнообразните чувства, чрез които поетът разкрива отношението си към света, те са и средство за конкретизиране на израза, както и за внасяне на повече драматизъм. Какво би представлявал стихът: „Свалете! Свалете! По-скоро свалете въжето, злодеи!" без обръщението. Гневът, с който е наситена тази реплика, в сгъстен вид се съдържа в обръщението „злодеи", влязло в ролята на емоционално обобщение.

При сполучлив лексичен подбор едно обръщение е достатъчно понякога, за да се постигне необходимата емоционална багра. Пренебрежението към мотора в стихотворението „Пролет в завода" е изразено много просто чрез обръщението „бързива вртележка".

Вапцаров, който винаги предпочита конкретните представи, придава на олицетворението повече жизненост пак чрез обръщението, както е в „Завод": „И ти, завод, се мъчиш пак отгоре"...

Своето жизнеутвърждаващо чувство поетът изразява чрез цяла гама от тънко нюансирани обръщения.

Най-характерни за Вапцаров са именно обръщенията, които изразяват интимност, топлота, нежност, любов към човека и възторг от живота. Те са в пълна хармония с основния тон на поезията му — жизнерадост, дълбока човечност, вяра в утрешния ден:

Той, братче, така ни познава...
(„Горки")

Другари, да бъдем наясно...
(„Ще строим завод")

Ти не ще се върнеш, Фернандес,...
(„Песен за другаря")

Лорй, не спиш ли? Чуваш ли, Лорй?...
(„Сън")

Пролет моя, моя бяла пролет,...
(„Пролет")

Спи, мой другарю,...
. . . . . .
Светът е наш! Не бой се, друже!
(„Испания")

Използувайки емоционалната действеност на обръщението, Вапцаров често го поставя в някакъв възлов композиционен момент. Така е в стихотворението „Родина". Емоционалният апогей е отбелязан чрез обръщението: „Тежи ми, Родино, кошмарно жестоко тежи димящата кръв..." В заключителния момент пак се явява обръщението („Аз пак те обичам, Родино на Гоце и Даме.."), но вече в друга интонация — като израз на национална гордост. Това е постигнато по много прост начин — обръщението „Родино" се свързва с две велики имена — Гоце и Даме.

В последната строфа на стихотворението „Земя", дето любовта към родината преминава в екстаз, има също обръщение: „Моя страна! Моя прекрасна страна!" В „Писмо" обръщението пък отбелязва точките на начупване на интонационната линия, които са и начало на нови моменти:

1. „Майко, Фернандес убит!..." — встъпление, в което е отразен първоначалният афект.

2. „Майко, само теб една мойта скръб да кажа мога..." — вдълбочаване в скръбта.

3. „Майко, ти не го кори, че отиде да се бие..." — изместване на скръбта от съзнанието за класов дълг.

4. „Майко, Фернандес убит! Фернандес го няма, мамо!..." — възвръщане към първоначалния афект, доведен до крайна степен. Поради това обръщението се повтаря видоизменено — втория път в по-интимна форма: „мамо".

5. „Друго да ти пиша, пак скръб ще бъде, майко моя!... — заключителен момент, в който е отразена безизходната скръб. Обръщението е засилено и е вече в края на стиха.

Една друга особеност на Вапцаровата поезия — приближаването, сливането на автора със света, е изразена също чрез обръщението, към което е прибавено притежателното местоиме:

Пролет моя, моя бяла пролет,...
(„Пролет")

Послушайте, малки, послушайте, мънички мои,...
(„Не бойте се, деца")

Спи ми, детенце, спокойно ми спи...
(„Майка")

Но в бурята ще бъдем пак със тебе,
народе мой, защото те обичахме...
(„Последно")

Вапцаров реагира буйно на действителността, а това естествено ще даде отражение на езиковия израз на неговите творби, частно на строежа на интонационните единици, който се характеризира с резки противопоставяния. Винаги попаднал на най-подходящата дума, поетът преминава бързо от един синтактичен строй на друг, търсейки начин да предаде напрежението на всекидневния живот и революционния патос на обикновения човек чрез средствата на всекидневната реч.

Вапцаровият стих има предимно речитативен характер. Между неговите произведения ще намерим ораторски шедьоври, прекрасни за рецитиране, но трудни да бъдат използувани като песенен материал. И да се търсят в тях интонации, напомнящи народните песни (както някои правят), струва ми се ще бъде погрешно. Вапцаров се влияе от народното творчество, това е безспорен факт. Но ние ще се отклоним от вярната характеристика на Вапцаровия стих, ако се опитаме да твърдим, че това влияние засяга всички негови елементи. Получило отпечатъка на една самобитна творческа индивидуалност, то се чувствува до известна степен в речника на поета, в синтактичните обрати, в стилните похвати, в някои образи. У Вапцаров има много нещо от простотата и непосредствеността на народната песен, което обаче не значи (с малки изключения), че има общо и в строежа на стиха. Напротив, в интонационно отношение е налице съществена разлика. Народната песен се гради по песенния принцип, който изисква ритмична и метрична отмереност на израза, интонационна завършеност на стиха, съвпадаща с ритмична завършеност. Текстът на народната песен е органически свързан с мелодията, и стихът, с целия си строеж, е носител на тази мелодия. Поради това интонационните единици са по-еднообразни, което съвпада с еднообразната песенна интонация. У Вапцаров имаме обратното: голямо разнообразие в строежа на интонационните единици и съответно на това голяма гъвкавост на интонационната линия. Фактът, че творбите му не станаха популярни сред българските композитори (колкото той да е популярен като поет), фактът, че те не послужиха за материал на нашето композиционно песенно творчество показва колко са чужди на принципите, по които се гради песента.

Малко са на брой Вапцаровите творби, които някои наши композитори се опитват да превърнат в песни. Любомир Пипков е използувал „Прощално“ и „Предсмъртно“, Георги Димитров — „Пролет моя“, М. Големинов — „Песен“, Петър Ступел — „Прощално“ и „Пролет“.

За Вапцаров е твърде характерно противопоставянето на различни по дължина интонационни единици:

Напротив, напротив! / Дори да умирам,
живота със грубите / лапи чиличи
аз пак ще обичам! / Аз пак ще обичам!
(„Вяра“)

Да кажем, сега ми окачат / въжето
и питат:
„Как, искаш ли час да живееш?“
(„Вяра“)

Сутрин тръгвам. / Фабричният път
го задръства / с рубашки / безброя.
(„Земя“)

Но тя бе някак страшно упорита
и не попита портиера. / Влезе.
(„Пролет в завода“)

И тъй, / у нас живота се обърка. —
Моторът не работеше добре.
Започна подозрително да хърка
и . . . спре.
(„Спомен")

Тези преходи имат голяма изразителна сила. Краткият израз покрай един сложен получава по-силен акцент. Това се използува за обособяване на важни части. В основата на подобна ритмика лежат импулсите на чувството, а не напевността. В туй отношение се долавя известна близост с Яворовия свободен стих.

В разрез с песенните изисквания върви и друга особеност на Вапцаровата поезия — кратките безглаголни интонационни единици. Краткият безглаголен израз придава особена сила на стиха. Използуван е целесъобразно от Иван Вазов (някои моменти от „Епопея на забравените"), Яворов (специално „Градушка"), Багряна („Сеизмограф на сърцето") и др. Той е извънредно характерен и за Маяковски. Среща се много често и в поезията на нашите пролетарски поети от 30-те години. Вапцаров, който цени поезията им специално заради стегнатия израз, би могъл да вземе от тях онуй, което му е необходимо. Вземайки го обаче, той го прави така свое, че то вече се чувствува като същност на неговата поезия, напълно сродно с нейния дух. Няма по-естествен израз за неудържимия революционен патос, който кипи във Вапцаровата поезия, от кратката безглаголна цялост:

Война! А безброя от гладни?
Война! А безцелната смърт?
(„Епоха")

Ех, черен човешки живот!
Рибарски живот! —
Неизвестност.
(„Рибарски живот")

Вапцаровата поезия отразява най-напрегнатия момент от революционното движение на нашия пролетариат. Сам поетът участвува активно в него. Той приема поезията не като развлечение, а като оръжие в борбата. Тя не се създава в мигове на отмора, а при най-голямо напрежение на сили, като отдушник на накипели чувства. Краткият импулсивен израз се налага от условията, при които тази поезия никне. За тях ни загатва сам поетът: „И стиховете дето пишем, когато краднем от съня си, парфюмен аромат не дишат, а са навъсени и къси" („История").

Към стегнатата интонационна единица поетът прибягва, преследвайки различни художествени задачи. Чрез нея се изразява най-добре нарастващото емоционално напрежение:

А как ще щурмувате, моля? / С куршуми?
Не! Неуместно! / Ресто! — Не струва!
(„Вяра")

Използува се и когато трябва да се създаде картина с широк обхват, когато се рисува със замах, като се отбелязват само най-характерните моменти:

Зора. Събужда се града.
Сиренен вой.
След туй покой / и пустота...

(„Зора. Събужда се града")

Вред: мрак. / И в мрака — тегло и робия.
Глад.

(„Родина")

Завод. Над него облаци от дим.
Народът прост, / живота тежък, скучен. —
Живот без маска и без грим —
озъбено, свирепо куче.

(„Завод")

Машини, стомана, машини,
и масло, и пара, и смрад.
В небето бетонни комини —
в бордеите призрачен глад.

(„Епоха")

Русия — мрак. / Русия — гнет.
Неразорана целина. / Вертеп...
Свирепа тишина...

(„Пушкин")

Тези примери ни дават възможност да доловим тънкото чувство на Вапцаров за паузите. Освен ритмична функция те имат и смислово значение и в тази насока поетът ги използува много умело. Чрез една намясто поставена пауза той разширява съдържанието на думата до цялостен образ:

За него — Живота — / направил бих всичко...

(„Вяра")

Тя — пролетта — / дойде прекрасна:
. . . . . .
Той — другият — умре.

(„Спомен")

Повишавайки чрез паузите коефициента на емфатичността, благодарение на което всяка дума получава поетична стойност, Вапцаров превръща в поетичен материал и най-обикновените по лексичен състав изрази:

Аз имах другар, / добър другар,
но... кашляше лошо.
Той беше огняр —
пренасяше с коша кюмюр,
изхвърляше сгур
дванадесет часа на нощ.
. . . . . .
Тя — пролетта — / дойде прекрасна
. . . . . .
Той — другият — умре. / А ето —
отвън е пролет. / Надалеч
се стрелкат птици по небето...

До паузите прибягва авторът и когато трябва да се изразят смътни душевни състояния, за които термин в човешката реч не се намира:

Трупът полека леденей . . .
И нито вик, и нито шум —
един куршум
и после — смет.
И колко леко . . . И без бой . . .
(„Двубой")

Вълнението, от което е обзет човек при вида на необяснимата смърт, е предадено много добре само чрез паузите.

При други случаи паузите, по-специално свързаните с недоизказаните изрази, са използувани, за да се даде идея за продължителност на действието, да се изрази безизходност или копнеж по нещо прекрасно:

И аз крещях години — цяла вечност . . .

Но . . . кашляше лошо . . .

А вънка тъй широк е небосвода . . .

Понякога пък служат, за да придадат иронична багра на текста:

Властта го открила и . . . съд . . .

На черква отишъл подире
и . . . после му станало леко.

Но моля . . . По-тихо! Но моля . . . без ропот!

Вапцаров предпочита израз, в който ще се яви пауза, и затова внася поправки в първоначалния текст. С малки промени се постига друго впечатление:

Човекът спокойно и дума след дума
(първа редакция)

Човекът спокойно, тъй — дума след дума
(втора редакция)

Богатството на паузите иде пак в известен смисъл в разрез с песенния принцип. В тази насока още по-голяма роля играят преносите (enjambements).

„Преносите придават на стиха повече идеи, повече чувства, в тях се натрупват повече скрити емоции, повече нервна сила" — казва Гюйо, — а Тимофеев доразвива мисълта, като изтъква, че „самото обръщане към преноса говори, че имаме работа с емоционален възел"[1]. У Вапцаров те имат не само такава стойност, а са и елемент на разговорната интонация. Винаги естетически мотивирани, те придават сила и изразителност на стиха му, но заедно с това внасят особен ритъм, който къса със строгия напевен размер и преминава в свободно разливаща се интонационна вълна:

. . . . . .

бих влезнал във взривна / ракета, самичък
бих търсил / в простора / далечна / планета

. . . . . .

моята вяра, / че утре ще бъде
живота по-хубав, / живота по-мъдър.
(„Вяра")

[1] Л. Тимофеев, Теория стиха, стр. 48.

Моторът млъкна. Вятърът донесе
от нейде / топъл лъх на чернозем,
(„Пролет в завода")

Отвън е пролет. / Надалече
се стрелкат птици по небето.
(„Спомен")

Но помниш ли, / един мотор
прониза / с смях / и оптимизъм
мъглите, / дето птица даже...
(„Двубой")

Какво бе ти за мен? — / Огнище
на някаква любов жестока,
(„Испания")

По-тихо! Скрий главата си! Отвън
на педя са от нас, не говори!
(„Сън")

Особената ритмична функция на преносите личи ясно в „Не бойте се, деца". Мъчителният ритъм в последната строфа, който отговаря на потискащото чувство, иде от честите преноси:

Така и ще бъде. / А днеска
оскъден е хляба. / На вашите майки
гърдите са сухи сега.
Да хленчим — не ще ни помогнат.
И хленч не ни трябва.
Но мен ме потиска
жестока, дълбока тъга...

Ритмичното равновесие във Вапцаровата поезия, дето често се противопоставят интонационни единици с различна дължина, се поддържа чрез промяната на темпото. Това създава до голяма степен динамичността на неговия стих. Такива явления могат да се наблюдават у всеки поет. Но за Вапцаров те са същност на поетичния му стил. У него много рядко ще намерим плавното темпо на Вазовия стих. Подобно на речитатива в музиката, дето мелодията и равномерният ритъм изчезват, за да се заменят с неравномерни фрази, като израз на силно драматични моменти, във Вапцаровите творби отсеченият енергичен тон постоянно се сменя с ускорената страстна реч, която обикновено разкрива субективното отношение на поета към света:

Завод. Над него облаци от дим.
Народът прост,
живота тежък, скучен. —
Живот без маска и без грим —
озъбено, свирепо куче.
И трябва да се бориш неуморно,
и трябва да си страшно упорит,
за да изтръгнеш от зъбите
на туй настръхнало, / вбесено псе
парченце хлеб.
(„Завод")

Докато в първата строфа поетът се чувствува повече като обективен наблюдател, във втората той е пряко засегнат, говори със страстта на човек, който споделя тази съдба.

Чрез смяна на темпото е изразено тематичното различие и в отделните пасажи на „Родина". Пасажът, в който е отразен ритъмът на машинизирания свят, е в отмерено, сравнително по-бавно темпо :

Но ето — / преминах / през дим,
през масло / и машини,
преминах през / гнет и тегло —
навред, където се борят / за хляб.

Когато авторът преминава към лирически излияния, пак ускорява темпото :

Сега си ми близка, / по-близка от майка дори,
но днеска ме плиска / ненужно пролятата кръв,
на сън ме души / площадния кървав двубой
на твои герои, / платени със чужди пари...
Тежи ми, Родино, / кошмарно жестоко тежи
димящата кръв...

Промени ли се темпото, което значи, че се е преминало в друго настроение, мени се и интонацията. По този начин темпото е не само средство за уравновесяване на ритъма, а и нова възможност за постигане на интонационно разнообразие. Вапцаров владее майсторството да използува разликите в темпото за интонационни цели.

При ускореното темпо се сблъскваме с неправилно разпределяне на диховата струя, което води до особени интонационни ефекти. Краят на такива изрази, въпреки отчетливостта на акцента, звучи като шепот, което придава особена страстност на тона:

И после... после някаква омраза
се вливаше дълбоко във сърцата
(„Писмо")

Ужасно! Ужасно! — Разказвате сякаш
като че там сте били!
(„Песен за човека")

Пирин. / И орлите в горите на мърша налитат.
(„Майка")

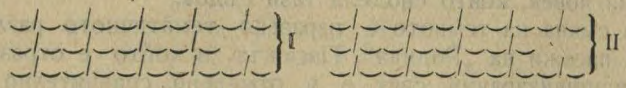
Поет с рядък усет за интонационна изразителност на текста, Вапцаров постоянно търси начини, за да придаде на интонационната линия най-неочаквани форми. Ще обърна внимание на строежа на стиховете :

Как бързо се раждаше / трескава жажда / напролет,
когато шумолят / листата на двора,
в простора, / когато / се стрелкаше ято от птици.

В метрично отношение авторът не би срещнал никаква спънка, ако дадеше по-прост ред на думите:

Как бързо се раждаше трескава жажда напролет,
когато листата шумолят на двора,
когато в простора се стрелкаше ято от птици.

При този ред се запазва същата метрична схема, както в първия:

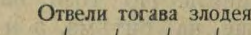


Явно е, че не метрични, а музикални съображения са наложили инверсията. Чрез различно инверсираните изрази се стига до строеж, забележителен по вътрешна хармония и изящество на тона, като при това на преден план излиза думата „простора".

Поради тези мотиви изглежда авторът е прередактирал стиха „в ъглите мрак се таи" (който намираме в черновката на „Песен за човека"), като му дава вид „мрак се в ъглите таи". Той е използувал тук различието между диалектно и книжовно ударение на думата „ъглите", та без да засегне метричната схема на стиха, да осъществи една по-подчертана инверсия, която е и по-музикална, а заедно с това да изтъкне думата „мрак", съществена за образа.

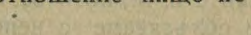
Вапцаров съвсем не смята, че инверсията е някаква необходимост за поетичния стил. Той я търси, щом тя отговаря на творческите му цели. Не случайно поетът стига до обрата:

Отвели тогава злодея злосторен.



В метрично отношение нищо не би се променило, ако стихът получеше форма:

Тогава отвели злодея злосторен...,



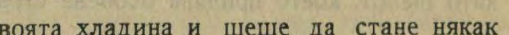
но тонът щеше да изгуби своята хладина и щеше да стане някак съкровен, като изпаднеше в противоречия със съдържанието. Когато трябва обаче да се придаде топлота на израза, реторичните обрати се избягват:

Тогава запявал той своята песен,
запявал я бавно и тихо...
(„Песен за човека")

Чрез постоянна смяна на синтактичните конструкции Вапцаров разнообразява тона, като го и засилва, щом това е нужно:

Но помниш ли, едно дете умря
в Париж на барикада.
Едно дете / във бой умря
със кървавата / ретроградност.
(„Д,в у б о й")

Метричната схема нямаше да се измени, ако авторът не бе прибягнал до инверсията („Едно дете умря във бой — Едно дете



във бой умря"), но и тонът нямаше да се градира.



Точно затова поетът не се подвежда по веднъж наложени конструкции, а следва само музикалния си усет и нуждата да засили

тона. Ако в един случай инверсията му е необходима заради метричен план, той я използува, но я изоставя, щом тя води до монотоние:

Във залите плющят каиши,
трансмисии скриптят от всеки кът.
(„Завод")

Връщайки се към правия ред, авторът постига и градиране на тона, твърде необходимо за неговата поезия, която е поезия на извънмерно емоционално напрежение. Той умее при най-голяма простота на лексика и на синтактичен строеж да постигне голяма сила само чрез сполучливо подреждане на изразите:

Майко, / Фернандес убит!
Фернандес / зарит в земята!
Фернандес / го няма днес!
(„Писмо")

Борбата е безмилостно жестока.
Борбата, както казват, е епична.
(„Предсмъртно")

Градацията в тона и напрегнатостта на интонацията Вапцаров постига и чрез сгъстяване на еднаквите части, похват, характерен и за Гео Милев, но у Вапцаров приспособен към друга стихова техника:

Как мислиш, / ще ли победиш,
навъсен, мръсен, / зъл живот?
(„Двубой")

И мислел за своята / тежка, / човешка,
жестока, / безока / съдба.
(„Песен за човека")

Послушайте, вярно е, / нас ни отплесна
епохата, хляба, живота.
(„Доклад")

Същото значение има и натрупването на еднакви конструкции в рамките на сложното изречение:

Та аз съм просмукан / от мъка / и чукам
на вашата съвест / за нещо по-висше,
което е вплетено / в нашия спомен,
което напява / в ушите невинно,
което гневно / в гърдите напира,
умира / и пак се заражда / в сърцето
и носи прекрасното име / Родина.
. . . . . .
Ако с главите си / счупим вратите,
подпрени със мрака / на днешното време,
ако умреме на поста / си верни
. . . . . .
(„Доклад")

В същност това са синтактични повторения много характерни за „Двубой". Композиционно тая творба се дели на четири части: увод, три строфи, в които се разкриват паденията на човека, две

строфи, дето се сочат духовните му полети, и заключение. Трите строфи, близки по тема, имат и много общо в интонацията. Те започват с еднакъв синтактичен строеж, който изисква монотонно повествувателна интонация. По тоя начин читателят е въведен в едно печално всекидневие, дето гибелта на човека не се чувствува като драма:

1. Във мината избухна газ . . .
2. Пред прага на един бордей дими изпуснат пистолет . . .
3. На мокрия паваж лежи човек, застрелян из засада . . .

Другите две строфи, обединени с ново съдържание, почват със синтактичен строеж, който създава нов, възторжен тон:

1. Но помниш ли, едно дете умря в Париж на барикада . . .
2. Но помниш ли, един мотор прониза с смях и оптимизъм . . .

Тези различни по интонация части се свързват чрез повторението: „Това бях аз“. При всички случаи тонът на тоя израз остава еднакъв, за да се подчертае идентичността на образа в различните му превръщения. Ще приведа още един характерен пример за синтактично повторение:

Русия — мрак
Русия — гнет.
Неразорана целина.
Вертеп . . . . . .
Свирепа тишина.
На север — тундри, ветрове.
На юг — безкрайни, диви степи.
(„Пушкин“).

Категоричният и енергичен тон тук се постига не само чрез стегнатия израз, но много повече чрез повторението на синтактичните конструкции.

Като правят характеристика на Вапцаровото творчество, някои автори изтъкват, че в склонността на поета към повторение се чувствува влиянието на народната песен. Подобно мнение носи известна пресиленост. Повторението не е белег, присъщ само на народната песен, колкото и да е характерно за нея. То е необходим елемент на всяка емоционална реч и няма поет, който да не го е използувал. У Вапцаров то иде по съвсем естествен път, като спонтанен израз на революционния патос на неговата поезия. Повторенията в стиха на Вапцаров отразяват присъщата за поета склонност към отсеняване на интонационните модулации и засилване на тона, затова по един или друг начин са разнообразени:

Но все пак ще чувствам / приятния гъдел,
да гледам как / горе / небето синее.
Все пак ще чувствам / приятния гъдел,
че още живея, / че още ще бъда. („Вяра“)

Аз чувствах / как тези зеници се молят,
как страдат, / как тягостно страдат!
Те искаха толкова малка пощада —
до пролет, / до другата пролет . . . („Спомен“)

Тежи ми, Родино, / кошмарно жестоко тежи („Родина“)

Но дори в случаи, когато даден израз се повтаря непроменен, той така се съчетава с контекста, че всеки път получава нова емфатична стойност:

Тази земя, / по която тъпча сега,
тази земя, / която пролетен вятър пробужда,
тази земя — не е моя земя,
тази земя, / простете, е чужда.
. . . .
Над мойта земя / напролет / лъчите / шуртят,
гърмят водопади / от слънце / над мойта / земя.
(„Земя")

Миг след грабежа / ще бъда разнищен.
И още по-ясно, / и още по-право —
миг след грабежа / ще бъда за нищо.
(„Вяра")

Вмъквайки повторението във верига от градирани изрази, поетът му придава всеки път нова свежест:

Майко, / Фернандес убит!
Фернандес / зарит в земята!
Фернандес / го няма днес!
Фернандес / лежи в полята
пред стените / на Мадрид.
(„Писмо")

Вапцаров се стреми съзнателно към повторенията. Много от преработките на своите творби той прави с оглед именно на това

Ако някак разбере, ако нещо той усети (първа редакция)
Ако някак разбере, ако някак той усети (втора редакция)

Но топло е в мойте скути . . . . . .
Майка те пази, не стряскай се ти,
нанкай, не ставай хайдутин. (първа редакция)

Но топло е в мойте скути . . . . . .
Спи ми, детенце, спокойно ми спи.
Нанкай, не ставай хайдутин. (втора редакция)

Една интересна особеност на Вапцаровата поезия в интонационно отношение са интонационните антитези. С това тя се отделя като нещо твърде оригинално поне от поезията на съвременните й пролетарски поети. Интонационните антитези съставляват композиционен принцип в строежа на много Вапцарови творби. По този принцип, който разкрива богата възможност за правдиво отразяване на едно бурно душевно състояние, се гради „Писмо". То е образец на психологическо вдълбочаване. С усета на тънък психолог авторът поставя лиричния герой в най-противоположни душевни състояния, които имат обща основа. Контрастните психологически състояния са изразени чрез контрастни интонации. Първоначалният афект на отчаянието се заменя с някакво успокоение, постигнато по логичен път, което внезапно се разразява в едва сдържана скръб, доведена до истински трагизъм в момента, когато се превръща в маскирано безгрижие. А накрай — пак възвръщане към основното чувство. Съответно на това се сменят и интонациите. Кратките възклицателни изречения, анафоричното повторение на името „Фернандес", градира-

нето на изразите характеризира първия момент на скръб, стигнала до афект: „Майко, Фернандес убит! Фернандес зарит в земята! Фернандес го няма днес! Фернандес лежи в полята пред стените на Мадрид".

За втория момент са характерни изрази, в които надделява логичният елемент: „Майко, ти не го кори, че отиде да се бие. Фернандес бе прав, дори мисля, че грешиме ние".

Третият момент е близък до първия и затова му е близък по строй — кратки изрази, градация, обръщения, повторения, лексика, напоена с много лиризъм, стават израз на отново събуден афект: „Майко, Фернандес убит! Фернандес го няма, мамо!"

На този отчаян вик се противопоставя привидно спокоен тон, създаден чрез думи, взети из речника на прозаичния език: „Стария", „разнищи" („Но пред стария мълчи, тази скръб ще го разнищи. Скрито нейде поплачи").

Контрастът достига най-високата си точка, когато скръбта преминава в някаква странна оживеност, прозвучала в интонацията на деловата реч: „Ти кажи му: — Долорес детски приказки се учи. И те питат с Фернандес, внук ли искаш или внучка".

Впечатлението от тази неестествена интонация се заличава веднага чрез последния акорд, в който зазвучава основният тон на творбата — дълбока скръб. Стихът вече има по-друга характеристика — ритмична отмереност, ясно акцентуване на всяка дума, което определя бавното, отмерено темпо: „Друго да ти пиша, пак скръб ще бъде, майко моя. С поздрав: твоя дъщеря Долорес Мария Гоя".

Това произведение по строеж напомня музикална композиция в миньорен тон (например елегия), където миньорната тоналност модулира в мажор, за да се възвърне във финала към първата миньорна тема.

В стихотворението „Песен на жената" пак се сблъскваме с противопоставяне на интонации. На интонацията, чрез която се изразява дълбока тъга и нежност, се противопоставя друга, носеща злоба. И изведнъж, съвсем внезапно, зазвучава началният тон, топъл, нежен:

А те молих, плаках аз,
ти защо не ме послуша?
Тръгна. В стаята тогаз
стана тихо и задушно.

Аз ревнувам, Фернандес,
мразя даже тази дума
„свобода", която днес
те увлече тъй безумно.

Може би си прав, нали?
Може би си прав, любимий,
Ала мене ме боли
и тежи ми, и тежи ми...

Интонационните контрасти лежат в основата и на „Спомен". Творбата композиционно се дели на три части: първа част, в която се събужда споменът за нерадостния живот на починалия другар. Втора част, в която се говори как животът протича без него. И

трета част — заключение — възвръщане към първоначалния мотив. Всяка част върви с контрастиращи емоционални състояния, изразени чрез интонационните преходи. Започва се с интонация, изразяваща дълбока, тиха скръб и някакво недоумение от парадоксалността на един свят, в който добри хора кашлят лошо, а работят по 12 часа на нощ. Кратките интонационни единици, честите паузи определят бавното темпо, подходящо за това съдържание:

Аз имах другар, / добър другар,
но . . . кашляше лошо.
Той беше огняр —
пренасяше с кофа кюмюр,
изхвърляше сгур
дванадесет часа на нощ.

За да направи чувството по-мъчително, авторът вмъква нов мотив, свързан със светлото настроение, което шумоленето на листата и чистите простори напролет будят у човека. Новият мотив идва с нов интонационен строеж, който съответствува на възторжената интонация — сложен израз с разнообразни форми на инверсия, ускорено темпо:

Как бързо се раждаше / трескава жажда / напролет,
когато шумолят / листата на двора,
в простора, / когато / се стрелкаше ято от птици.[1]

На това настроение се противопоставя друг момент, в който е отразено тормозещото съзнание на умиращия, че всичко туй ще му бъде скоро отнето. В интонационния строй пак почват да играят роля мъчителните паузи и повторенията:

Аз чувствах / как тези зеници се молят,
как страдат, / как тягостно страдат!
Те искаха толкова малка пощада —
до пролет, / до другата пролет . . .

Във втората част се навлиза с интонация, която възсъздаването на пролетната картина изисква. Изразите се градят така, че се подчертава това, което ще създаде пролетно настроение. Думата „пролет" е обособена чрез силни паузи. Така тя добива интонация, която я изтъква като централна при изграждане на новия образ:

Тя — пролетта — / дойде прекрасна:
със слънце, / с топъл лъх / и рози.

Един нов момент във втората част контрастира по свой начин и на цялата първа част и на предходните моменти във втората част: поетът преминава към образ, снет в битов план, а интонацията се приближава до интонацията на обикновената прозаична реч:

И тъй, / у нас живота се обърка. —
Моторът не работеше добре.
Започна подозрително да хърка
и . . . спре.

Скръбта по човека е изместена от интереса към него като работна сила. Ритъмът на стиха е подчинен на темпото на заводския живот:

[1] За да се почувствува по-добре темпото и инверсията, сливам някои стихове, като ги отделям с /.

А може би във своя глад,
моторът чакаше ръка,
да хвърли в огнения ад
навреме въглищния пласт.

Следва стих, който ни възвръща към началната интонация. Пак тон на резигнация, нюансиран чрез възторжените ноти на пролетните настроения, от което произтича особен трагизъм:

Той — другият — умре. / А ето —
отвън е пролет. / Надалече
се стрелкат птици по небето.
Но той не ще ги види вече.

В заключението на тази прекрасна творба основното чувство се задълбочава. Тази част е лексическо повторение на началната строфа с някои малки видоизменения, които имат голямо значение за емоционалното въздействие:

А бе такъв другар . . .
Добър другар! . . .
Но кашляше лошо. / Един огняр.
Пренасяше с коша кюмюр,
изхвърляше сгур
дванадесет часа на нощ.

Явяват се вече две нови думи: „такъв“ и „един“. С показателното местоиме Вапцаров много често си служи, чувствувайки неговото поетично богатство. Много добре е използувана тук и наглед нищо незначещата дума „един“: „Един огняр“ — един от многото. Но чрез това се разкрива трагизмът на цяла класа.

В същност в основата лежи по-друг контраст: за неща, които трябва да будят бунт в душата, се говори просто като за най-обикновени явления. Тъкмо в това се състои дълбоката идейност на творбата. Трагедията се сочи като всекидневие на една класа, тя е станала неин жизнен навик и затуй изразната реакция е така проста, звучи като обикновена реч. Това неволно предизвиква сравнение с подобен мотив у Христо Смирненски. В цикъла „Жълтата гостенка“ се използува контрастът между възраждащата се природа и съдбата на умиращата млада жена. Сравнението сочи известни предимства на Вапцаровия стих, без това ни най-малко да накърнява поетичната слава на Смирненски. Вапцаров живее в ново време, с нови естетически изисквания, той има нов подстъп при изграждане на образа и един стар похват (контрастирането на два противоположни момента) се превръща у него в нещо ново, съвършено оригинално. Новото у Вапцаров е, че той разкрива една действителност не като наблюдател, а като пряко действуващ в нея. И затова отношението му към отделните явления е по-особено. Той говори с простота за трагичните факти, чувствувайки ги като нещо сраснало с живота на човека в класовото общество. Вапцаров изхожда от непосредствено впечатление. Затова изразът му е така конкретен, а в образа има нещо неповторимо, защото е свързан с конкретен момент, преживян действително от поета.

Контраст от друг характер е използуван пък в стихотворението „Рибарски живот". Авторът си е поставил за задача да даде реалистична картина на рибарския живот и да покаже колко чужди на грубата действителност са поетизациите около него. Съобразно с това творбата се дели на две части: първа част — издържана в иронична интонация, чрез която се изгражда един изтъркан, недействителен образ в романтичен стил, и втора част, дето рибарският живот е показан в цялата му суровост. Иронията тук е изместена от остър сарказъм.

Ироничното отношение в първата част е показано чрез начина, по който се рисува една шаблонна картина на рибарската романтика:

Ти виждаш: / издути платна,
луна на небето излязла;
и мислиш: / живот е това,
живот, преизпълен / с поезия...

Турни му „безкрайно море",
залей го излеко / с синило
и всичко излиза добре —
картинно / и мило.

Цялата първа част се отличава и с разтегнатото си темпо, определено от ироничния тон. Втората част представлява рязък преход. Тя започва с реторичен въпрос в много ускорено темпо, като израз на голямо емоционално напрежение, на подчертан сарказъм:

А туй, / че със вълчи зъби
студеният вятър ни хапе
и като тежки / съчми
те бият смразените капки?

Прогизнал / се връщаш дома
от влага. / А лодката зее.
И в кърмовия долап
две риби / във мрака сребреят.[1]

За да изтъкне, че всеки медал има две страни, авторът използува във втората част строфа от първата, но транспонирана в друга тоналност:

Ех, / волен рибарски живот,
описан / във толкова песни!

Ех, / черен човешки живот!
Рибарски живот! — / Неизвестност!

Стихотворението „Рибарски живот" е близко по идея на стихотворението „Риболов" от Крум Пенев, поместено в сбирката „Отражение". Обаче по композиция, по образи, по интонация Вапцаровата творба е твърде различна. Тук няма преди всичко тази подробност в описанието и символи, които те карат да се вмисляш, за да ги възприемеш, каквито намираме у Крум Пенев, а типичната за Вапцаров склонност към изобразителност и стегнатост на израза. Вапцаровите образи са много конкретни, действуват непосредствено на въображението и се градят с най-икономични изразни средства. Едно от средствата в случая е контрастът в интонацията. Ето откъси от творбата на Крум Пенев:

[1] Сливам стиховете, за да се почувствува ускореното темпо, като ги отделям с /.

Вечер — води обвити в креп —
води — свърталище на стар пират.
Удавен труп е сякаш тишината,
люляна в кротките вълни.
Огледано в спокойното море
на дъното заспало е небето
като подводен шумен град
сред пъстроцветни, ярки светлини.
И само две рибарски лодки —
две черни и самотни птици,
кацнали на черната вода.
. . . . . .
Загледан
на лодките в тържествения ход,
човек неволно би завидял
на техния живот!
Но колко труд,
но колко риск и мъка
в проклетия рибарски занаят,
през пролетните бурни дни
и в нощите сурови
на морската студена зима?
. . . . . .
Ала сега е нощ
на риболов, в която
рибарите ловят богато:
за себе си —
в бедняшкия рибарски кош —
трошици хляб, а за търговеца,
поток от щастие и злато.

Подобен контраст има и в стихотворението „Кино". То се дели също на две части: първа част, дето в ироничен тон се говори за някаква драма без драматизъм, и втора част, в която се разкрива истинската драма на угнетения човек. По начин на започване тази творба прилича на „Рибарски живот". Още първите стихове ни въвеждат в ироничния тон. За тази цел е вмъкнат и цитатът:

Отвънка беше шум / и светеха реклами.
В афиша пишеше: / „Една човешка драма".

Както в „Рибарски живот" и тук разтеглено темпо и шаблонни картини, обрисувани с шаблонни средства:

И изведнъж — шосе, / след туй гора.
И в дъното небе — / просторно-сиво.
. . . . . .
В дърветата — / разбира се, славей.
Ръми над тях спокойно синината.
Примамлива и мека зеленей
оттатък шанците / тревата.

Ироничният тон достига най-високата си точка в сравнението, чрез което се сочи какъв ще бъде характерът на драмата. Това се подчертава и чрез недоизказания израз:

Да видиш ти какво момиче, брат —
като жребица от разплодник!...

Декорът, сред който ще се развива тази драма, е напълно в стил: „Примàмлива и мека зеленей оттатък шанците тревата".

И тук, както в „Рибарски живот", изтърканият романтичен тон съвсем внезапно се измества от остър сарказъм и интонация, която върви по линията на най-голямо напрежение. Изразът е конкретен, прост, но в разнообразни интонационни вариации:

Един размазан Джон
целува сластно Грета.
По устните му / сладострастна лига. . .
Стига!
Къде е тука нашата съдба?
Къде е драмата? / Къде съм аз? Кажете!

Тук е интонационният апогей на саркастичната тирада, след което постепенно се преминава към друга нагласа — към тоналност, която изразява мъка, произтичаща от осъзнаването на една тежка съдба:

И после. . . сивия живот,
борба за хляб, / мечти неясни.

Върху разнообразèнето на тона чрез внасяне на иронични елементи се гради „Песен за човека", „Един сляп", „Доклад", „Ботев" и др., а има творби, в които иронията е основният тон („Селска хроника", „Хроника").

Не ми е възможно тук да изчерпя цялото интонационно многообразие на Вапцаровата поезия и затова се спрях само на най-характерните моменти, които обуславят друга нейна особеност — своеобразната й ритмична организация.

III

Любителите на отмерения класически стих ще се сблъскат у Вапцаров с явления, които ще им се строят като истински ритмичен хаос. Внимателният анализ обаче ще разкрие факта, че ритмиката на Вапцаровия стих следва много закономерно интонационните вариации, които от своя страна са отглас на емоционални състояния. С оглед на това поетът прави най-различни ритмични комбинации не само в рамките на традиционната за нашия стих силаботонична система, но използува и тоничната система на стихосложение.

От ръкописите на поета ние виждаме, че той съвсем не е враг на размерите. Напротив, по-скоро ще се намерят доказателства, че той изхожда от определена метрична схема, когато разработва едно стихотворение. Тази метрична схема обаче приема, според случая, най-различен облик. Да вземем например ямба в стихотворението „Завод". Ние постоянно наблюдаваме свободно преминаване от петостъпен към четиристъпен, па даже двустъпен ямб. Вън от това, в зависимост от подбора на думите, понякога ще се сблъскаме със свръхсхемни ударения или пък с облекчени стъпки. Облекчените стъпки, които се осъществяват чрез допълнително (метрично) ударение, внасят индивидуалност в звученето на стиха. Между силата на тона, с който се произнася сричка, носеща и метрично, и лексично ударение, и друга, в която ще има само метрично ударение, есте-

ствено съществува разлика, което не може да не даде отражение върху рецитационния маниер. При съвпадението на двете ударения се постига усилване (интерференция) на тона. Вапцаров показва усет за стойност на съчетаване на стихове с различно индивидуално звучене. Това му помага да задълбочи контраста между две строфи, различни по съдържание, както например между първа и втора строфа на стихотворението „Завод“:

Завод. Над него облаци от дим.[1] ⏑/⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/
Народът прост, живота тежък, скучен. — ⏑/⏑/⏑/⏑/⏑/⏑
Живот без маска и без грим — ⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/
озъбено, свирепо куче. ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑/⏑
И трябва да се бориш неуморно, ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑
и трябва да си страшно упорит, ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/
за да изтръгнеш от зъбите ⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑
на туй настръхнало, вбесено псе ⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑/
парченце хлеб. ⏑/⏑/

Различният интонационен строй на тия две строфи, определен от настроението, се отразява върху строежа на фразата, като влияе и на метричната схема. Категоричността на израза в първата строфа, реализирана чрез кратките интонационни единици, води до съвпадение на метрично и лексично ударение, което нюансира съответно тона, за да го отдели от тона на следващата строфа.

Едно мечтателно настроение се изразява също най-често със стихове, в които лексичните ударения са разредени:

А недалече пролетния вятър ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑
люлее ниви, слънцето блести ... ⏑/⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/
Дърветата опират във небето, ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑
а сенките — в заводните стени. ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/

Обратното, борческите настроения искат отсечен ритъм:

И ти, завод, се мъчиш пак отгоре ⏑/⏑/⏑/⏑/⏑/⏑
да трупаш дим и сажди пласт след пласт. ⏑/⏑/⏑/⏑/⏑/
Напразно! Ти ни учи да се борим — ⏑/⏑/⏑/⏑/⏑/⏑
ще снемем ние слънцето при нас. ⏑/⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/

В „Испания“ също намираме примери за обособяване по такъв път на стихове с по-особена емоционална багра:

И тази кръв сега протича
в заводите от град във град,
вълнува, движи и увлича
селата в общия парад —

на упоритата надежда, ⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑
на смелостта и на труда, ⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/
на суровата неизбежност, ⏑/⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑/⏑
на кървавата свобода. ⏑/⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑/

Тя днес издига барикади, ⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑ ⏑
налива в жилите кураж, ⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/
крещи безумна в свойта радост: ⏑/⏑/⏑/⏑/⏑/
Мадрид е наш! Мадрид е наш! ⏑/⏑/⏑/⏑/

[1] Съобразявайки се с метричната схема, нарушавам начупеността на стиховете.

Въобще, когато трябва да се създаде енергичен ритъм, съответствуващ на дадено съдържание, явява се стих, в който метрично и лексично ударение съвпада:

Но помниш ли, едно дете — ⏑/⏑ ⏑ ⏑ ⏑/⏑/
умря в Париж на барикада. — ⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑
Едно дете във бой умря — ⏑/⏑/⏑/⏑/
със кървавата ретроградност. — ⏑/⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑/⏑

В тази строфа най-важен в тематично отношение е третият стих. Той веднага се отделя със своята метрична схема. Същото имаме и в „Писмо“ („Ти помниш ли“):

Сега е нощ. Машината ритмично — ⏑/⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑
припява и навява топла вера. — ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑/⏑/⏑
Да знаеш ти живота как обичам — ⏑/⏑/⏑/⏑/⏑/⏑
и колко мразя празните химери. . . — ⏑/⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑

А ето примери и из стихотворението „Сън“:

Лорй, сънувах толкоз хубав сън! . . . — ⏑/⏑/⏑/⏑/⏑/
. . . . . .
И казваш: — Днеска искам триста болта! — ⏑/⏑/⏑/⏑/⏑/⏑
. . . . . .
Добре, Лорй, отлично, мой приятел! — ⏑/⏑/⏑/⏑/⏑/⏑

Обратно впечатление се получава, когато метричното ударение пада на слаб слог. Стихът губи ритмичната подчертаност и зазвучава или като изблик на страстен напор:

Започнаха със мръсните ръце — ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/
да пипат във душите на народа, — ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑
гневът бе толкоз много накипел, — ⏑/⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/
че не съзряха вълчата порода, — ⏑ ⏑ ⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑
муцуните под овчите им кожи, — ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑
престъпната и плитка лицемерност — ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑

или с монотонието на обикновената прозаична реч. Това е ритъмът на стихотворението „История“, който съвпада идеално с интонационния му строй, за да подчертае летописния тон на творбата. Във втория стих на първата строфа поетът внася една малка поправка при по-късните преработки — заменя притежателното местоиме „своите“, с кратката му форма „си“:

Какво ще ни дадеш, историо,
от свойте пожълтели страници . . .

става:

Какво ще ни дадеш, историо,
от пожълтелите си страници.

Малка поправка, която дава отражение върху ритъма, а той от своя страна — върху интонацията. Ето метричните схеми на първа и втора редакция:

I редакция

⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑/⏑ ⏑
⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑/⏑ ⏑

II редакция

⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑/⏑ ⏑
⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑

При втората редакция отпада още едно ударение, а това е много повече в духа на общия летописен тон на творбата.

В „Антени“ тези индивидуални отклонения в схемата също идват в услуга на стремежа да се постигне тон на досадно всекидневие, нарушаван тук-там от отсечения размер на стихове с по-обособено съдържание:

В студеното антените звънтят. ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/
Над тях небето ниско е надвиснало. ⏑/⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑
И аз не спя, и те не ще заспят — ⏑/⏑/⏑/⏑/⏑/
замаяни от новини и мисли. ⏑/⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑/⏑/⏑

Като оса в ушите ще бръмчи ⏑ ⏑ ⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/
гласът на тъп и злостен агитатор. ⏑/⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑
Ще светне ярост в моите очи ⏑/⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/
и после ще обърна кондензатора; ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑
. . . . . .
Но слушай как в студеното звънтят ⏑/⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/
през тази нощ антените отчетливо! ⏑/⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑
И аз не спя, и те не ще заспят, ⏑/⏑/⏑/⏑/⏑/
и ти не ще заспиш, човечество. ⏑/⏑/⏑/⏑/⏑ ⏑

Качествената разлика между стихове с различна честота на ударенията дава възможност да се обособи и ритмично някой вметнат израз:

Ще бъда стар, ще бъда много стар, ⏑/⏑/⏑/⏑/⏑/
ако остана след погромите, разбира се. ⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑

Ритмичното обособяване на един стих може да се постигне и чрез сгъстяване на ударенията:

Не може тъй, аз тук съм отговорен, ⏑/⏑/ / /⏑ ⏑ ⏑/⏑
без марка где? Виж, портиера питай! ⏑/⏑/ / ⏑ ⏑/⏑/⏑

Чрез свръхсхемно ударение е подчертан и оня израз в „Писмо“ („Ти помниш ли“), гдето вярата на поета в комунистическото бъдеще се превръща в революционен патос:

И слънцето на хоризонта тъмен, ⏑/⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑/⏑/⏑
да, нашто ярко слънце ще просветне. / /⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑

Същото намираме и в „Испания“:

Спи, мой другарю, спи спокойно / /⏑/⏑/⏑/⏑

Когато се говори за стремеж към индивидуализиране на метрични схеми не трябва да се смята, че поетът с молив в ръка прави план на разположението на ударенията. Поетическият усет е, който му сочи съответния ритъм. По повод създаването на своето стихотворение „Cupido...“ в разговор с Екерман Гьоте казва: „Втори път не бих могъл да го направя и не мога да кажа как е станало това, както изобщо на нас, поетите, често ни се случва.“ При това Гьоте дава за пример един стих от творбата си с по-особен ритъм, като обяснява: „Стихът започва с един предудар (Vorschlag), продължава трохеически, а към края влиза дактилът, който действува своеобразно, и по такъв начин стихотворението получава мрачен,

тъжен характер. „Гьоте взе писалката — казва Екерман — и го направи така:

Von /meinem/ breiten /Lager/ bin ich ver/trieben/."

„Тактът — продължава Гьоте — иде от поетическото настроение подсъзнателно. Ако човек, съчинявайки едно стихотворение, рече да мисли върху това, ще се побърка и няма да направи нищо свясно."[1]

Такова е схващането по този въпрос и на Маяковски. Според него ритъмът е основна сила, основната енергия на стиха и мъчно можем да го обясним. То е като магнетизмът и електричеството... Поетът трябва да развива у себе си чувство за ритъм и да не заучава чужди размери. Говорейки за оформяването на стихотворението „На Сергей Есенин", Маяковски разправя следното: „Върви, размахвайки ръце и муча, отначало почти без думи, като ту скъсявам стъпката, за да не бъркам на мученето, ту промучавам по-бързо в такт на стъпките. Така се обстъргва и оформява ритъмът — основата на всяка поетична творба, която минава през неговия глух бумтеж. Постепенно из този шум почваш да измъкваш отделни думи. Някои отскачат и не се връщат вече, други се задържат, обръщат и преобръщат безброй пъти, докато не почувствуваш, че думата е дошла на място. Това чувство, което се развива с опита, се нарича талант."[2] Според свидетелстването пък на Яворов, продуктивното настроение „изхожда пряко от дълбочината на душата като мелодия"... „Значи, звучи мелодия в душата ти. Тя изхожда от едно настроение, което носи любовен, семеен, социален характер. Едно стихотворение се явява у мене винаги в цялост. То не е даже стихотворение, а монолог. После тоя монолог се кадансира, после се римува, после търсиш думи за настроението." Яворов обяснява, че „в музиката, в мелодията влиза размерът, кадансът — амфибрахий ли, анапест ли".[3]

Другият двусричен размер у Вапцаров, хореят, също разкрива свои особености. И тук отчетливостта на метричната схема се губи в ритъма на словото, който чрез постоянно сменяне на темпото и чрез резките паузи мени метричните контури на стиха:

Майко, Фернандес убит! /⏑ ⏑ ⏑/⏑/
Фернандес зарит в земята! ⏑ ⏑/ ⏑/⏑/⏑
Фернандес го няма днес! ⏑ ⏑/ ⏑/⏑/
Фернандес лежи в полята ⏑ ⏑/ ⏑/⏑/⏑
пред стените на Мадрид. ⏑ ⏑/ ⏑ ⏑ ⏑/ („Писмо")

или:

Чувствам как до родната ми къща /⏑/ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑
дебне враг, в ръката с парабел. /⏑/ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/

Чрез намаляване на броя на лексичните ударения в дадена хорейна схема Вапцаров придава на хорейния стих лиричен характер, годен да изрази най-съкровени душевни състояния:

---

[1] Goethes Gespräche mit Eckermann, стр. 470.
[2] В. Маяковский, Как делать стихи, стр. 23.
[3] М. Арнаудов, Към психографията на Яворов, стр. 28.

Той бе толкова добър, /⏑/⏑⏑⏑/
те защо ми го убиха? ⏑⏑/⏑⏑⏑/⏑
И след неговата смърт ⏑⏑/⏑⏑⏑/
боят им нима ще стихне? /⏑⏑⏑/⏑/⏑ („Писмо“)

Променяйки по този начин характера на хорейния ритъм (ако приемем, че той е по-приспособим към бодри настроения), Вапцаров го използува и за теми, свързани с тежки душевни състояния („Песен за другаря“, „Песен за жената“, „Писмо“, „Песен“, „Във гората враг“ ... и др.).

Когато трябва да се премине към по-категоричен тон или не така интимен, поетът прибягва до отчетливия хореен размер:

Учеше ме, майко, ти със притчи /⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑
да обичам всички като теб. ⏑ ⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/
Бих обичал, майко, бих обичал, /⏑/⏑/⏑/⏑/⏑
но ми трябва свобода и хлеб. („Имам си родина“)

Може би е брат умрел, /⏑/⏑/⏑/
може би любим е паднал; /⏑/⏑/⏑/⏑
може би един шрапнел /⏑/⏑/⏑/
е отнел прекрасна младост. /⏑/⏑/⏑/⏑ („Писмо“)

Честно ще умра като работник /⏑/⏑/⏑/⏑/⏑
в боя ни за хляб и свобода. /⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/
(„Огня роинтелигентска“)

Тези преходи се чувствуват по-ясно, когато са в пределите на една строфа:

Може би си прав, нали? /⏑/⏑/⏑/
Може би си прав, любими, /⏑/⏑/⏑/⏑
ала мене ме боли ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/
и тежи ми, и тежи ми ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑
тая страшна пустота /⏑/⏑ ⏑ ⏑/
легнала във нашта стая. /⏑ ⏑ ⏑/⏑/⏑
(„Песен за жената“)

Превръщане на хорейния ритъм в средство за израз на интимни откровения Вапцаров постига и чрез ненадейно вмъкване на дактилна клаузула:

Пролет моя, моя бяла прòлет,
още неживяна, непразнÿвана
само в зрачни сънища сънÿвана,
как минуваш ниско над топòлите,
но не спираш тука своя пòлет.
(„Пролет“)

Но Вапцаров прави и много по-очевидни нарушения на метричната схема. От хорей той преминава към дактил, когато му е необходимо силно да подчертае нов момент:

и през тъга болка мисли: ⏑ ⏑/⏑/⏑/⏑ ·
„Право стреля. Ще умра — /⏑ ⏑/⏑ ⏑/
във гърдите ме улÿчи. . . ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑

Динамиката на Вапцаровия стих не може да се подчини на равноделния ритъм. Мощните вулканични избухвания на революционния патос разрушават установената схема и унищожават ритмичните

симетрии, към които поетът съвсем не се стреми. И не защото не може да постигне плавен ритъм, а защото той е чужд на характера на неговата емоционалност, произтичаща от особената атмосфера, в която живее. Когато за миг се откъсва от нея, Вапцаров създава творби, които формално носят всички белези на класическия български стих („Пролет“ — „Гълъбите гукат“; „Пролет“ — „Отвънка ухае; „Химн“ — „Неспирно напирай“).

От трисричните размери дактилът е въобще пренебрегнат. В анапест пък има само две творби: „Не, сега не е за поезия“ и „Думи“. Ритъмът и на двете се отличава с характерната за Вапцаров неравноделност. Ето началото на първата творба:

Не, сега не е за поезия, /⏑⏑/⏑ ⏑⏑/⏑ ⏑
ни за римите с звънкия смях, ⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/

Чрез свръхсхемното ударение и силната пауза в началото на първия стих анапестният ритъм променя формите си, за да спре вниманието върху една теза, която поетът ще развива. Силните моменти по-нататък се отбелязват пак с отклонение от схемата:

Позатихва. Но в твоя бележник ⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑
вместо нежни парфюмни слова... /⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/

И тогаз забелязваш със ужас: ⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑
не с мастило, ти писал си с кръв. /⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/

Не, сега не отива поезия /⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑
и да искаш, не мож я изпя. ⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/

Първият стих на това заключително двустишие, който е видоизменено повторение на началния стих („Не, сега не е за поезия“), показва, че поетът би могъл да търси думи, чрез които да осъществи ненакърнен ритъма на анапеста. Но явно е, че това не съставлява грижи за него, защото не отговаря на поетичните му цели, които се състоят в задачата да се отразят неуталожени и противоположни чувства.

С още по-променчиво движение се отличава ритъмът на стихотворението „Думи“. Всяка строфа тук започва със силен напор на чувството, което към края се уталожва. И именно в началния стих на всяка строфа ритъмът е смутен чрез свръхсхемно ударение:

Има думи, които пробиват /⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑
. . . . . .
Има дума предател, при нея /⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑

Началният стих на третата строфа, който носи емоционалния апогей, се отличава не само със свръхсхемното ударение, но и със силна пауза след него, което превръща анапеста в амфибрахий:

Не, за тях аз не искам да пиша /⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑

Двете последни строфи, дето рязко се преминава към друго настроение, са изцяло в амфибрахий:

Ти виждаш полето пред тебе, ⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑
ти виждаш го сякаш на длан, ⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/
и с някакво странно вълшебство ⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑
звучи: — Свобода! Свобода! ⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/

Свободно, просторно размахваш ⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑
косата и чуваш: звънти. ⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/
И чорли перчема ти вятъра. ⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑
Хубава дума, нали? /⏑ ⏑/⏑ ⏑/

Заключителният стих е подчертан с ново отклонение от метричната схема — изпускане на анакрузиса на амфибрахичния такт, което го превръща в дактилен: „Хубава дума, нали?“ /⏑ ⏑/⏑⏑/

Ето един прекрасен пример за това, как под влияние на ритъма на чувството се модулира една приета метрична схема. Тук вече се сблъскваме с друг белег на Вапцаровия стих — смесване на различни размери в рамките на едно стихотворение. Смесването на размери е известно още на Яворов, но у Вапцаров то се явява в други форми. Вапцаров преминава с леснина от един размер към друг, от една система към друга и, разбира се, винаги мотивирано.

Както опитите да се комбинират различните възможности на две отделни ритмични системи, така и смесването на принципиално разнородни размери се използува от поета за композиционни цели. Това явление с много малки изключения се чувствува като закономерно и наистина е закономерно. Поетът по един или друг път се стреми да придаде пълна изразителност на своя стих, като подчертава и ритмично важните композиционни моменти. Една често срещана композиционна схема у Вапцаров е следната: уводна строфа, дето или се поставя някаква теза (или темата на творбата), или пък с широк обхват се нахвърля скица на художествения образ, в който след това ще се попълват детайлите. Уводната строфа обикновено е ритмично обособена чрез силно индивидуализирани в ритмично отношение стихове. Характерен пример представлява „Романтика“. Цялата творба е издържана в ямб, само първата строфа, която поставя тезата, е в смесен размер — първия стих в ямб, а следващите три в амфибрахий. Тази строфа има следната ритмична схема:

⏑/⏑ ⏑ ⏑/⏑/⏑/⏑
⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/
⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑
⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/

Останалите строфи, които развиват тезата на поета, че новото време върви с нова романтика, са в ямб.

По същия композиционен принцип се гради и „Двубой“. Стихотворението започва с една уводна строфа, в която в сбита форма е дадено съдържанието на цялата творба. Тази именно строфа е силно подчертана ритмично, отделяйки се от останалите, издържани в ямбичен размер. Тоничните елементи в първата строфа са така засилени, че всички старания да се доловят силаботонични характеристики ще бъдат безплодни. Ритъмът тук се крепи само на ударенията и римата. Ето ритмично-римовата схема на тая строфа:

⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/ а ⏑/⏑/⏑ ⏑/⏑ ⏑/ в
/⏑ ⏑/⏑ ⏑/⏑ б ⏑/⏑/⏑ ⏑ ⏑/ в
/ /⏑ ⏑/⏑ ⏑/ а ⏑ ⏑ ⏑/⏑ ⏑ ⏑/ г
/⏑ ⏑/⏑/⏑ б

Като се изключат трети и седми стих, които се отличават по броя на ударенията (пак тематично обосновано), във всички останали стихове има по три ударения.

В „Песен за човека" пак този похват — уводни стихове, съдържащи темата: спор, в който се разкриват две различни отношения към човека. И пак ритмична обособеност. Стиховете имат тази метрична схема: ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ /⏑
⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑

докато всички останали вървят в амфибрахий с известни индивидуални отклонения.

Композиционни съображения налагат и особения ритмичен облик на строфите, с които започва стихотворението „Земя". Тези две строфи образуват увода, дето поетът прави констатация, че земята, която смятат негова родина, му е чужда. Има коренна разлика в емоционалния строй на тези строфи и на останалите. В това е естетическата мотивировка на ритмичното своеобразие. Това явление може да се наблюдава в „Майка", „Доклад", „Писмо" (испанското) и до известна степен в „Ботев" и „Един сляп". То се наблюдава даже в стихотворението „Песен" („Над горите над Пирина"), близко по строеж на отмерения народен стих. И тук имаме уводна строфа, която представлява своеобразно съчетание на цезурен дванайстосричник с осмосричен и десетосричен стих, за разлика от останалите части на творбата, изградени в десетосричник.

Смесването на размерите понякога се прокарва по целия композиционен план, с цел да се подчертаят нови моменти от развоя на темата. Когато се говори за смесване на размери, не може да се отмине един много обикнат похват у Вапцаров — пропускане на едно слабо тактово време, което променя метриката на стиха. Подобни явления се забелязват и у Д. Дебелянов, но начинът, по който Вапцаров прави това, не се среща у никой български поет. Това ритмично явление обикновено откриваме в схемата на амфибрахия. Във Вапцаровия стих той рядко запазва традиционната си форма. Амфибрахиевата ритмична единица започва с анакрузис (слабо време). Обаче поетът й придава по-особен вид, като на места го изпуска и амфибрахият се превръща в дактил. Това може да стане много лесно, защото по вътрешно движение амфибрахиевият и дактилният ритъм са много сходни. При изпускането на началното слабо време в амфибрахия метричните контури на стиха се променят. Понеже това пропускане обикновено съвпада с интонационно синтактична пауза, не смятам, че се променя общото движение на ритмичната вълна, макар че наглед е така:

Какво ще стане от мене тогава? — ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑
Миг след грабежа ще бъде разнищен. / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑
И още по-ясно, и още по-право — ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑
Миг след грабежа ще бъда аз нищо. / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑

Все пак това внася голямо ритмично разнообразие и понеже се използува точно по същия начин, както смесването на размерите, приобщавам го към този похват. Дали по един или по друг начин ще се смути ритъмът, за нас няма значение. Важно е, че поетът

сполучливо използува покрай всичко друго и ритмите като изразно средство. Пример в туй отношение представлява стихотворението „Вяра". В композиционно отношение това е една напълно завършена творба. Центърът на постройката е непоклатимостта на вярата в комунистическото бъдеще. Всичко е групирано около този център, който трябва да бъде изяснен. Произведението започва с една категорична констатация, чрез която поетът разкрива реалността на своето аз. Това впечатление на категоричност се получава не само по лексично-синтактичен път, но и метрично — в първия стих се изпуска началното слабо време, на преден план излиза удареният слог, амфибрахият се превръща в дактил и този важен в тематично отношение стих се обособява и метрично:

Ето — аз дишам, работя, живея — /⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
И стихове пиша, тъй както умея. — ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑

По-нататък се разкриват известни обстоятелства из съществуването на поета — той е в разпра с живота, защото животът е суров към него. На тоя фон още по-добре изпъква жизнерадостното чувство на автора, което черпи сокове от дълбоката му вяра в бъдещето. И съзнанието, че той все пак ще бъде в него, го довежда до екзалтация. Особеният емоционален строй тук е подчертан чрез повторението, което се използува за интонационна градация. Изразът „но все пак ще чувствам" се повтаря изменен — изпуска се „но", метричната инерция е смутена — амфибрахият става дактил:

Но все пак ще чувствам приятния гъдел — ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
да гледам как горе небето синее. — ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
Все пак ще чувствам приятния гъдел, — /⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
че още живея, че още ще бъда. — ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑

Дълбокото чувство към живота е подхранвано от вярата в бъдещето. Без нея човек остава без перспектива, а за поета това е равно на небитие. Давайки израз на това психологическо състояние, авторът търси интонация и я постига не само чрез повторенията, но и по метричен път — почва се с ударение:

Но ето, да кажем, вий вземете — колко? — ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
пшеничено зърно от моята вера, — ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
бих ревнал тогава, бих ревнал от болка — ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
като ранена в сърцето пантера. — /⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑

Какво ще остане от мене тогава? — ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
Миг след грабежа ще бъда разнищен. — /⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
И още по-ясно, и още по-право — ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
миг след грабежа ще бъда аз нищо. — /⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑

Заключителните строфи преминават към нов емоционален строй. Тези стихове носят идейната тежест — вярата е не само стимул за живот, тя е и фактор в борбата. Като оставяме настрана другите средства, чрез които авторът заразява с тези емоционални състояния, ще обърнем внимание на средствата от метричен характер — в заключителната строфа почти навсякъде се изпуска слабото време:

Може би искате да я сразите — /⏑⏑/⏑⏑ ⏑⏑/⏑
моята вяра във дните честити, — /⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
моята вяра, че утре ще бъде — /⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
живота по-хубав, живота по-мъдър? — ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑

А как ще щурмувате, моля? С куршуми? ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
Не! Неуместно! Ресто! — Не струва! /⏑⏑/⏑ /⏑⏑/⏑
Тя е бронирана здраво в гърдите /⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
и бронебойни патрони за нея /⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
няма открити! Няма открити! /⏑⏑/⏑ /⏑⏑/⏑

Тази възможност е използувана и в „Песен за човека". Чрез нея се подчертава или някакъв значителен в тематично отношение стих, или преминаването към нов композиционен момент:

Но в месец, или пък във седмица само ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
властта го открила и . . . съд. ⏑/⏑⏑/⏑⏑/
Ала във съдът не потупват по рамото, ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑
а го осъждат на смърт. /⏑⏑/⏑⏑/

Отвели тогава злодея злосторен, ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
затворили този субект. ⏑/⏑⏑/⏑⏑/
Но във затвора попаднал на хора / ⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
и станал човек. ⏑/⏑⏑/

Четвъртият стих на първата цитирана строфа и третият стих на втората имат едно пропуснато слабо време. И двата стиха започват с ударение, обратно на общата метрична тенденция, прокарана в цялото произведение.

В композиционно отношение творбата има два характерни момента, близки по съдържание — те рисуват външната обстановка и се противопоставят на други два момента, в които се разкрива душевното състояние на осъдения. Докато вторите два момента носят емоциите, свързани с просветленото човешко съзнание, първите ни въвеждат в гнетящата атмосфера на гузната съвест и жал за човешката съдба. С подбора на думите, със синтактичния си строеж, с интонация и размер те зазвучават по-особено. И веднага откриваме и тук промяната в метричната тенденция:

Тогава запявал той своята песен, ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
запявал я бавно и тихо.
Пред него живота изплавал чудесен
и после заспивал усмихнат...
Но в коридора тихо говорят. /⏑⏑/⏑ /⏑⏑/⏑
Сетне секунда покой. /⏑⏑/⏑⏑/
Някой полека вратата отворил.—
Хора. Зад тях часовой.

Но лека-полека човека се сетил — ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
страхът е без полза, ще мре.
И някак в душата му станало светло.
— Да тръгнем ли? — казал. — Добре.
. . . . . .
Във коридора тихо говорят. /⏑⏑/⏑ /⏑⏑/⏑
Мрак се в ъглите таи. /⏑⏑/⏑⏑/
Слезнали после на двора,
а горе вече зората блести.

По същия начин е подчертан и друг композиционен момент — истеричния комплекс на дамата след разказа на нейния събеседник. Апогеят на интонационната вълна, чрез която се изразява истеричната реплика, е отбелязан чрез пропускане на слабото време:

„Ужасно! Ужасно!" — Разказвате сякаш ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
като че там сте били!" . . . /⏑⏑/⏑⏑/

Изпускането на слабото време показва, че ритмообразуващата функция на неударените слогове, която в силаботоничния стих е силно подчертана, се омаловажава, а на преден план излиза акцентността (такива тенденции се забелязват още в Яворовия стих, но у Вапцаров стават принцип). Това съвсем не значи, че стихове с такива размери са тонични в точния смисъл на думата. Случаите, за които се говори по-горе, по редуване на ударени и неударени слогове са силаботонични. Но ние имаме редица примери, дето тоничният принцип е дотам засилен, че се пренебрегва не само функцията на неударените срички, а се нарушава и силаботоничната акцентна тенденция. Това е стремеж към нов ритмичен принцип. Следвайки движението на своето чувство, Вапцаров прави резки ритмични завои — смесва не само размери, но и ритмични системи. Така в пределите на едно стихотворение ще видим да се преминава от силаботонична към тонична система. У Вапцаров няма чист тоничен стих. Тоничният принцип е само спомагателен елемент, до който се прибягва, за да се постигне ритмично разнообразие като изразно средство. В основата на творби, които могат да се нарекат тонични („Земя", „Доклад", „Ще строим завод", Не бойте се, деца", „Майка"), се забелязва отчетливо определен силаботоничен размер. В стихотворението „Земя" тематично-емоционалната разлика между двете композиционни части е подчертана и ритмично чрез преминаване от един ритмичен принцип към друг. Първите две строфи, свързани с обща тематика, са тонични. В останалите, с изключение на последната, много ясно се очертава схемата на амфибрахия:

/⏑⏑/⏑⏑/⏑/⏑⏑/ Тази земя, по която тъпча сега,
/⏑⏑/⏑/⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑ тази земя, която пролетен вятър пробужда,
/⏑⏑/⏑/ /⏑⏑/ тази земя — не е моя земя,
/⏑⏑/⏑/⏑⏑/⏑ тази земя, простете, е чужда.

. . . . . .

⏑/⏑⏑/⏑ /⏑⏑/⏑⏑/ Над мойта земя напролет лъчите шуртят,
⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/ гърмят водопади от слънце над мойта земя.
⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/ Ти чувстваш дълбоко сърцето на земната гръд
⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/ и виждаш как с скокове раснат безбройни цветя.

В „Не бойте се, деца" схемата на амфибрахия проличава отчетливо още в самото начало. Ясно личи симетричното редуване на двустъпен и тристъпен амфибрахий:

Работиме много, ⏑/⏑⏑/⏑
работим от сутрин до здрач. ⏑/⏑⏑/⏑⏑/
Но хляба е малко, ⏑/⏑⏑/⏑
но хляба не стига, деца. ⏑/⏑⏑/⏑⏑/

Тази схема е нарушена в момента, когато се достига най-голямото интонационно напрежение. Тоничният принцип се засилва и ритъмът се крепи само на силните паузи и ударенията:

И в тях е стаен ⏑/⏑⏑/
ужас свиреп: /⏑⏑/
хлеб! хлеб! хлеб! / / /

С усет за съответствие между емоционален акцент и ритъм на словото е изградена и поемата „Доклад". И тук липсва определена метрична схема — следвайки движението на мисълта и чувството, авторът постоянно мени основата на съизмеримостта. Необходимо ли е да подчертае важна дума или израз, да се обособи ритмично някакъв цитат, да се премине от една емоционална гама в друга, да се обърне внимание на някакъв стилен похват или да се подчертае интонационен апогей, внася се смут в метричната тенденция. Без да правя подробен метричен анализ на тази творба, ще цитирам само някои характерни места:

Аз чувствам горещите думи на / Ленин: ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
„Прав е другарят Вапцаров" — ще каже / ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑

. . . . . .

Но всеки си има / малко в живота ⏑/⏑⏑/⏑ /⏑⏑/⏑
и радост, / и нещо красиво. — ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
Някаква фирма, / увиснала горе, /⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
фирма, зацапана в синьо /⏑⏑/⏑⏑/⏑

. . . . . .

В ръцете размерно/ сметалото трака ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
като курдисан/ часовник /⏑⏑/⏑⏑/⏑

. . . . . .

Но колко от нас / са написали песни ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑

. . . . . .

Питам ви/ — кой е написал? /⏑⏑/⏑⏑/⏑

Особено впечатление с ритмичното си разнообразие прави стихо творението „Майка". Тази творба се характеризира с многообразието във вариантите на темата — композиционен белег, който е отразен и върху ритмичния строй. Първата уводна строфа, която в тематично отношение е един логичен извод и звучи като прозаична реч, следва принципите на тоничното стихосложение:

Колко всички майки си приличат в света ⏑⏑/⏑/⏑⏑⏑/⏑⏑/
и сърцата им как са еднакви! ⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
Иди потърси на Украйна в степта ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/
и след туй провери в Киренайка... ⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑

После, когато се преминава към развой на съдържанието, според темата, се явява ту дактил, ту амфибрахий или пък тоничен стих със силаботонични тенденции:

Имала майка, / имала син. — /⏑⏑/⏑ /⏑⏑/
Хубав бил, млад бил / и волен. /⏑⏑/⏑⏑/⏑
Раснал. / Над него синеел Пирин /⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/
с мури и камъни голи. /⏑⏑/⏑⏑/⏑

. . . . . .

Понякога, нощем / мъжете дома ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/
се връщали гузни и плахи. ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
Изгаряли ризите скрито в жарта ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑/⏑/⏑
и криели свойте силяхи. ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑

. . . . . .

Гледала майката свойто дете, /⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/
гледала с мъка сурова, /⏑⏑/⏑⏑/⏑
как очите му бягали все / ⏑/⏑⏑/⏑⏑/
на бащата в пищова. ⏑⏑/⏑⏑/⏑

. . . . . .

Години минали,/ и смутни били. ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/
Добри не дошли за раята. ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
Отдръпнала/ свойте зелени поли ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/
от равнините/ гората. /⏑⏑/⏑⏑/⏑

В последните две от цитираните строфи има някакво нарушение в схемата на размера. Обаче ритмичната симетрия в стиховете е толкова подчертана, та това нарушение едва ли ще може да се приеме като нарушение на самия размер по същество. Тук по-скоро имаме известния похват — запълване на изпуснати времена от такта с паузи. Това дава възможност в тая творба да се говори по-скоро за силаботоничен стих. А колкото за ритъм, сроден с ритъма на народната песен, както някои смятат, мисля, че е мъчно да се твърди. Като опит да се разработва силабичният стих може да се сметнат стихотворенията „Крали Марко", „Хайдушка" и „Песен" („Над горите над Пирина"). Макар че те се градят по хорейна схема и имат ясно очертана строфа с кръстосана рима, има и нещо, което ги сближава със стиха на народната песен — еднаквия брой на сричките във всички стихове и цезура, както в народната песен:

Стани рано, //Марко Кралевики,
да се биеш// с тежка боздугана.
Отзарана //три ята чилични
триж се роят//вече над Балкана.
. . . . . .
(„Крали Марко")

Вятър мята //листи пожълтели,
до три лета// не сме били вкъщи.
Булките се мислят овдовели —
гледат Пирин//, пръстите си кършат.
(„Хайдушка")

Такава ритмична определеност на стиха е малко чужда за Вапцаров и това дава основание да говорим за прилагане на друг принцип — именно силабичен.

Ритъмът на Вапцаровата поезия по правило следва принципа на резките преходи. Нови аргументи за това дава Вапцаровият свободен стих, чийто ритмичен анализ разкрива интересни явления. Трябва да се отбележи преди всичко, че той съвсем не къса с размера. Напротив, размерът и тук е използуван като изразно средство. В стихотворението „Спомен" например много ясно се чувствуват две различни метрични тенденции, в основата на които стои един силаботоничен принцип. Метричната разлика е обоснована чрез разликата в тематиката. Тематичната антитеза е изразена и с метрични средства. В първия момент ясно се чувствува тенденция към амфибрахий:

Аз имах другар,/ добър другар, ⏑/⏑⏑/ ⏑/ ⏑/
но. . .кашляше лошо. / Той беше огняр — ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/
пренасяше с коша кюмюр, ⏑/⏑⏑/⏑⏑/
изхвърляше сгур ⏑/⏑⏑/
дванадесет часа на нощ. ⏑/⏑⏑/⏑⏑/

В някои пасажи дори зазвучава чист амфибрахий:

Аз чувствах/ как тези зеници се молят, ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
как страдат,/ как тягостно страдат! ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
Те искаха толкова малка пощада — ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
до пролет,/ до другата пролет... ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑

Във втория момент се прокарва друга метрична тенденция—ямбова, за да се подчертае новата тематика и чрез размера:

Тя — пролетта —/ дойде прекрасна : /⏑⏑/⏑/⏑/⏑
със слънце,/ с топъл лъх/ и рози. ⏑/⏑/⏑/⏑/⏑

Постоянното преминаване от един размер към друг прави ритъма извънредно гъвкав и напълно способен да изрази толкова разнообразните емоционални състояния.

По същия начин се изгражда и стихотворението „Ще строим завод". В началните строфи е засилен тоничният принцип, като все пак прозира схемата на амфибрахия. Имаме симетрично разположение на ритмични периоди, определени чрез вътрешни съзвучия:

Ще строим завод, / огромен завод, ⏑⏑/⏑/⏑/⏑⏑/
със яки бетонни стени ! ⏑/⏑⏑/⏑⏑/
Мъже и жени, ⏑/⏑⏑/
народ, ⏑/
ще строим завод/ на живота ! ⏑⏑/⏑/⏑⏑/⏑
Децата ни м р а т/ в отровната с м р а д, ⏑/⏑⏑/⏑/⏑⏑/
без слънце,/ в задушни коптори ! ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
Светът е затвор ! ⏑/⏑⏑/
Мъже и жени,/ народ, ⏑/⏑⏑/⏑/
ни крачка назад ! ⏑/⏑⏑/
Ще строим завод/ на живота ! ⏑⏑/⏑/⏑⏑/⏑
Децата ни м р а т/ в задушната с м р а д ⏑/⏑⏑/⏑/⏑⏑/
със жадни за слънце очи, ⏑/⏑⏑/⏑⏑/

По-нататък ритъмът затича в рамките на чистия амфибрахий:

Прекарахме мрежи,/ и в тях укротена тече —
да, нашата кръв преминава в/ проводните мрежи
и движи живота./ А той ни помита, влече
и ние го гледаме с тъпа, наивна/ небрежност.

⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/ ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/
⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑ ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑

Накрая поетът се възвръща към началния неспокоен ритъм.

Тези особености в общи черти се отнасят и за стихотворенията „Родина", „Горки", „Един сляп".

IV

Вапцаров принадлежи на една революционна литературна школа, която издига нови естетически норми. Метрични форми, дължина на стих, разположение на рими, стихово окончание се определят от принципи, на които задълженията на класическата завършеност на стиха са чужди. Затова отклоненията от установените стихотворни правила, които постоянно спират вниманието при разглеждане на Вапцаровия стих, ние ще приемем като своеобразна закономерност. Както вече не един път се изтъкна, Вапцаров не се съобразява с никакви схеми при разполагане на различните ритмични елементи. Той си служи много свободно с тях, но съвсем не и случайно. И когато една мъжка клаузула се явява някак внезапно в система от женски стихови окончания, или обратно, то показва само, че от новото гледище много по-важна е емоционалната

заострeност на стиха от музикалната му завършеност. Клаузулната дума се преценява откъм нейната емоционална стойност, а не откъм пригодността ѝ да влезе в една или друга схема. Ще се подкрепя тук само с една съпоставка между две редакции на една и съща строфа:

(първа редакция)

Взреш се в нечии очи
и утеха в тях подйриш,
ала скръб и там личѝ
и сълзѝ, сълзѝ не спират.

(втора редакция)

Взреш се в нечии очи
и утеха в тях подйриш
ала скръб и там горчѝва
и сълзѝ, сълзѝ напират . . .

При втората редакция думата „личи", която се свързва по-добре с „очи", е заменена с „горчива", защото тя е по-емоционална.

Свободното преминаване от една клаузула към друга, нюансирайки различно ритъма, разкрива още един път не само какво чувство има поетът за богатство на ритъм, но и отношението му към художествената форма, която приема като подчинена на съдържанието. Вапцаров използува и клазулата за композиционни цели. В „Завод" тематичната разлика между първите две строфи, изтъкната чрез толкова други средства, се вижда и в редуването на стиховите окончания. Докато в първата строфа се кръстосват мъжки с женски окончания, във втората е обратно — женски с мъжки:

Дѝм — скȕчен — грѝм — кȕче
Неумòрно — упорѝт — зъбѝте — псѐ — хлѝб.

По същия начин в „Романтика" всички строфи имат кръстосана женска и мъжка клаузула, а втората строфа има кръстосана дактилна. Трябва да се отбележи, че във втората строфа се преминава към интонация, рязко противоположна на интонацията в първата строфа. В „Пролет в завода" пък цялата първа част е в женски клаузули, три строфи от втората част в кръстосани женски (дактилни) мъжки, а последната строфа, която емоционално се различава от другите, е пак само в женски окончания:

смѝна — сърдѝто — отговòрен — пѝтай	I	стр.
упорѝта — влѐзе—гòре — изплѐзи	II	стр.
машѝна — несрѣчно — причѝна — отлѣча	III	стр.
донѐсе — чернозѐм — вѐсел — нозѐ	IV	стр.
пòрили — конѐ — разтвòрили — небѐ	V	стр.
грȕбо — запѝ—влю̀бен — порумѐня	VI	стр.
тѝхо — вмъкна — усмѝхна — млъкна.	VII	стр.

В „Песен за човека" се наблюдава същото — различните композиционни моменти се отбелязват чрез различен вид клаузули. Уводното двустишие и първите четири строфи са в женски клаузули:

тѐма — врѐме
тро̀па — проплà ква — ро̀пот — атà ка.

Преминавайки към ново съдържание, поетът мени схемата на окончанията:

могѝла — парѝ — насѝла — затрѝл
сàмо — съд — рàмото — смъ̀рт
злостòрен — субѐкт — хòра — човѐк.

Съчетаването само на женски клаузули бележи нова подробност в развоя на темата:

заквàсен — замѐсен — по-ясна — пѐсен
. . . . . .
пѐсен — тѝхо — чудѐсен — усмѝхнат.

Следва нов композиционен момент с друга клаузулна комбинация.

Говòрят — покòй — отвòрил — часовòй

Обособяването на отделни моменти чрез клаузулата се забелязва в „Земя“, „Елтепска“, „Сън“, „Песен за другаря“ и др.

Ние не можем да кажем кое стихово окончание предпочита поетът, нито можем да твърдим, че ги свързва със специално значение, обаче някои моменти с особено категоричен тон са подчертани чрез мъжко окончание:

Един ще бъде повалѐн,
един ще бъде победѐн,
и победения си ти.
. . . . . .
(„Двубой“)

Ще строим завòд,
огромен завòд,
със яки бетонни стенѝ!
Мъже и женѝ, народ,
(„Ще строим завод“)

В „Хроника“ пък мъжката клаузула се вмъква внезапно там, дето е необходимо градиране на тона, за да се придаде особеното емоционално напрежение, което съответните стихове носят. Тази промяна като че влияе и на темпото, което създава някаква тревожна интонация в стиховете, отбелязани с мъжка клаузула, противопоставящи се по този начин на съседните стихове с женско окончание (разяснителните), дето интонационното напрежение се намалява и разтегленото темпо става израз на иронична нагласа:

Във „Байер“ получили някакъв гàз
от нова порода. И той е за нàс.
Той нашта осаждена гръд ще разѝжда,
Картината ясна... Нали се догàждаш?

Така е и в останалите две строфи, докато в първата строфа окончанията са само женски.

Обратното нещо имаме в „Пролет“ („Пролет моя“). Особеното настроение, с което е свързан копнежът по жадуваното бъдеще, тук се изразява не само чрез целия словесен подбор, но и чрез модулиране на ритъма, като се нарушава клаузулната схема и се вмъкват дактилни окончания:

Пролет моя, моя бяла прòлет,
още неживяна, непразнѝвана,
само в зрачни сънища сънѝвана,
как минуваш ниско над топòлите,
но не спираш тука своя пòлет.

Аритмиите, получени по този начин, идват някак в тон с речитативния характер на Вапцаровата поезия. Почти същото значение за стиха има и свободното съчетаване на дълги и кратки стихове. То твърде много отговаря на разговорния тон на Вапцаровите творби. Внезапното вмъкване на някакъв кратък стих покрай редица с определена дължина смущава ритмичното движение, което излиза из рамките на схемата и приема белезите на обикновената разговорна реч. Но то спира едновременно с това и вниманието върху даден текст. Авторът го използува за подчертаване на някои изрази :

На изток гаснеха звездите. Мрака
отстъпваше във паника, без строй.
Сигнал за бой!
Започваше атака!...
(„Сън“)
. . . . . .
И дочуваш уж някой говори:
Свобода!
(„Думи“)

V

Тази особеност на Вапцаровия стих показва по какъв принцип е организирана и строфата. У Вапцаров по-скоро ще срещнем примери за отклоняване от традиционната строфична организация. Традиционната строфа се гради върху няколко елемента: синтактично-интонационна завършеност, определена римова (или клаузулна) схема, симетрично разположение на стиховете. Вапцаровата строфа в повече случаи се крепи само на синтактично-интонационната завършеност и е твърде трудно да се определят рамките ѝ, тъй като е пренебрегната всяка симетричност както в разположението на стиховете, така и на клаузулата. Само петнадесет стихотворения от поместените в сбирката, печатана през 1948 г., имат симетрична строфа („Любовна“, „Химн“, „История“, „Пролет“, „Имам си родина“, „Песен на другаря“ и др.). Но и в тях благодарение на преносите, особеното раздипляне на фразата в пределите на една и повече строфи, постоянната смяна на темпото метричната отмереност на строфата е донякъде нарушена:

Това е моята кръв, която
тревожно в жилите шуми;
и аз познавам тоз приятел
от Ланкаширските котли,

където двамата с лопати
работехме на обща пещ,
и нямаше стена, която
да спре младежкия копнеж...

За строфична симетрия у Вапцаров може да се говори само много условно, защото тя в една или друга насока е постоянно нарушавана, разбира се, мотивирано. Една характерна черта на Вапцаровото творчество, с която често се сблъскваме — използуването на всички елементи на стиха не случайно, а целесъобразно, — е

проявена и в строфичната организация. В много случаи личи тенденция тя да бъде поставена в зависимост от композиционния план. В „Пролет в завода“ например, дето строфите имат донякъде традиционна четиристишна форма, двете композиционни части на творбата са отбелязани и с известна строфична обособеност: четирите строфи на първата част са четиристишия в петостъпен ямб и кръстосана рима. Строфите на втората част са пак четиристишни, но всяка представлява своеобразно съчетание на разностъпни ямбове. В стихотворението „Завод“ също отделните моменти от развоя на съдържанието се отделят с по-обособен строфичен строеж. Уводната строфа, която в обобщен вид дава идея за цялото съдържание, се състои от четири стиха с неравномерна дължина. Всеки стих се разлага на отделни кратки интонационни единици. Този строеж отговаря на съдържанието на строфата — скица на художествения образ: „Завод. Над него облаци от дим...“ След този увод иде строфа, в която се рисува картина на свръхчовешкото напрежение в борбата за хляб. Тая строфа е организирана по съвсем различен начин: „И трябва да се бориш неуморно, и трябва да си страшно упорит...“ Като изоставям другите строфи, ще обърна внимание на последните три, в които се преминава към ново емоционално състояние. Те внасят и нов елемент в художествения образ: заводът не като гнетяща сила, а като основа, върху която ще се изгради пролетарската солидарност. Една малка подробност придава по-особен ритмичен характер на тия строфи. Всяка от тях представлява съчетание на три петостъпни стиха и един последен четиристъпен (5—5—5—4) за разлика от предходните, които с малки изключения имат схема: 5—5—5—5.

В редица други стихотворения развоят на темата е даден в симетрични строфи, а уводът или заключението внася някакво разнообразие в строфичния строеж. Такова нещо имаме във „Вяра“ (заключителната строфа), „Песен за човека“ (уводното двустишие), „Испания“ (увода), „Писмо“ (испанското — увода).

Голяма свобода в строфичната организация наблюдаваме и в „Писмо“ („Ти помниш ли“), дето се преминава от осмостишие към четиристишие или шестостишие. Така свободно са организирани строфите и в „Епоха“. Първите две симетрични четиристишия са последвани от пасаж, в който интонационното движение е в разрез със строфичното деление. То се крепи вече само на римата:

Гърмят елеватори./ Бодро ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒
мотора/ удари/ юмрук ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒
на времето в старата/ морда. ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒
Разкъса „магичния кръг“ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒

човека и днеска лети ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒
от волната птица/ по-бързо. ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒
Но все пак живота гнети. ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒
Живота без милост ни възва... ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒

Тенденцията към скъсване с традиционната строфа на места е изразена така силно, че се поражда въпрос, дали не се преминава въобще към астрофичност. Ако приемем интонационния прин-

цип като основен фактор при организиране на строфата, това не ще може да се твърди. По-скоро налице е съчетаване на два различни принципа, както е в „Двубой“ и редица творби, чийто стих можем да наречем свободен. В „Двубой“ стиховете съобразно изискванията на интонацията се групират ту в традиционни четиристишия, ту в тристишия или петостишия. При това стиховете в строфата са свързани чрез римата по най-различен начин — ту кръстосано, ту съседно — или пък въобще римата е пренебрегната. Същото нещо, но по-подчертано, намираме и в „Спомен“. Съдържанието е разбито на интонационни цялости, включващи различен брой стихове с различна дължина и свързани помежду си по най-различен начин. Всяка от тия цялости има определено емоционално съдържание и интонационна индивидуалност:

I период: Аз имах другар, добър другар и пр.
II период: Аз помня очите на този огняр и пр.
III период: Как бързо се раждаше трескава жажда и пр.

Между това на места се очертават напълно завършени строфи:

Аз чувствàх/ как тези зеници се молят,
как страдат,/ как тягостно страдат!
Те искаха толкова малка пощада —
до пролет,/ до другата пролет...

Близки на „Спомен“ по строфична организация са „Родина“, „Не бойте се, деца“, „Илинденска“, „Кино“, „Горки“ и др.

Във връзка със строфичната организация на Вапцаровия стих е и въпросът за начупения стих. Начупването на стиха е мода на времето, на която не остава чужд и Вапцаров и към която той се приспособява с повече чувство за мярка от своите съвременници. В неговата поезия начупването, с редки изключения, е вътрешна необходимост, защото произтича от естествения патос на израза, свързан е с естествения акцент. Графическите средства за подчертаване на една дума или израз само засилват останалите похвати. Това иде в съгласие с оная мотивировка, която Маяковски дава за начупения стих: „Нашата обикновена пунктоация с точки, запетаи, въпросителни и удивителни е прекалено бедна и слабо изразителна в сравнение с отсенките на емоциите, които днес усложненият човек влага в поетичните произведения. Размерът и ритъмът са неща по-значителни от пунктоацията и те я подчиняват на себе си, когато тя върви по стария шаблон... За да се чете стихът така, както го е мислил Пушкин, трябва да се раздели, както правя аз:

Довольно
стыдно мне...

При такова деление не може да има нито смислова, нито ритмична бъркотия. Разделянето се диктува и от необходимостта да се закрепи безпогрешно ритъмът, тъй като нашето кондензирано икономично построяване на стиха заставя да се изхвърлят междинни думи и срички и ако след тях не се направи задръжка, ритъмът ще се прекъсне. Ето защо аз пиша:

Пустота ...
Летите
в звезды врезываясь ..." [1]

По верен вътрешен усет Вапцаров начупва стиха, за да създаде пауза там, гдето тя естествено не се явява, и по тоя начин да обособи важна дума и придаде повече релефност на образа:

Да кажем сега ми окачат
въжето
и питат ...
. . . . . .
Веднага ще кресна:
Свалете!
Свалете!
По-скоро свалете
въжето, злодеи!
(„Вяра")

Един напев — широк и весел —
и стъпки
на попукани
нозе.
(„Пролет в завода")

Тези паузи правят представата още по-осезаема. Човек има време да се вмисли във всяка дума и да я възприеме в цялото й конкретно съдържание.

Начупването понякога се използува, за да се подчертае последователността на действията:

Ала разбра, виновно се усмихна,
почеса се,
подсвирна,
после млъкна.
(„Пролет в завода")

Долавях, че и другите крещят:
машините,
завода
и човека.
(„Завод")

Начупеният стих има особено естетическо значение, когато е свързан и с евфоничен елемент. Макар да не е пристрастен към римувания стих, Вапцаров използува всички възможности и по звуков път да постигне изразителност или просто да направи стиха си по-съзвучен.

И нито вик,
и нито шум —
един куршум
и после — смет.
(„Двубой")

[1] В. Маяковский, Как делать стихи, стр. 36—37.

Събуждаш се тогаз и ти
от своя с ъ н.
О т в ъ н —
сирените надуват. . .
(„З о р а. С ъ б у ж д а с е г р а д а“)

Изобилни примери за такова подчертаване на съзвучните думи има и в „Един сляп“:

и колко далече
сме с тебе с е г а!...
Аз виждам: разкаляна вечер.
Т ъ г а
притиска квартала...
И з н а м
че т а м —
зад всяка стена
и о г р а д а
с т р а д а
е д и н
отхвърлен с и н
на живота.

Традицията на начупения стих у нас се затвърдява чрез влиянието на Маяковски, но склонността към евфонизъм у Вапцаров иде по-скоро от Яворов.

VI

Под влияние на Яворов у Вапцаров се развива вкус към наситеност на стиха със съзвучия още в началото на поетичната му дейност, а в зрялото му творчество той се задълбочава и обуславя цялата звукова система на стиха, станала важен елемент в стиховия строеж наред с останалите съставки — ритъм, рима, словесен материал. Вапцаров знае много добре цената на умението да се създаде вярна звукова картина и затова поставя така високо Яворов — неоспоримия майстор. Според твърдението на М. Сматракалев Вапцаров винаги е подчертавал, че преимуществото на Яворовата поезия в много голяма степен иде от умението на автора да използува изразителната сила на асонансите и алитерациите. „За да защити своята теза — пише М. Сматракалев, — че римата, ритъмът, асонансите в стихотворението, целият изобщо словесен материал трябва да бъде в такова съчетание, щото да подсилва, да изяснява основната мисъл, основното чувство на автора, Вапцаров цитираше стиховете: „Горчива скръб сърца ни трови, прощавай роден край!“ Той подчертаваше буквата *р*, която се повтаря във всяка дума и намираше, че с това повторение Яворов засилва твърде много, изразява твърде релефно скръбта по отдалечаващата се родина у заточениците.“[1]

Чувството за мярка, така присъщо на Вапцаров, го предпазва от евфонични прекалености, от досадни игрословия, които според Маяковски развалят впечатлението от стиха. „Прекаляването със съзвучия, алитерации и други подобни след минута четене създава впечатление на преситеност... Алитерациите трябва да се дозират

[1] Сб. Н. Вапцаров, Спомени на М. Сматракалев, стр. 170.

необикновено предпазливо и по възможност без натрапващи се повторения“ — пише Маяковски.[1]

Вапцаров умее много правилно да „дозира“ звуковите ефекти. Алитерациите и асонансите не са самоцел за него, а влизат в системата от изразни средства на стиха, и то по такъв естествен начин, че мъчно може да се говори за преднамерено търсене. Те по-скоро разкриват тънкото чувство на поета за звуково качество на отделните думи и на техните съчетания, а също и стремежа към звуково обособяване на дадени цялости:

И трябва да се бориш неуморно,
и трябва да си страшно упорит,
за да изтръгнеш от зъбите
на туй настръхнало,
вбесено псе
парченце хлеб.

Тук на слуха съвсем естествено се налагат повторенията: *т—р—рш—трг—ш—з—стрх—с—ж*, които определят звуковия характер на строфата, съвпадащ с емоционалния тон — мъка, която е свързана с нечовешкото усилие да се преодолее една непоносима действителност. Тази строфа, от друга страна, се чувствува обособена звуково по отношение на първата, като по този начин емоционално-ритмичната разлика между тях се допълва и с разлика в звуковата картина.

Завод. Над него облаци от дим.
Народът прост,/ живота тежък, скучен. —
Живот без маска и без грим —
озъбено, свирепо куче.

С такава звукова разлика са свързани и някои строфи в „Спомени“:

I { Аз чувствах/ как тези зеници се молят,
как страдат,/ как тягостно страдат!
Те искаха толкова малка пощада —
до пролет,/ до другата пролет.

II { Тя — пролетта —/ дойде прекрасна:
със слънце,/ с топъл лъх/ и рози.
Далечен/ теменужен дъх/ се носеше в небето ясно.

Докато в първия пасаж играят първенствуваща роля алитерациите (*с—т—д—рп*), които засилват потискащото впечатление, във втория звучат с пълна сила гласните и създават мелодия, наситена с жизнерадостни пролетни нотки. Вторият пасаж, от своя страна, разкрива много тънко чувство за нюансиране на тона чрез редуване на съответни групи гласни. В първия стих се чувствуват преимуществено отворените гласни (*я—о—а*), които придават някаква тържественост на тона — обявява се пристигането на пролетта:

Тя — пролетта —/ дойде прекрасна...

[1] В. Маяковский, Как делать стихи, стр. 35.

Във втория стих се преминава към затворената гърлена гласна *ъ*— тук се разкрива картина, която буди топлинни усещания и чувство на дълбока радост: „Със слънце, с топъл лъх и рози".

Особена мекота получава тона от съчетаване на думите „топъл лъх". Създава се дори физическо усещане за топъл пролетен полъх.

В третия стих пък, дето надделява звученето на *е*, се отделя нова картина, свързана с приятни обонятелни впечатления.

Подобно звуково противопоставяне личи и в първата строфа на „Двубой:"

I Ние сплетохме здраво ръце,
с тебе се счепкахме здраво.
II Кръв капе от мойто сърце,
грохнал си ти. Тогава? —
III Един ще бъде повален,
един ще бъде победен —
и победения си ти.

Тук ясно са отделени три момента със съответни звукови характеристики. Чрез мъчните съчетания в първия момент, дето се налагат съскавите съгласни, се създава звуково впечатление от една задъхана борба. Съчетанието *кр—гр*, с което започват следващите два стиха, ни въвежда във втория момент, гдето с най-икономични изразни средства е разкрита цялата картина на тази титанична борба. Третият момент, който разкрива дълбоката увереност на лиричния герой, се налага веднага с преобладаващите гласни и звучни съгласни.

Без да споделяме отживялото схващане за емоционалната стойност на отделните фонеми, не можем да не изтъкнем, че когато преминава към светли настроения, Вапцаров подбира думи, в които преобладават именно гласните и звучните съгласни:

Но помниш ли, едно дете умря/ в Париж на барикада.

Обратно, мъчните звукосъчетания по психофизичен път са свързани с тягостни емоционални състояния: омраза, отвращение, мрачна перспектива:

Извергът,/ мерзкия/ стрелец...
И мислел за своята/ тежка,/ човешка,/ жестока,/ безока/ съдба.

Аз, куче, те учих/ да бъдеш конкретен...

Как мислиш,/ ще ли победиш,
навъсен, мръсен, / зъл живот...

И ваште лица / са сгърчени вече от плач...

Вапцаров, който дава на всяка стъпка доказателства за усет към музикални словосъчетания, допуска понякога явно тормозещи комбинации, като следната: „И с взрива на бензинни пари" („Двубой"). Наблюдавайки звуковата картина тук, човек не може да се освободи от мисълта, че е нарочно търсена. Натрупването на еднородни съгласни, което затруднява произнасянето, засилва впечатлението от думата „взрив". По същия начин повтарянето на съгласната *ж* в

стиха: „Един *ж*ивот *ж*елан и ну*ж*ен, и то какъв *жив*от“, като че се поставя в някаква връзка с думата „живот“.

Подбирайки спонтанно думи с един или друг звуков състав, поетът чрез звуковата картина на стиха не само сочи различни моменти от емоционалното съдържание на творбата, но отбелязва и движението на интонационната вълна. Ще приведа само един пример:

Аз помня очите / на този огняр,
как жадно поглъщаха тези очи
всички лъчи,
които случайно,/ през сажди макар,
се вмъкваха редко/ във нашата клетка.

Тук имаме три тласъка на чувството, които определят и изменения в интонацията. Поетът много вярно ги е определил и звуково. Първият момент разкрива само основата, която ще стане източник на тягостно чувство. Тонът е неутрален: „Аз помня *о*чите на т*о*зи *о*гняр“. Този момент е отбелязан с ударението *о*, докато във втория момент, свързан с мъчителния копнеж за слънце и поради това напрегната интонация, определяща роля имат шушкавите съгласни, главно *ч*: „Как жадно поглъщаха тези *оч*и *вс*ички *л*ъчи...“ Третият момент, кадансът, е подчертан чрез глухите съгласни с явно доминиране на съгласната *к*: „*к*оито случайно, през сажди ма*к*ар, се вмъ*кв*аха ряд*к*о във нашата *к*летка“.

Върху звуковата страна на своя стих Вапцаров работи упорито. За да задоволи усета си за хармонизиране на звуковете, поетът прави различни преработки на творбите си. Стиховете: „Ще я отлъчиш ли, запита със насмешка“ и: „Моторът млъкна. Вятърът донесе от нейде топъл лъх на чернозем“ без друго печелят откъм мекота на тона след преработката, защото първоначално имат следния вид: „Ще я отлъчиш ли, отвърна със насмешка“ и: „Моторът млъкна. Вятърът донесе отвънка топъл лъх на чернозем“. Новите думи „запита“ и „от нейде“ се свързват много по-добре звуково с останалите.

По същия начин се мотивира прередактирането на стиха: „За мен е всичко минало неважно“, който става: „За мен това е минало неважно“. Поправки от тоя характер намираме и в „Пролет“. Стихът: „Дори през бензинните пари, през пласт от стоманни ята“ в първата редакция е: „Дори през бензинните пари, през пластове сиви ята“. При втората редакция се засилва звученето на носовите съгласни, които доминират в тоя стих. В „Двубой“ думата „вплетохме“ от първия стих е заменена във втората редакция със „сплетохме“, за да се засили звученето на съскавите съгласни, характерни за първите два стиха на тая творба.

Вапцаров избягва неблагозвучните съчетания, когато не му са необходими. Затова изразите: „На стрехите сенките поел“ и „вратите отваряй“ са поправени, като добиват вид: „На стрехите тъмното поел“ и „вратите разтваряй“.

Пак заради благозвучие Вапцаров пренебрегва и пълната членувана форма при думи от мъжки род. В туй отношение той на-

помня Яворов и Гео Милев, които не обичат пълната членна форма. При употребата на тая форма Вапцаров не е педантично привързан към някакъв принцип — два съседни стиха с думи от мъжки род разкриват различно членуване:

И тъй,/ у нас живота се обърка. —
Моторът не работеше добре.

След редица стихове, в които граматичното правило за членуването е спазено, изведнъж срещаме стих, в който то е нарушено:

Мотора, който пее горе,

а по-надолу: „Човекът, чийто поглед верен" и пр.

При употребата на едната или другата форма поетът се ръководи само от слуховото впечатление. Ако при един случай пълната форма не дразни, тя се запазва: „Лъхът на тропика се чувства". Но там, гдето ще произведе неприятно звуково впечатление, тя се избягва: „Простора пак бе син и необятен".

Звучността на своя стих Вапцаров обогатява и чрез вътрешните рими, които влизат в поезията му още отрано под влияние на Яворов, у когото тоя похват е доведен до виртуозност. В тетрадки от ученическите години на Вапцаров намираме редица стихотворения, в които следите на Яворовата стихова техника са ясни:

Кат парцали бесни хали
облачета гонят.
Не ги галят, не ги жалят
де ще се подслонят.

(„Есен" — печатано във в. „Глобус", 1927 г.)

Еле при мен във зноен ден
на звездна нощ най-скъп рубин

(Тетрадка инв. № 1711, стр. 26, арх. на Инст. литература)

Нощем ходя, нощем бродя
по гори зелени.
Ден пладнувам, ден денувам
механи студени.

(Тетрадка инв. № 1711, стр. 22, арх. Инст. литература)

В зрелите творби на поета вътрешните рими изпълняват вече не само евфонична функция, а се осмислят — чрез тях се подчертава дума, засилва се паузата или ироничният тон на текста:

Над покрива горе / моторите спорят
(„Ботев")
Децата ни мрат / в отровната смрад
(„Ще строим завод")

Отвънка беше шум / и конника на Крум
се потеше / от стискане / в длanта ми
(„Кино")

Вътрешните рими у Вапцаров се комбинират и по друг начин:

И нито вик,/ и нито шум —
един куршум / и после — смет. („Двубой")

Преставам да пиша, / захвърлям листата,
дълбоко въздишам / и казвам: — / Не мога! („Ботев")

За Вапцаров са характерни и други рими, които за да употребим термина на автора, можем да наречем „внезапни". Те макар да приличат на вътрешните рими, се различават от тях по това, че не делят стиха на симетрични ритмични части. Поетът им отдава особено значение, защото в преценката си за стиха на Христо Радевски изтъква като голямо негово премущество употребата на „внезапните рими".[1] Тези рими, озвучавайки по особен начин стиха, имат голямо значение за градиране на тона, а също и за създаване на паузи там, където логично-синтактичните изисквания не ги налагат — синтактичното сцепление между думите е нарушено и някоя важна дума се обособява:

Но днеска ме плиска —
ненужно пролятата кръв...
(„Родина")

И орлите в горите на мърша налитат
(„Майка")

Наливат отрова вонлива...
(„Думи")

Понякога пък внезапната рима се използува само за иронично осмисляне на текста:

Ние споримe / двама с дама / на тема.

Внезапната рима може да бъде подчертана и чрез начупване на стиха:

Над тебе Пирин издига гранити
обвити
във сиви мъгли.
Орли
над бедни села
размахват крила
(„Родина", в. Кормило, 1936, бр. 37)

И орлите
в горите на мърша налитат
(„Майка")

когато шумолят
листата на двора
в простора
когато / се стрелкаше ято птици.
(„Спомен")

Този вид рими, влезли в поетическата практика на нашите пролетарски поети от 30-те години на нашия век и оттам минали у Вапцаров, разкриват нови схващания за озвучаване на стиха, които имат известна близост със схващанията на Маяковски по този въпрос. Авторът на „Как делать стихи", изтъквайки, че римата е абсолютно необходима за стиха, че без рима той ще се „разпилее", казва: „Крайното съзвучие, римата — това е само един от безбройните способи за свързване на стиховете, при това най-простият и грубият. Може да се римува и началото на стиха:

[1] Рецензия за стихосбирката „Пулс", в. Нова камбана, год. I, 1937, бр. 246.

У л и ц а
л и ц а у догов годов резче...

Може да се римува крайният стих с началото на следващия:

Угрюмый дожд скосил г л а з а,
а з а решоткой, четкой...

и т. н., и т. н. до безкрайност."[1]

Старите понятия за рима потъват в стихията на тая нова съзвучност, добила толкова ярки форми в поезията на Вапцаров. Към римите в класически смисъл на думата Вапцаров не е така пристрастен, макър че на места личи стремеж те да се постигнат, с риск дори да се отиде срещу граматичното правило:

Която се ражда и добива п л ъ т
. . . . . .
Обхожда днес от край до край с в е т ъ т.

(„Р о м а н т и к а")

Богатството на рими във Вапцаровата поезия не се хвърля в очи така, както в поезията на Яворов, Лилиев или Смирненски. Вапцаров не се обвързва с римови схеми, както това може да се каже за класиците на нашия стих. В една доста голяма част от неговите творби (около 23 от печатаните в сбирката 1948 г. стихотворения) римовият строй се мени според изискванията на текста — за поета е важно да се намери дума, която да приляга добре на идейното съдържание, дори да страда от това външната завършеност на творбата. До тия заключения водят съпоставките на две различни редакции на една строфа:

Ний бяхме селяни, които
миришеха на лук и вкиснато
и под мустаците си скрито
живота псувахме умислено. (първа редакция)

Ний бяхме селяни, които
миришеха на лук и вкиснало
и под мустаците увиснали
живота псувахме сърдито. (втора редакция)

При първата редакция имаме кръстосано римуване, което отговаря на римовия строй, прокаран в цялото стихотворение. При втората редакция имаме обхватно римуване. По този начин втората строфа излиза из общия римов строй, но текстът става по изразителен; в стиха „и под мустаците си скрито" се крие излишна тавтология, когато стихът „и под мустаците увиснали" не само носи конкретен образ, но е свързан и с определено емоционално състояние Стихът „живота псувахме умислено" е донякъде безсмислен, когато стихът „живота псувахме сърдито" напълно отговаря на едно реално преживяване.

Примери за преминаване от един римов строй в друг има много, но ще посоча като най-характерно стихотворението „Пролет" („Пролет моя"). Ето римовата схема на четирите строфи:

[1] В. М а я к о в с к и й, Как делать стихи, стр. 28.

I	II	III	IV
а	а	а	а
б	б	б	а
б	в	б	б
в	в	а	в
а	б		б

Нещо подобно виждаме и в „Двубой“:

I	II	III	IV
а	а	а	а
б	б	б	б
а	а	б	а
б	в	а	б
в	б		
в			
г			

и пр.

Не трябва да смятаме, че тази свобода при римуването е в някаква близост с подобно явление у Яворов. В случаите, когато Яворов разнообрази римовия строй, винаги личи схема и стремеж към виртуозност. Ето римите на началните строфи на „Градушка“ от Яворов.

I	II	III	IV	V	VI
усилни	удари	снеговита	нива	сърце	още
боже	влече	дъждовита	привежда	лицето	време
всесилни	беше	позлати	надежда	пръст	бреме
наказа	опече	широти	отива	кръст	доще
може					
изказа					
дума					
чума					
гладува					
жадува					

По-нататък се преминава към друга схема.

За Вапцаровата поезия е характерно и преминаването от римуван към неримуван стих. В най-ограничен вид намираме това в стихотворението „Завод“, дето всички строфи са римувани по една определена схема, а втората строфа, която в много други отношения е по-обособена, е неримувана. Това явление не е чуждо и на другите пролетарски поети, съвременни на Вапцаров, но в техните творби е някак по-случайно.

У Вапцаров това преминаване от римуван към неримуван стих, но в много по-широк план, откриваме и в стихотворението „Вяра“ и творбите в свободен стих, и то не като нещо случайно, а в тясна връзка с интонационните промени. Поетът подчертава новите интонационни моменти, чрез които се влиза в нов такт, и с римата. Категоричен пример в това отношение намираме в „Спомен“. Началото на творбата звучи като ритмична проза: „Аз имах другар, добър другар. Но... кашляше лошо. Той беше огняр“.

Постепенно ритъмът става по-напрегнат, ритмичните единици се очертават ясно, като се отбелязва краят им и по звуков път:

Аз помня очите / на този о г н я р.
Как жадно поглъщаха тези о ч и
всички л ъ ч и,
които случайно, / през сажди м а к а р,
се вмъкваха редко / във нашата клетка.

Идентичният по емоционално съдържание стих е пак римуван:

Аз чувствах / как тези зеници се м о л я т,
как страдат, / как тягостно с т р а д а т!
Те искаха толкова малка п о щ а д а —
До пролет, / до другата п р о л е т...

Тази строфа е последвана от свободен интонационен период. Към римувания стих преминава поетът, когато започва да рисува картината на машинизирания живот:

И тъй, / у нас живота се об ъ р к а. —
Моторът не работеше доб р е.
Започна подозрително да х ъ р к а
и... сп р е.

В стихотворението „Родина" точно по същия начин свободните интонационни периоди се изместват от римувани стихове по определена схема в два момента: заключителния в първата част:

И нещо се счупи / във м е н е.
Простенах от болка, / но бях без изх о̀ д.
Погледнах надире / и плюх озлоб е н о
и в теб / и в самия жи в о т.

и последната заключителна строфа:

Аз пак те обичам, / Родино на Гоце и Д а м е,
защото израснах, / защото закрепнах във Т е б.
И нося в сърцето си младо / тревожното зн а м е
и вечния устрем / на всички без покрив и х л е б.

В същност принципът на съзвучността е прокаран през целия текст. Подобно на лайтмотива в една музикална пиеса римуването, наглед случайно, се явява, за да свърже различните композиционни моменти:

Сега си ми близка,
по-близка от майка д о р и,
но днеска ме плиска
ненужно пролятата кръв,
насън ме души
площадния кървав двубой
на твои герои,
платени със чужди п а р и...
Тежи ми, Родино,
кошмарно жестоко т е ж и
димящата кръв
и аз ще те питам —
всичко това / за теб ли бе нужно,
к а ж и?

Тук пак се сблъскваме с явление, което твърде много напомня идеите на автора на „Как делать стихи". Обявявайки се против шаб-

лонния начин на римуване, Маяковски изтъква все пак голямото значение на римата като спойка в стиха. „Без рима, разбирайки римата широко, стихът се разпада. Римата ви възвръща към предходния стих, кара ви да си го спомните, прави тъй, че всички стихове, оформящи една мисъл, да се обединят... Най-характерната дума трябва винаги да стои накрая и на всяка цена да ѝ се намери рима (В. Маяковский, „Как делать стихи").

Възпитан във вкусовете на Яворовата поетична техника, в зрелите си творби Вапцаров възприема похватите на своето време, като създава стихове със своеобразна красота.

До своето време Вапцаров се приближава и в отношението си към качеството на римата — поетът търси преди всичко думата, па тогава рима и затова най-често прибягва до приблизителните рими:

Да кажем, сега ми окàчат / въжето
и питат: / „Как, искаш ли час да живееш?"
Веднага ще кресна: / „Свалете! / Свалете!
По-скоро свалете / въжето, злодеи!"

Асонансите са най-обикновено явление у Вапцаров:

От пап-машината изпсува / някои грýбо.
. . . . . .
Един младеж го стрелна / с поглед влюбен.
(„Пролет в завода")

Мразя даже тази дýма
. . . . . .
те увлече тъй безýмно
(„Песен за жената")

„Лъва на „Метро" / сънно се прозѝна
. . . . . .
И в дъното небе — / просторно сѝво.
(„Кино")

Има случаи пък, когато римата се създава само от подобието в общото звучене на думите:

Луна на небето излязла
. . . . . .
Животът преизпълнен с поезия
(„Рибарски живот")

Така ли срещаме на път
. . . . . .
Изгрява любовта ни / в труд
(„Кино")

Трябва да се има пред вид, че подчертаните думи са елементи от система, в която ясно личи кръстосано римуване.

Неравносложните рими, характерни и за другите пролетарски поети от това време, също са нещо напълно допустимо у Вапцаров и в духа на разговорната интонация на неговия стих:

Над тях небето ниско е надвйснало.
. . . . . .
Замаяний от новини и мйсли.
На негърката в ритъма отсéчен
. . . . . .
Нима си ти това, човéчество
(Антени")

Това е толкоз просто и логйчно.
. . . . . .
Народе мой, защото те обйчахме
(„Предсмъртно")

Под влияние на Маяковски Вапцаров използува и съставната рима, както и римата, получена от звучението на сложните съкращения:

Ако остана след погромите, разбйрасе
. . . . . .
Подел хиляда осемстотин и четйрийсе.
(„Ще бъда стар")

Ти падаш и Ботев ми казва: / „Вдигнй го!"
Подавам ръката си,/ти се надйгаш
(„Ботев")

Отвънка беше шум / и светеха реклáми
. . . . . .
се пòтеше / от стискане / в дланта ми
(„Кино")

И хлябът е от мъката / по-чер
. . . . . .
Съюз със СССР!
(„Селска хроника")

Римите у Вапцаров, макар да не се отличават с особен блясък, имат своя красота. Те влизат в общата евфонична система на неговия стих като елемент с голяма естетическа стойност и са в пълна зависимост от идейно-емоционалното съдържание. Естетическите възгледи на Вапцаров, отразени в бележките му като редактор на отдела „Наша поща" на в. „Литературен критик" и в литературните му статии, прозират зад всеки елемент на неговата стихова техника. И нормата — „Не бива да се изкълчва изразът заради ритъма или римата"[1], става задължителна преди всичко за Вапцаровата поезия. По този начин тя напълно отговаря на едно естетическо изискване, според което в стиха „трябва да са налице не само всички елементи от художествен порядък, но и да се постигне колкото се може по-голяма близост с общоезиковите закономерности"[2]. За Вапцаровата поезия можем да кажем, че е в най-голяма близост с „общоезиковите закономерности". Синтаксисът на неговия стих е така естествен и разнообразен, както са разнообразни и отразените чувства. При това големият поетически дар и художнически усет постоянно водят автора към все по-съвършена форма. Един поглед върху ръкописите на поета би бил напълно убедителен. Обработвайки творбите си, Вапцаров постига поетически израз, в който не се чувствува творческата мъка. Цялата му поезия възприемаме като спонтанен

[1] Отдел „Наша поща", в. Литературен критик.
[2] Л. Тимофеев, Теория стиха, стр. 112—113.

израз на конкретни преживявания, които естествено и непринудено се изливат в дадени езикови форми. На тях са подчинени останалите елементи на стиха и в най-голяма степен стихотворният ритъм. Той приема ту едни, ту други контури, следвайки неспокойната вапцаровска емоционалност. В лавата на едно вулканично чувство се стопяват академичните понятия за стихова форма. И стихът се движи свободно в амплитуда, на която крайна точка от едната страна е обикновеният ритъм на разговорната реч, а от другата — строгият класически размер.

Вапцаров е поет на непосредствените изживявания. Той пише под напора на най-силното чувство, без да чака то да се уталожи, и затова в стихотворенията му ще срещнем форми, които от гледището на академичната естетика са неприемливи. Особеното състояние, в което се намира поетът в момент на творчество, обуславя стилно-ритмичната структура на стиха му. И затова стихове, като: „Не! Неуместно! Ресто! Не струва!“, ние възприемаме като естетически обосновани. Те не са плод на творческо безсилие, а произтичат от афект, който къса с всички условности на „добрия тон“. Човек може да споделя или не известни Вапцарови концепции, но не може да не бъде завладян от стихийното и толкова искрено чувство, което така го сродява с Ботев. И Вапцаров, както неговият велик предшественик, не борави с поетически фикции, а с „думи-решения“. Фактът на героичния му подвиг доказва искреността на поетическите му изповеди. Вапцаров излиза в поезията си като представител на една класа, и то не като гост на тази класа, а като споделящ тежката ѝ съдба, като активен участник в революционните ѝ устреми. Неговите стихове „не дишат парфюмен аромат“, защото те се пишат в откраднатите промеждутъци на дванадесетчасовия труд, когато вече „от умора ставите болят“, пишат се в някой случайно открит притулен кът на завода. Декорът, сред който се развива поетическата дейност на Вапцаров, е много добре представен в спомените на Петър Симеонски, другар на Вапцаров от Екарисажа: „Под стълбата за горния етаж в Екарисажа имаше една малка масичка. Там пишеше (Вапцаров). После премести масичката в коридорчето до банята и работилницата. Там навсякъде имаше пара и миризма, а той седи и пише. Викаше ме понякога да ми чете стихотворения.“[1] Сюжетите за творбите си Вапцаров извлича от тази най-непосредствено преживяна гнетяща действителност, която не може да бъде превъплътена чрез съзвучията на „звънките рими.“ Историята на несравнимото по своя поетически замах стихотворение „Спомен“ е свързана с подземията на мелница „Братя Бугарчеви“. „Най-после след дълго търсене (на работа) — пише Бойка Вапцарова — постъпи (Никола Вапцаров) като техник в мелницата на братя Бугарчеви при най-тежки условия. Трябваше да работи през цялата нощ. Вечер постъпваше в 6 часа и напускаше едва сутринта. Помещението, където работеше, беше крайно нехигиенично. Машините изпускаха въглероден окис и той страдаше постоянно от главо-

[1] Никола Вапцаров — спомени, писма и документи, стр. 154.

болие... Машинното отделение приличаше на морга. Тук видях този огняр, за когото Колю написа стихотворението „Спомен“.“[1]

Образите във Вапцаровата поезия не са плод на поетически съзерцания, а живи, конкретни лица, срещнати в живота. Героят на „Спомен“ е туберкулозният огняр в мелница „Братя Бугарчеви“, чиято тежка участ е тласкала към саможертва поета. „Често пъти — пише Димитър Цеков — Колю вършеше работата на своя помощник-огняр Георги от Саранци, който лесно се уморяваше. Този огняр се разболя от туберкулоза и за една седмица умря. Като чета стихотворението „Спомен“, струва ми се, че в него Вапцаров е описал точно този огняр, който по цял ден мъкнеше коша с въглища и покашлюваше.“[2]

Вапцаров никога не пише за неща, които не са станали негова плът, за неща, от които няма непосредствено впечатление. „Той укоряваше някои поети, които пишат за морето, като съзерцават езерото в Борисовата градина“ — пише инженер Иван Чучков.[3] За да създаде стихотворението „Романтика“, той практикува в аеропланната работилница в Божурище.

Тази постоянна връзка с живота, която се разкрива в поезията на Вапцаров, я предпазва от „рутинерство“. И затова поетът не се бои от шаблоните. „Не са толкова страшни шаблонните изрази — споделя той с приятели. — В това се състои голямото майсторство: да направиш и шаблонния израз поетичен. Сами по себе си шаблонни изрази не съществуват. Ако искаш да не затънеш в рутинерство, трябва да държиш близка връзка с живота, а не да човъркаш всяка строфичка и да мислиш, че кой знае какво си направил.“[4]

Ето отде иде силата на Вапцаровата поезия и ето защо е твърде мъчно да й се подражава. Но тя може да послужи за образец от какви предпоставки трябва да се изхожда, когато се твори. Тя още един път подчертава вечната истина, че писателят може да въздействува само тогава, когато говори за това, което познава. А това, което познава, Вапцаров облича в живи, конкретни форми на израз. Не му ли се удадат веднага, той ги търси упорито — преработва дълго творбите си, докато ги постигне. Сам поетът разкрива своите творчески дирения при изграждане на стихотворението „Писмо“: „Героизмът беше осмислен. Фернандес пада в нашата борба. Но всичко ми изглеждаше много общо:

Само той от нас прозре
истина една в живота —
по-добре е да умреш,
вместо да живееш скотски.

Тази „истина една“ трябваше да се оцвети, да се покаже по-конкретна Търсих, търсих — и прибавих куплетите:

---

[1] Биографични бележки към „Избрани стихотворения“, год. 1948, стр. 19.
[2] Сб. Н. Вапцаров, Спомени на Димитър Цеков, стр. 134.
[3] Сб. Н. Вапцаров, Спомени на инж. Ив. Чучков, стр. 49.
[4] Сб. Н. Вапцаров, Спомени на Радой Ралин, стр. 231—232.

Хляб си имахме. Един
бе достатъчен за двама.
Но за бъдещия син
щеше ли да стигне, мамо?

После има друго. То
някак мъчно се разбира.
Тръгват. Бият се. Защо?
Само хлябът ли ги сбира?"[1]

На своите естетически схващания Вапцаров подчини и навеите, дошли отвън в поезията му. Влияейки се, той никога не става роб на образеца, а го индивидуализира съобразно собствената си поетическа природа, защото взема само онова, което й е присъщо. За Вапцаров, както и за всеки истински поет, ще прилягат думите на Молиер: „Вземам своето, където го намеря." Чуждото внушение в същност само активизира собствените възможности на поета, като се превръща в отражение на неговата неповторима творческа индивидуалност, която ние безпогрешно и с леснина разкриваме още при първите тактове на неподражаемия вапцаровски ритъм.

Вапцаров беше едно щастливо съчетание на поетически дар и чувствителност към динамиката на епохата. Талантът му се кристализира във време, когато пролетариатът бе оформен вече като най-прогресивен слой на онова общество. И голямата стойност на Вапцаров като творческа личност е, че той застана на страната на най-динамичната класа за момента. Отразявайки нейните устреми, той се поставя в тясна творческа връзка със своята епоха. Оттук иде и неговата общочовешка значимост. Той отрази момент от общочовешкия развой и го отрази със силата на големия поет, поет, който далече още не бе изчерпал всичките си възможности. Това, което имаме от него, ни позволява да си представим как той, следвайки пътя на своя развой, би отразил днешната епоха, в която поетическите рими не ще бъдат отглас на бумтежа на снарядите.

[1] Сб. Вапцаров, Спомени на Радой Ралин, стр. 232—233.

ТВОРЧЕСТВОТО НА ЧЕХОВ И ГОРКИ — ШКОЛА ЗА РЕАЛИЗМА И МАЙСТОРСТВОТО НА ЕЛИН ПЕЛИН

от Пеньо Русев

Съзнателното творческо школуване на Елин Пелин у големите руски класици А. П. Чехов и М. Горки е въпрос, който изисква подробно изучаване главно по две съображения. От една страна, като се изясни как нашият писател се е учил от произведенията на Чехов и Горки, ще може по-пълно да се разбере неговото творческо израстване и да се вникне по-дълбоко в художествените му постижения.[1] Особеностите на Елинпелиновия реализъм и целият творчески път на писателя стават по-ясни и обясними за нас, когато се разкрие и огромното творческо влияние на руските разказвачи класици върху младия Елин Пелин. От друга страна, като се изследва как творчески нашият голям народен белетрист се е учил от Чехов и Горки, ще може да се посочи изобщо как трябва писателят да се учи от произведенията на класиците, как задълбочено и творчески да усвоява техния художествен опит. Примерът на Елин Пелин е крайно интересен и поучителен. Той дава възможност за редица общотеоретични изводи по въпроса за влиянията и работата на писателя върху себе си и върху художествената творба.

Настоящето изследване цели да разгледа творческото школуване на Елин Пелин у големите руски белетристи Чехов и Горки и откъм едната, и откъм другата страна. Така то ще има едно тясно, специално значение, което засяга по-пълното изясняване на Елинпелиновото литературно дело, и друго — по-общо, теоретическо, което интересува не само изследвача на Елин Пелин, а всеки писател. Без да се подценява едното, трябва да се подчертае, че другото е особено важно за нашата литература днес, тъй като пред нея остро се поставя задачата творчески да усвоява и прилага майсторството на класиците.

И двете страни на въпроса за реализма и майсторството на Елин Пелин във връзка с творческото му школуване у Чехов и Горки изискват нов, съвременен научен подход. Необходимо е да се преодолее твърде тясното и останало още от Веселовски схващане за литературното влияние като просто заемане и подражание. Освен това трябва да не се изхожда само от позициите на „психологията на литературното творчество", която и в случаите, когато бе стихийно материалистическа — например в книгата на проф.

---

[1] Откъм тази страна въпросът за школуването на Елин Пелин у Чехов и Горки бе отчасти засегнат в книгата ми „Творчеството на Елин Пелин до Балканската война", но казаното в нея е непълно и недостатъчно точно.

Мих. Арнаудов, — оставаше чисто описателна, констативна наука. Елин Пелин не просто се е повлиял от Чехов и Горки, а се е учил от тяхното творчество, минал е една велика школа на реализъм и художествено майсторство. Неговото школуване може да се разбере и да се изясни напълно, само ако се използува и ученията на великия съветски актьор и режисьор К. С. Станиславски.

Системата на Станиславски представя една конструктивна, творческа и действена „психология на театралното изкуство", която има значение на практическо ръководство. Макар че К. С. Станиславски пише само за изкуството на актьора, неговите основни теоретични положения важат и за литературното творчество. Станиславски не говори за „влияния", а за работата на актьора върху себе си и за неговата работа върху отделната роля. В духа на неговото учение именно настоящето изследване разглежда не „влиянията", които Елин Пелин търпи от страна на Чехов и Горки, а как този наш писател се е учил от творчеството на двамата велики руски разказвачи и какво е научил.

Предложеното тук изследване представя опит да се използува системата на Станиславски, за да се покаже как един наш писател израства и разгъва своя талант, като се учи и от творчеството на Чехов и Горки, как той е работил, за да се изгради като разказвач, какво е научил и как използува наученото в работата си над своите творби.

Необходима е още една предварителна бележка. Изследването е посветено на твърде специален въпрос. Елин Пелин не се е учил само от Чехов и Горки. Неговото творчество има дълбоко народен, национален характер. То подхваща и развива здравите реалистични, демократически и народностни традиции на цялата българска литература преди 1900-та година. Още нещо. Като белетрист Елин Пелин е напълно самобитен, последователно оригинален автор. Всичко това бе нашироко показано в книгата ми „Творчеството на Елин Пелин до Балканската война". Тук не е нужно то да се повтаря. Изследването се явява като допълнение на казаното в книгата ми за Елин Пелин. В него тези страни на Елинпелиновото творчество не се разглеждат подробно, а са взети като нещо предварително установено, нещо, което се знае и се подразбира.

А. П. Чехов и М. Горки са велики учители на един голям български белетрист. Нашият писател не е могъл да не се учи и от тяхното творчество. Той разгръща творческите си сили и с тяхна помощ, като изучава техните произведения, за да се доизгради като майстор-разказвач. Това става напълно в духа на традициите на новобългарската литература, която се заражда и развива, подпомагана от огромното благотворно въздействие на великата руска литература. Творческото школуване на Елин Пелин у Чехов и Горки е една от най-любопитните и важни страници в историята на руското литературно влияние у нас.

I

Въпросът за школуването на Елин Пелин у руските класици А. П. Чехов, М. Горки, Ив. С. Тургенев и др. е поставен твърде отдавна. Той възниква още преди 50 години, когато през 1904 г. нашият писател издава своите „Разкази“, т. I.

Към 1904 г. творчеството на Елин Пелин е предмет на особено жив интерес от страна на читатели и литературни критици. Всред хората на социалистическото движение и по-общо, всред народната интелигенция, то има страстни почитатели и защитници. Литераторствуващите представители на буржоазията, както и буржоазните критици, напротив, водят ожесточена борба против Елин Пелин, като отричат и хулят разказите му. Мисълта за връзката на Елинпелиновото творчество с произведенията на Чехов, Горки и пр. се е натрапвала в съзнанието и на едните, и на другите.

От защитниците на Елин Пелин на тази връзка първа в периодичния печат обръща внимание Ана Карима. В статията си за „Разкази“, т. I, печатана в редактираното от нея социалистическо списание „Нова струя“ и подписана с псевдонима А. Самуров, Карима прави следната висока и характерна оценка: „Такива разкази, писани с такова съвършенство, срещаме у Чехов и у А. Доде.“ Сама една от първите български писателки по онова време, тя разбира, че такова художествено съвършенство не може да бъде случайно и добавя: „Като казваме, че Елин Пелин е стигнал Чехов и Доде в хумористичните си скици, ние мислим, че не бихме сбъркали, ако кажем и подозрението си, че Елин Пелин е могъл да даде своите скици само след запознаването си с произведенията на тия писатели.“[1] Своето вярно долавяне А. Карима нарича „подозрение“, тъй като не го мотивира с никакви други факти освен едно бегло сравняване на Елинпелиновия разказ „Хитрец“ с Чеховия „Мечти“. Въпросът за съзнателното школуване на писателя у великите руски разказвачи не стои в центъра на нейната статия и тя само го поставя, но не го разглежда, тъй като по онова време това не е било нужно.

Съвършено друго е отношението на буржоазните отрицатели на Елин Пелин към този въпрос. Връзката на Елинпелиновото творчество с разказите на Чехов, Горки и др. — призната от критици като А. Карима — те използуват като едно от първостепенните си оръжия против писателя. Буржоазията разпространява клеветата, че Елин Пелин „не е оригинален писател“, че няма „капчица талант“, че всичко хубаво у него е плагиат от Чехов, Горки, Доде, Бьорнсон, Тургенев и др. Не малко от тия хули намират място и в периодичния печат.[2] Един от Елинпелиновите хулители например злъчно пише: „След дълги упражнения над себе си той сполучи да калъпи със стил умни разкази, на които тенденцията — покъсно това узнахме — била крадена от Достоевски, Чехов, Горки и др. руски писатели.“[3]

[1] А. Самуров, Елин Пелин. Сп. Нова струя, г. I, кн. 3—4, стр. 132—142.

[2] Подробности по този въпрос вж. в „Творчеството на Елин Пелин до Балканската война“, София, 1954, стр. 203—220.

[3] П. Завоев, Елин Пелин, неговите разкази и гладуващите наши поети. Сп. Родина, г. VI, бр. 11—12, 1904, стр. 382—385.

Израстването и налагането на писателя през следващите 10—20 години, когато той е вече любимец на всички прогресивни и честни български читатели, не пресича пътя на клеветническото обвинение в плагиатство. За него се шушука по кръчми и кафенета, при разговори на улицата, в редакции и на писателски срещи. Така почти до 9. IX. 1944 г. между литераторствуващите реакционни среди у нас упорито се разпространява мълвата, че Елинпелиновият разказ „Андрешко“ е изцяло плагиат от Чехов — прост препис от Чеховия „Пересолил“.

В недалечното минало българската буржоазна критика от една страна не иска, а от друга и не може правилно да постави и да реши въпроса за влиянието както на Чехов, тъй и на Горки и други руски писатели върху Елин Пелин. Някои от литературните ни историци от по-старото поколение, като проф. Ив. Д. Шишманов, проф. Б. Пенев и др., с успех са изучавали руското литературно влияние у нас преди освобождението от турско иго. В тази област те са оставили постижения, които са ценен влог в нашата литературна наука въпреки ред грешки от идеологическо и методологично естество. Въпросите на руското литературно влияние у нас след Освобождението обаче тия учени не поставят и не разглеждат. След тях българската буржоазна литературна наука не засяга влиянието на руската литература от по-ново време върху нашите писатели. Специално за Елин Пелин тя има важни класови съображения. Българската буржоазия през периода на фашизма — дори в случаите, когато се преструва, че се е присъединила към честването на писателя по време на юбилея му от 1938 г. — упорито и системно воюва с творчеството му, като се стреми да го изопачи и омаловажи. Влиянието на Чехов и Горки, както и на Тургенев, Доде, А. Франс и др. тя използува, за да злепоставя, да клевети и хули писателя. При такова положение естествено е, че тя няма интерес от сериозно научно изследване на въпроса.

От друга страна, след Първата световна война буржоазната „литературна наука“ у нас не е в състояние да изпълни подобна задача преди всичко поради своя идеалистически, напълно ненаучен характер. През периода на фашизма у нас господствуват основно погрешните възгледи на компаративизма — на сравнителния литературно-исторически метод, при който изследвачът се задоволява с механичното съпоставяне на текстове, теми, образи и положения, без да се възмогне до правилно разбиране за същността на литературното влияние. По време на фашизма буржоазната литературна критика схваща литературното влияние само като просто заемане на теми, сюжети, идеи, образи и т. н. Самото заговорване за влияние на известен автор от друг по-голям писател обикновено цели да омаловажи, да подцени и да отрече разглежданите негови творби.

В статията си „Малкият разказ“, печатана преди Септемврийското въстание през 1923 г., макар не много определено, Елин Пелин признава, че се е учил от А. П. Чехов[1]. През периода на

[1] Елин Пелин, Малкият разказ. В. Развигор, г. I, бр. 13, от 2. IV. 1921.

фашизма по-късно той се бои от подобни изявления. През 1936 г., в интервю по случай смъртта на М. Горки, той категорично заявява: „Горки не е влиял върху моето творчество."[1] Така до 9. IX. 1944 г. Елин Пелин почти никъде не говори у кои автори се е учил и как се е учил, как е работил.

Едва след народната победа на Девети септември 1944 г., когато целият български народ начело с партията и правителството тържествено чествува 75-годишнината на писателя, той намери смелост да разкрие съзнателното си школуване у големите наши и чужди автори, като Хр. Ботев, Л. Каравелов, Ив. Вазов, А. П. Чехов, Ив. С. Тургенев, М. Горки и др.

Своите изявления за авторите, у които се е учил, Елин Пелин прави по различни поводи, но за всичките му изказвания с подобни сведения съществува една основна причина.

След Девети септември 1944 г. марксистко-ленинската литературна наука и нуждите на художествената практика у нас поставиха остро въпроса за работата на писателя върху себе си и върху съдържанието и формата на литературната творба. За новата ни литература бе особено важно да се види как големите наши писатели от миналото са се учили на художествено майсторство и реализъм. Като най-голям жив майстор-разказвач, с изключителни художествено-творчески постижения, Елин-Пелин сам почувствува задължението си да подпомогне новата българска литература, като разкаже и сподели част от богатия си творчески опит. На 3 май 1949 г. — само няколко месеца преди края на своя жизнен път — писателят изнесе двучасова беседа пред писателите-белетристи[2] на тема „Как пиша". В тая беседа намираме редица сведения за това, как се е учил, кои автори са му помогнали да се оформи като писател-реалист, по какъв път и начин е школувал в тяхната творческа лаборатория — изобщо как е работил върху себе си и върху отделни свои творби.

Беседата от 3 май 1949 г. е последният документ, оставен от самия писател, по въпросите, които са предмет на разглеждане в настоящата студия. Тя е най-важният, но не единственият документ. Преди това по покана на в. „Народна младеж" Елин Пелин излезе с дълга статия „Как съм се учил да пиша"[3], а още през 1948 г. в. „Земеделско знаме" напечата изказването му „Пишех за селото, защото съм израсъл в него"[4]. В тия си изказвания, както и в други, направени в редакцията на в. „Септемврийче"[5] и пред отделни писатели, Елин Пелин също дава множество ценни свидетелства по интересуващите ни тук въпроси.

---

[1] В. Литературен свят, г. IV, бр. 10, София, 1936.

[2] Елин Пелин, Как пиша (препис на пишеща машина). Институт за българска литература при БАН.

[3] Елин Пелин, Как съм се учил да пиша. В. Народна младеж, г. II, бр. 232, София, 16. IV. 1949.

[4] Елин Пелин, Пишех за селото, защото съм израсъл в него. В. Земеделско знаме, г. XXVI, бр. 581, стр. 4, София, 1948.

[5] Асен Босев, Елин Пелин (спомени и бележки). Институт за българска литература при БАН.

Във в. „Народна младеж“ писателят категорично утвърждава: „Що се отнася за това, от кои автори, наши и чужди, съм се учил, мога да кажа, че Вазов, Ботев, Любен Каравелов са първите мои учители.“ В същия вестник, като говори за голямата си любов към руската литература, той подчертава: „Трябва да кажа, че от нея научих много неща. От нея се запознах с Чехов, Тургенев, Максим Горки и много други писатели.“ Още по-определено и категорично е изказването във в. „Земеделско знаме“: „Аз съм благодарен, че можах на млади години да се запозная с руските класици Чехов и Горки. Аз съм благодарен, че попаднах на най-доброто в литературата. Те създадоха у мен вкуса към хубавото, към правдивото.“ В тия редове обръща внимание най-напред фактът, че според Елин Пелин „най-доброто в литературата“ са произведенията на руските класици Чехов и Горки. Второ, още по-важно обстоятелство е, че той определено поставя своя реализъм и майсторството си във връзка с реализма и майсторството на Чехов и Горки — „Те създадоха у мен вкуса към хубавото, към правдивото.“ Така Елин Пелин — макар след близо 44 години — сам недвусмислено потвърждава подозрението на А. Карима, че е успял да се домогне до художественото съвършенство на своите разкази най-вече благодарение на съзнателното си школуване у Чехов и Горки.

Българската литературна наука притежава и още един важен документ, писан от ръката на писателя. Това е едно негово писмо до Ст. Каракостов, изпратено по настояване на последния и във връзка с неговата книга „Максим Горки и българската литература“[1]. В писмото си до Ст. Каракостов Елин Пелин рисува сбито картината на времето и на литературните влияния, при които се оформява и израства. С ясното съзнание, че писмото му ще бъде използувано като важен документ, Елин Пелин подробно и точно разказва за изключителната роля на руските класици в неговото израстване като разказвач. Той пише най-вече за влиянието от страна на М. Горки, но засяга своето творческо школуване у руските писатели изобщо. Поради крайно интересното съдържание на това писмо ще приведа целия негов текст, даден в книгата на Ст. Каракостов:

„Славата и името на великия руски писател избухна почти внезапно и възбуди интерес в целия свят. В тия времена аз усилено четях великите руски писатели и цял бях погълнат в тяхната дълбина. Тургенев, Гогол, Пушкин, Лермонтов, Достоевски и пр., и пр. ме занимаваха твърде много. Бях се запознал и с Чехов, който ме обая. По това време аз още не пишех, или по-право — не печатах. С някои от първите произведения на Горки се запознах чрез големите руски журнали в Софийската народна библиотека. Побързах да си изпиша от Русия трите тома от неговите съчинения, които току-що бяха излезли. Цели два месеца ги чаках с нетърпение. Жадно ги четох и препрочетох. Нещо ново, нещо особено, нещо непознато дотогава, което откривах във всяка негова страница, ме увличаше и упойваше. Оригиналните сюжети, идейността, любовта

[1] Стефан Каракостов, Максим Горки и българската литература (влияния и връзки). София, 1947, стр. 14—15 и стр. 38.

към човека, към изхвърлените от живота хора, художествената сила на неговите описания и характеристики ме смаяха с новостта и смелостта. Неговият гений дишаше с някаква странна първична сила, която ме вълнуваше и удивляваше. Чувствувах, че съм свършил някакво голямо училище и съм се обогатил с много знания, без да мога да си обясня какви са те. Именно в такъв смисъл е неговото влияние над мене. Той, като всички големи хора, не можеше да бъде нито постигнат, нито подражаван. Но той ме научи на много работи, които един обикновен писател трябва да знае."

Казаното за влиянието на Горки в края на писмото безспорно се отнася и за влиянието на Чехов. Не случайно писателят отделя Чехов от останалите руски класици, като Пушкин, Лермонтов, Гогол и Тургенев. От всички руски автори до онова време най-силно го увличат Чехов и Горки. В писмото прави впечатление и твърде характерният факт, че нашият писател изучава първо творчеството на Чехов и после това на Горки. Той чете техните разкази и се увлича от тях, но не като обикновен читател, а преднамерено, с ясно съзнатата цел да се учи, да черпи творчески опит. Затова не се задоволява с едно прочитане, а ги „препрочита" много пъти. За Елин Пелин те са „голямо училище". То го обогатява с „много знания", които един писател непременно „трябва да знае". Писмото сочи и творческия характер на Чеховото и Горкиевото влияние. Към разказите на Чехов и Горки, към реализма и художественото им майсторство Елин Пелин подхожда не по научен, логически път, а по пътя на художествено-творческото възприемане, вживяване и усвояване. Затова твърди, че не може да обясни „какви са" знанията, които е получил, обаче нито за миг не се съмнява, че действително ги е придобил.

Беседата „Как пиша", писателската изповед във в. „Народна младеж", статията от в. „Земеделско знаме" и писмото до Ст. Каракостов — ето най-съществената част от сведенията по поставената в настоящата студия проблема. Те имат характер на лични свидетелства и са особено ценни и важни. Покрай тях нашата литературна наука днес разполага и с множество други факти, указания и документи.

Според спомените на съпругата на писателя — Стефана Елин Пелин, както и на мнозина от близките му приятели той е смятал Чехов и Горки за гениални майстори на разказа, тънки наблюдатели и ненадминати стилисти. В своите спомени и бележки за Елин Пелин[1] Асен Босев предава една стенографирана среща на писателя с деца, станала в редакцията на в. „Септемврийче". В спомените на

[1] В писмото си до Ст. Каракостов Елин Пелин пише: „Побързах да си изпиша от Русия трите тома от неговите съчинения, които току-що бяха излезли." Понеже не споменава издателство „Знание", Ст. Каракостов допуска, че се отнася до първото издание на Горкиевите разкази в два тома от 1898 г. В съобщеното от А. Босев Елинпелиново изказване в редакцията на в. „Септемврийче" се говори за „първите пет тома" от произведенията на Горки. При това изрично се подчертава издателство „Знание", което отпечатва 7 тома Горкиеви творби. Трябва да се приеме, че Елин Пелин е получил от Русия пет тома от изданията на „Знание", в които влизат и някои първи творби от втория период на Горкиевото творчество.

Босев четем: „Питаха го кой му е най-любимият писател. Елин Пелин заяви:

— Чехов съм чел много. Максим Горки — също много. Даже, спомням си, веднъж взех пари от един лихвар и си изписах първите пет тома на Максим Горки от издателство „Знание“ в Русия. И чаках да получа книгите. Три месеца се минаха, додето ги изпратят. Като ги получих... хей, какво съм ги чел!“

През 1951 г. ценни сведения даде един от особено близките другари на Елин Пелин през годините 1898—1902 — тогавашният учител в с. Байлово Младен Стоянов Лулин. По онова време най-любимият автор на Елин Пелин бил А. П. Чехов. Според Лулин, като безработен младеж в Байлово, начеващият писател „усилено изучавал големите руски и световни писатели — на първо място Тургенев и Чехов“. Любопитен е самият начин на изучаване и школуване. Елин Пелин четял и препрочитал отделните разкази според настроението си, както се препрочитат вече заустени стихове на любим поет. Понякога съзнателно се стремял да запамети по цели страници от Чехови разкази, които особено много са му харесвали. За съжаление дядо Младен Лулин не можа да си припомни със сигурност точно кои Чехови разкази са били най-любими на Елин Пелин. Той не даде категоричен отговор и на въпроса, дали в Байлово писателят е чел и заустявал разказите на Чехов на руски език. Като безспорно обаче трябва да се приеме, че той е използувал руския оригинал, а не преводи. В края на миналия век руският език е извънредно популярен у нас и по много предмети в гимназията учениците са се готвели по руски учебници. Като ученик в София — през 1894—1895 и 1896—1897 г., а после в Сливен — 1897—1898 — младият автор вече е имал достатъчна подготовка по руски език. В различните си изказвания за времето на своето ученичество и след него сам Елин Пелин неведнъж говори, че редовно посещавал Софийската народна библиотека и четял големите руски журнали. Тъкмо от тях той за първи път се запознал с творчеството на Горки. До 1900-та година у нас не е издаван сборник с Чехови разкази, който Елин Пелин да чете и изучава в Байлово. Съчиненията на А. П. Чехов, а по-късно и на М. Горки той е чел по руски издания и на руски.

За големия интерес на младия Елин Пелин към произведенията на М. Горки от първия период на творчеството му и за въздействието, което му оказват тия произведения, между другото говорят и псевдонимите, и подписите на нашия писател от онова време. Те всички напомнят псевдонима „горький“ и може би са възникнали по подобие на него: „Чер-Чемер“ (в сп. „Селска разговорка“, в. „Жило“ и др.), „Пелинаш“ (в сп. „Българан“), „Горка Горчица“ (сп. „Българан“ и др.). Значението на руската дума „горький“ — горчив, тръпчив, лют и тъжен — в различни нюанси се среща във всички тия псевдоними.

Школуването на Елин Пелин у А. П. Чехов и М. Горки, свидетелствувано лично от самия писател и ясно чувствувано още от първите читатели на неговите разкази, е факт, който не се нуждае от специално доказване. Посочените дотук сведения — както и

редица други по-незначителни, за които няма защо и да се говори — представят богат допълнителен материал за едно сравнително пълно изследване на въпроса за влиянието на Чехов и Горки върху нашия класик. Това влияние е безспорно, но литературният изследвач трябва да разкрие неговия характер, формите му, значението и т. н. В произведенията си Елин Пелин на места догонва реализма и майсторството на Чехов и Горки. Основен материал за настоящата студия са самите произведения на нашия класик. Внимателното разглеждане на реализма и майсторството в Елинпелиновите разкази във връзка с реализма и майсторството в произведенията на А. П. Чехов и М. Горки открива твърде интересна картина. Тя, от една страна, уяснява как нашият писател се е учил и какво е научил, а от друга, показва как големият талант се учи и израства с помощта на великите писатели преди него.

II

Съзнателното школуване на Елин Пелин у Чехов и Горки съвпада с две крайно важни обстоятелства. Като писател-реалист и майстор-художник Елин Пелин се оформя и израства през годините 1898—1904. Неговият талант разцъфтява едновременно с бързото навлизане и разпространяване у нас на Чеховото творчество, а малко след това и на първите Горкиеви произведения. Това обуславя запознаването на младежа Елин Пелин с Чехов и Горки, неговото увлечение по тяхното творчество и съзнателното му школуване у тях. Ето някои сведения за проникването и разпространяването на Чеховите и Горкиевите произведения у нас, от една страна, и за връзката на Елин Пелин с това проникване и разпространяване, от друга.

До 1896 г. в българския печат излизат преводите само на три Чехови разказа: първият, направен от Пенчо Славейков в библиотека „Св. Климент“ (1888—1889 г.), и другите два през 1892 г. („Ванка“ във в. „Лъча“, г. I, бр. 24) и 1893 г. (повестта „Моята жена“ в сб. „Почивка“)[1]. През годините 1896—1899 у нас се появяват преводите на около дванадесет Чехови разказа, от които три в сп. „Българска сбирка“ („Събитие“, г. III, кн. 5, 1896 г; „Врагове“, г. IV, кн. 8, 1897 г. и „Зиночка“, г. V, кн. 3, 1898 г.) и три в сп. „Български преглед“ („Мужици“, г. IV, кн. 10, 1898 г.; „Безгрижна“, г. IV, кн. 11, 1898 г., и „Хладна кръв“, г. V, кн. 4, 1898 г.). Тъкмо по това време ученикът Елин Пелин е сътрудник и на двете тия списания, следи излизането на всяка тяхна книжка, а може би и ги получава като редовен абонат.

През периода 1901—1905 г. само в сп. „Българска сбирка“ излизат дванадесет Чехови творби. Елин Пелин вече не сътрудничи на списанието, но не би могло да не го следи. През това време той е сътрудник на в. „Съзнание“, сп. „Общо дело“, сп. „Просвета“,

[1] Всички тия сведения са взети от библиографията на литературата в българския периодичен печат в Института за българска литература при БАН. Тази библиография още не е напълно завършена и възможно е по-късно да се открият още преводи от Чехов и Горки преди 1905 г.

сп. „Учителска мисъл“, сп. „Летописи“ и др. Само в току-що посочените периодични издания до 1905 г. се появяват към двадесет Чехови произведения. От друга страна, периодични издания, като в. „Софийски ведомости“, сп. „Право дело“, сп. „Пролетна заря“, сп. „Обзор“ и др., които дават първите отзиви за Елинпелинови разкази, също печатат творби на А. П. Чехов — над десет. Общо в нашия периодичен печат до 1905 г. се явяват над сто и шестдесет Чехови разказа.

Освен чрез периодичния печат А. П. Чехов навлиза в нашия обществен и литературен живот и с книги, и с поставяне на негови пиеси. Още през 1896 г. във Варна излиза превод на „Палата № 6“, а през 1900 г. Георги Бакалов включва като № 6 от своята библиотека „Свободни часове“ — получавана и четена от Елин Пелин — разказа „Дамата с кученцето“. През 1904 г. почва да излиза превода на „Съчинения“ от Чехов, направен от К. Т. Митишев. Едни от първите успехи на нашето сценично изкуство са тясно свързани с Чеховото драматично творчество. Още през 1901 г. театър „Сълза и смях“ играе „Мечка“ (наречена „Дивак“) и „Предложение“ (рецензия във в. „Съзнание“, бр. 8, от 20. IX. 1901 г.). През периода 1900—1904 г. на сцената на „Славянска беседа“ пак „Сълза и смях“ играе и „Вуйчо Ваню“. През 1903 г. на сцената на Работническия театър се изнася „Мечка“ (пак под името „Дивак“)[1]. По онова време Елин Пелин проявява жив интерес към театъра. В своето списание „Селска разговорка“ той пише статия за българската драматургия и съобщава, че е сложил под печат драмата си „Роб на ралото.“ Своите опити да напише драма той продължава и по-късно — в Париж, отдето в писмо до проф. Ив. Д. Шишманов му се хвали, че написал пиеса. През есента на 1906 г. той издава едноактната си комедия „Орден“, която напомня Чеховите сатириводевили. По същото време Елин Пелин е близък другар на артистите Гено Киров, Сава Огнянов и др. Той посещава всички по-значителни театрални постановки в София и има свое отношение към тях.

От направената библиографска справка личи, че творчеството на Чехов навлиза у нас твърде бързо — за някакви 6—7 години. То се налага предимно от социалистическите, народническите и прогресивно-демократическите интелигентски среди. Чехов прави силно впечатление на нашите читатели. За него у нас се заговорва с възторг още през годините 1900—1903. По случай смъртта на Чехов през 1904 г. в периодичния ни печат излизат множество статии, съобщения, некролози, спомени и пр. През ония години Елин Пелин стои близо до социалистите, сътрудничи обаче най-вече в широкосоциалистическите и народническите периодични издания. Крайно талантлив млад автор, с остро природно чувство за художественото слово, той съвсем естествено не остава чужд на общото увлечение по А. П. Чехов, като следи не само онова, което излиза от него и за него на български, но и материалите в руските периодични из-

[1] Стефан Каракостов, А. П. Чехов на българска сцена. Сп. Театър, г. VII, кн. 7, юли, 1954, стр. 18—19.

дания. За последното Елин Пелин е имал достатъчно добри възможности, тъй като до пролетта 1903 г. е постоянен посетител на Народната библиотека, а след това е на служба в Университетската библиотека.

За възторженото отношение на Елин Пелин към творчеството на Чехов е от значение и следният факт. През 1902 г., в дните на своето най-голямо безпаричие, когато е без служба и без какъвто и да е изход да намери хляб и квартира, по застъпничеството на приятели (М. Пундев, Дим. Бояджиев, Йосиф Хербст) Елин Пелин постъпва на работа в редакцията на всекидневника „Български търговски вестник". Тук той завежда литературния подлистник и покрай преводите от Емил Зола, Лев Толстой, Леонид Андреев, Бранислав Нушич и др. най-голямо внимание и най-много място отделя на разкази от Чехов и Горки. От Чехов той публикува повестта „Моят живот" (г. XI, бр. 225—255, 1903 г.) и разказите: „Писател" (г. XI, бр. 76), „Страдалци" (бр. 77—78), „Заговезни" (бр. 78—80), „Дъжд" (бр. 80—81), „Конска фамилия" (бр. 81—82), „Анюта" (бр. 82—84), „Обиск" (бр. (84—86), „Лотариен билет" (бр. 86—88), „Perpetuum mobile" (бр. 88—90), „Тържеството на победителя" (бр. 90—91) и „Житейска дреболия" (бр. 91—92).

Във вестника не е отбелязан преводачът на разказите. Повестта „Моят живот" преди това — както се каза — излиза в сб. „Почивка", 1893 г. От разказите нито един не е отпечатван на български по-рано. Всички са взети от т. II (1900 г.) на десеттомното издание (направено от А. Ф. Маркс, 1899—1901 г.) на Чеховите „Събрани съчинения". В българския превод оригиналните заглавия на разказите са обикновено запазени. Променени са заглавията само на три от тях: „Заговезни" (на руски „Накануне"), „Дъжд" („Ненастье") и „Обиск" („Происшествие"). Има сериозни основания да се мисли, че по онова време Елин Пелин е притежавал поне т. II от Чеховите съчинения и че преводите са направени от самия него.

Такова заключение налагат преди всичко самите преводи, в които намираме някои характерни за Елин Пелин по онова време думи и изрази, особено в ония случаи, когато Чеховият оригинал налага по-свободен превод на български. Освен това от значение е още обстоятелството, че в кн. 3—4 на своето списание „Селска разговорка", подготвена през първите дни на януари 1903 г. в гр. Самоков, Елин Пелин помества разказа „В съдилището", под чието заглавие четем: „По А. П. Чехов".

„В съдилището" представя свободна преработка на Чеховия „Злоумышленик" от т. II на „Съчинения", 1900 г. Както ще се види по-нататък, Елин Пелин се учи най-вече от късите хумористични разкази на Чехов, които са включени тъкмо в т. I и II на изданието 1899—1900 г. Като припомним сведенията на Младен Стоянов Лулин, че към 1900-та година младият наш писател четял и заустявал Чехови разкази в с. Байлово, трябва да приемем, че той е разполагал с тия два тома. През оная епоха всяка по-значителна руска книга

непременно е достигала до нашите читатели. Ако сам не е могъл да си купи Чеховите съчинения, за Елин Пелин е било лесно да ги заеме от близките и познатите си прогресивни учители или начеващи автори.

Навлизането и разпространяването на А. П. Чехов у нас започва още към 1896 г., но е особено бързо след 1900 г. Така началото на това навлизане и разпространяване предхожда навлизането и разпространяването на произведенията на М. Горки. С Чехов нашата общественост се запознава с две-три години по-рано. Това естествено важи и за Елин Пелин. Ето защо в писмото си до Ст. Каракостов той отбелязва: „Бях се запознал и с Чехов, който ме обая." В същото писмо Елин Пелин точно посочва и времето, когато изучава разказите на Чехов. Той съобщава: „По това време аз още не пишех, или по-право не печатах." В случая Елин Пелин е имал пред вид годините 1899, 1900 и 1901. Преди 1898 г. той е сътрудник на редица списания. През 1899—1900 г. в периодичния печат не се явява нито една негова творба, а през 1901 г. — само очеркът „Напаст божия." През периода 1899—1901 г. той надживява ученическата си припряност. Не бърза да печата всяка написана творба. Неговият талант назрява и се оформя, а с това се повишава и чувството за отговорност.

Към работата си на писател Елин Пелин почва да предявява високи изисквания. През тия години, когато пише, но не печата, когато чете руските класици и учи наизуст Чеховите разкази, той се оформя като писател-реалист и майстор-художник. Онова, което печата след 1901 г., е вече работа на оформен и голям, зрял писател.

Непосредно след школуването у Чехов Елин Пелин минава и школата на М. Горки от първия период на неговото творчество. Това също стои в пряка връзка с целия ни обществен и литературен живот, в който Горкиевото творчество също тъй бързо навлиза и се разпространява.

От 1900 до 1905 г. включително в българския периодичен печат излизат общо към шестдесет превода от М. Горки. Значителна част от тях са поместени в списания, на които Елин Пелин е редовен сътрудник. Така сп. „Общо дело" през 1901 г. печата: „За дявола" (г. I, бр. 10), „Песен на Буревестника" (г. I, бр. 21 и 22), „Показ" (г. II, бр. 2) и „Безпокойна книга" (г. II, бр. 6), а през 1902 г.: „Пред лицето на живота" (г. II, бр. 19) и „Съборения яз" (г. II, бр. 11). Преди това — през 1900 г. — пак в „Общо дело" намираме „Песен за сокола" (г. I, кн. 3), а в сп. „Българска сбирка" разказа „Кирилка" (г. VII, кн. 2). През 1902 г. в сп. „Летописи" близкият другар на Елин Пелин Димитър Бояджиев-Ивчов превежда и напечатва „Любов" (г. III, бр. 5). В същите издания през онова време излизат и множество статии, съобщения, изказвания и пр. за М. Горки.

Като завеждащ литературния подлистник на „Български търговски вестник" Елин Пелин помества разказите „Макар Чудра", „Челкаш", „Баба Изергил", „Една есен", „Грешка", „Тъга", „Моят спътник" и „Болес". Поместен е още романът „Тома Гордеев" (г. X, бр. 115—179 — от бр. 227 до края на годишнината; г. XI, бр. 1—41,

София, 1902 и 1903 г.). Тия преводи също не са подписани, но няма достатъчно мотиви и податки, за да се допусне, че са направени от Елин Пелин.

Първата книга на Горки в български превод, направен от Георги Бакалов, е „Жълтурката и кълвачът" („О чиже, который лгал, и о дятле-любителе истины"). Тя излиза през 1901 г. като № 10 на Г. Бакаловата библиотека „Книжки за народа", която Елин Пелин получава и чете. До края на 1904 г. излизат над шест-седем отделни книги с произведения на Горки.

В нашия обществен живот М. Горки също навлиза не само с преводи, но и с поставяне на неговите пиеси. Израстването на българското театрално изкуство, както вече се спомена, е пряко свързано с пиесите на Чехов и Горки. През 1903 и 1904 г. театрите у нас играят с успех „Еснафи" и „На дъното". За постановката и играта на артистите в тия пиеси се появяват множество театрални рецензии: за „Еснафи" над седем, за „На дъното" — осем.

Към творчеството на Горки най-жив интерес проявяват социалистически настроените интелигентни хора от народа. За Горки се пише в целия български периодичен печат, но особено много в социалистическите и народническите издания. До 1905 г. у нас излизат над сто статии, рецензии и пр. за М. Горки.

Произведенията на Чехов и разказите, романите и драмите на Горки преди „Майка" навлизат в нашия обществен живот не независимо едни от други, а в непосредствена връзка.

Между творчеството на Чехов и първите разкази на Горки съществува близост и сродство, макар че още с „Макар Чудра" М. Горки внася в руската литература нещо съвършено ново, характерно горкиевско. Двамата автори отразяват руския живот от края на миналия век. В разказите си А. П. Чехов рисува най-вече дребните бюрократи и еснафи, представителите на безидейната интелигенция, като учители, адвокати, лекари и пр. М. Горки често разказва за хората на градската беднота и особено за скитници и босяци, които са скъсали със сивото дребнособственическо съществуване, които са отхвърлени от обществото, но са горди и волни. Героите на М. Горки от първия период на неговото творчество презират еснафската ограниченост, скучната сивота на всекидневието, на посредственото и дребното преживяване. Същите неща страстно отрича и А. П. Чехов. И у Чехов, и у Горки намираме, от една страна, мъчителна вътрешна неудовлетвореност от руския живот в края на века, а от друга, предчувствие за близката революционна буря и копнеж по друг, нов, свободен и щастлив творчески живот. Близостта между Чехов и младия Горки идва от характера на оня сектор от обществената действителност, който те отразяват в творчеството си. Тази близост е особено голяма в пиесите „Три сестри", „Вуйчо Ваньо", „Еснафи", „На дъното" и „Дачници".

Какво обуславя големият интерес на българските читатели след 1900-та година към произведенията на Чехов и Горки? Какви са причините за тяхното бързо навлизане, разпространяване и налагане у нас?

Естествено в случая важно значение има обстоятелството, че Чехов и Горки са велики писатели-реалисти и майстори-художници. Това обаче е само литературната страна на въпроса. За бързото навлизане на Чехов и Горки в нашия литературен и обществен живот има дълбоки, обществени причини. То се определя от характера на българската обществена действителност към 1900-та година, в която съществуват редица положения, общи и сродни с подобни явления в руския живот в края на миналия век, отразени в произведенията на Чехов и Горки.

А. П. Чехов отразява руския живот след 1861 г., и по-точно през 70-те, 80-те и 90-те години, когато в царска Русия от една страна капитализмът бързо се развива, а от друга, остро и болезнено се чувствуват остатъците от помешчическия строй и ужаса на самодържавието.[1] През този период в Русия се оформят класите на буржоазията и пролетариата. От дребнособственическата маса след 1861 г. се отделят хиляди все по-обедняващи занаятчии, селяни, та дори и бивши помешчици. Процесът е извънредно труден и сложен. Пролетаризирането ражда цяла армия от бедняци, които не винаги стигат до положението на работника. Чехов чувствува задушаването на руския човек при условията на самодържавието в края на XIX в. и в много случаи показва неговия вътрешен стихиен бунт. М. Горки още в разказите си от първия период на своето творчество изразява този бунт по-открито и по-силно, а по-късно рисува и настъпилата революция.

В историята на руския обществен живот 80-те години се определят като години на „безвремие", когато старото е надживяно, а новото още едва се оформя и проявява. Като обществено движение народничеството се изражда и вече не задоволява. То пречи на народната борба за освобождение както от самодържавието и остатъците на феодализма, така и от гнета на бързо развиващия се капитализъм. Новото — марксизмът и дейността на руските социалдемократи — едва се започва. От широкия кръг хора тази дейност се долавя като тътнеж на далечна подземна река. Руският пролетариат току-що се оформя и още търси пътищата за борба. Интелигенцията се лута и безпомощно бие крилата на своя устрем към нов живот в решетките на посредствеността, еснафщината, чинопочитанието и сивото всекидневие. Всичко това — в една или друга форма и степен — се чувствува в произведенията на А. П. Чехов. То е особено силно изразено в ранното творчество на М. Горки.

Медик по образование и лекар по професия, тънък наблюдател и последователен реалист-художник, Чехов сполучливо рисува „болестите" на своето време. Той разказва за всекидневието на дребните залутани съществувания: чиновници, изпаднали помешчици, търговци, занаятчии, селяни и т. н. Негови герои са хората от всички професии, без представителите на работническата класа. Особено любими на Чехов са средите на интелигенцията — съдии, лекари, адвокати, учители и пр. А. П. Чехов показва мъката и унижението на руския човек от народа по онова време, ужаса на обществения

[1] Ленин, Развитие на капитализма в Русия. Съчинения, т. 3, София, 1951.

мрак, който е настъпил в навечерието на близко революционно разсъмване. Той показва страшната развращаваща сила на бедното и сиво всекидневие, на еснафщината, на живота в клетка.

Наред с това Чехов разкрива жаждата на руския човек за трудов, щастлив, идейно богат и творчески живот — жаждата за освобождение на човека. Това е най-силно подчертано в неговата драматургия: „Чайка", „Три сестри", „Вуйчо Ваню", „Вишнева градина" и др. В най-хубавите си разкази пък Чехов изобразява герои, които са така типични за онази епоха, че веднага след излизането на съответния разказ стават символ на обществените явления. Образът на Пришибеев заклеймява „пришибеевщината", учителят Беликов — „човекът в калъф", и т. н. Цялото Чехово творчество е обърнато с лице към руския живот, представя огледало на многообразието, на суровостта и язвите на тоя живот. То не е просто отражение, а отражение, което цели да въздейства върху живота и да го промени. В едно свое писмо до А. П. Чехов Максим Горки с право му пише: „Огромна работа вършите Вие с малките си разказчета, като възбуждате у хората отвращение към тоя сънен, полумъртъв живот."

Творчеството на М. Горки като подтекст и предварително условие включва в себе си всичко онова, което намираме у Чехов. В разкази, като „Тоска", „Коновалов", „Супруги Орловы", „Скука ради" и др., както и в романите „Фома Гордеев" и „Трое" М. Горки рисува вътрешния бунт на руския човек от края на XIX в. Този бунт все още запазва своя стихиен характер, но Горкиевите герои вече го изразяват силно и ярко. Горки отразява действителност, близка и сродна с онази, която разкрива Чехов, но вече в една понапреднала фаза на историческото развитие. Когато Тома Гордеев разказва на Ежов мъката си, този възкликва: „Это любопытно, если это верно, ибо доказывает, что святой дух недовольства жизнью проник уже и в купеческие спальни... в мертвецкие душ..."

Още в първите си произведения Горки показва един нов, предреволюционен етап в руския живот. Оттук идва особената романтика в неговите произведения още през 90-те години, конкретизираният бунт и устремът към новото. Оттук творбите, като „Песен за сокола" и „Песен за Буревестника", както и образи като Пашка от „Трима"".

Творчеството на Чехов и произведенията на Горки преди „Майка" бележат два момента в руския живот преди Първата руска революция. Разпространяването и налагането на Чехов и Горки и у нас съответствува на време с подобно начало и подобен край.

В руския живот до 1905 г. има редица положения, прояви и факти, които са характерни и за нашия живот по онова време. От Освобождението до края на 90-те години България изживява период на първоначално капиталистическо натрупване. Диктатурата на Ст. Стамболов превръща страната в затвор. В нея господствува хищническо угнетяване и ограбване на народа. Илюзиите на дребните собственици, занаятчии и селяни за някакво бъдещо благополучие постепенно рухват. Народничеството — като идейно течение с наша обществена основа, претърпяло значително руско влияние —

изживява криза и след 1900-та година вече капитулира и се разпада. Неговите теоретици и водачи, като писателят Т. Г. Влайков например, открито преминават към буржоазните партийни групировки. Още през 1891 г. се заражда и оформя социалдемократическото движение, което воюва с народниците.

Животът на хората от народа — занаятчии, дребни селяни, народна интелигенция — е суров и жесток, без перспектива. Централен герой и господар в страната е грубият простак-експлоататор бай Ганю. Той носи потури, още мирише на пот, но поради простащината и нахалството си е още по-жесток и безскрупулен. Кръчмари, бирници и лихвари, цяла армия търгаши и „политици" грабят народа и разбогатяват. Еснафщина, цинизъм и мрак характеризират и нашия живот по онова време. За обедняващите български селяни и занаятчии също тъй е характерен вътрешният, още ненапълно осъзнат бунт против сивото и бедно всекидневие, срещу задушаващата експлоатация. И нашата народна интелигенция — като редица герои на Чехов и Горки в ранните му разкази — жадува нов, щастлив и свободен живот, мечтае да разгъне силите си и да твори. Всичко това прави творчеството на А. П. Чехов, а непосредствено след него и на М. Горки близко на българските читатели от времето около 1900-та година.

Израснали след Освобождението, минали по трънливите пътеки на живота през 80-те и 90-те години и някои от тях вече преживели илюзиите за дребнособственическо добруване, нашите селяни, занаятчии и народна интелигенция негодуват, търсят изход и се готвят за борба. Върховен момент на протеста в страната представят селските бунтове в Дуранкулак, Шабла, Тръстеник и др. през 1900 г. Казаното от М. Горки за ролята, която играе Чеховото творчество в Русия по онова време, важи и за нас. Произведенията на Чехов навлизат в нашия живот и изпълняват задачата да будят у нашите хора омраза към безидейното, „полусънно, мъртво" съществуване и жажда за друг, творчески живот. От друга страна, у нас вече съществува пролетарска, марксическа партия, която дава перспектива на народните борби. След 1903 г. тази партия се оформя като напълно самостоятелна, тесносоциалистическа. Пролетарско-революционното начало в произведенията на младия Горки — все по-силно и ярко в новите му творби — отговаря на нуждите на българския пролетариат и социалдемократите. Разказите и повестите на Чехов и Горки разобличават и нашата капиталистическа действителност. Освен това М. Горки вдъхва вяра в бъдещето, ентусиазъм за борба. Така наред с произведенията на Чехов, като допълване и продължаване на тяхната обществена роля у нас, в България бързо навлиза и се разпространява и творчеството на М. Горки.

Като буден селски син, минал през горнилото на суровия народен живот, търсещ идеал и жадуващ за творческа обществена проява, 22—25-годишният Елин Пелин съвсем естествено, напълно в духа на времето, попада под мощното влияние на големите руски разказвачи класици Чехов и Горки.

Към 1900-та година Елин Пелин вече чувствува фалша на народническата проповед и почва да разбира нейната идейна капиту-

лация[1]. Той се движи в средата на учителите социалисти и народници, чете социалистическата литература от оная епоха, споделя някои развивани в нея идеи. През периода 1897—1902 г. той се увлича по творчеството на А. П. Чехов, което го смайва. Тогава чете, превежда, заустява и изучава неговите разкази. Непосредно след Чехов той прави втора крачка — увлича се по М. Горки, чете и изучава неговите разкази и романи.

До Чехов и Горки нашият писател достига по силата на историческата обусловеност, а не случайно. Към творчеството на двамата велики руски разказвачи го водят редица особености на нашия обществен живот по онова време, пък и собственото му идейно- и художествено-творческо развитие.

III

Животът на Елин Пелин до 1898 г., неговото възпитание, подготовката му като начеващ автор, литературните влияния, които търпи дотогава — всичко покрай другото има и това значение, че го прави способен да се увлече от Чехов и Горки и да мине и тяхната творческа школа.

Въпросът за литературните влияния изобщо е дял от голямата проблема за подготовката на писателя, и по-специално за неговата работа върху себе си. В едно и също време начеващият автор създава първите си творби и се изгражда като творческа личност — оформява своя мироглед и метода си на писател, развива художественото си виждане, своята литературна и езикова култура и т. н.

Писателят отразява обществената действителност. Тъкмо обществената действителност определя характера на неговото творчество. Но за да я отрази правдиво и ярко в художествените си произведения, писателят трябва да е станал способен да вижда правдата за тази действителност в образи, т. е. трябва да се е подготвил като художник-творец. Писателят се учи да твори първо от самия живот, но наред с това и чрез школуването си у авторите, които му допадат и които чете. Литературното влияние, когато е творческо, помага на писателя и играе ролята на школа за реализма и майсторството му.

Влиянието на А. П. Чехов и М. Горки до романа „Майка“ върху Елин Пелин има характера на смело, системно, напълно съзнателно и напълно творческо използуване на Чеховия и Горкиевия литературно-творчески опит. Според вече цитираното Елинпелиново изявление Чехов и Горки създават у него „вкуса към хубавото, към правдивото“. Казано с други думи, това означава, че от тях той се учи на реализъм и художествено майсторство.

Но на реализъм и майсторство нашият писател се учи и порано от редица наши и чужди автори — особено Хр. Ботев, Л. Каравелов, Ив. Вазов, Т. Г. Влайков, Хр. Максимов, Г. Кирков, Ив. С. Тургенев и др. Какво ново и различно донасят на Елин Пелин

[1] За творческото развитие и за произведенията на Елин Пелин до 1904 г. вж. по-пълно в „Творчеството на Елин Пелин до Балканската война“.

произведенията на Чехов и Горки в сравнение с неговите литературни учители по-рано?

Елин Пелин отраснва в бедно, обедняващо селско семейство. От дете се свързва с ратаите, с бедняците, с народната интелигенция. Той опознава техния живот, неволята и мъката им, идеалите и стремежите на жестоко експлоатираното от буржоазията и буржоазната държава българско селячество. Затова в своето творчество той стои на селска основа

Подобно богатство от впечатления и знания за нашето село на младини придобиват и други български поети и писатели от онази епоха — например П. К. Яворов, А. Страшимиров, Никифор п. Филипов и т. н. В своето творчество те също стоят на селска основа. Различното и важното при Елин Пелин е, че той се оформява и израства като гражданин и писател с две-три години по-късно, когато Дим. Благоев разобличава народническата идеология и когато неговите идеи за икономическото развитие на България след Освобождението хвърлят обилна светлина върху явленията на нашия обществен живот. През годините 1896—1903 идейно оформяващият се Елин Пелин следи социалистическия печат и дружи със социалисти. Той наблюдава отблизо борбите между учителите социалисти и народници, а така също и борбите между тесните социалисти и общоделците. Това му помага да избистри своите идеи и разбирания за живота в българското село по онова време.

Голяма част от своите наблюдения и впечатления за живота в българското село писателят е набрал и струпал още по време на детството и юношеството си. До 1898 г. той не е вникнал дълбоко в смисъла на видяното и почувствуваното. Богатият материал от наблюдения и впечатления има характера на сива, неизбистрена и обща маса, в която не личат политическите преценки и тенденции.

Преди 1898 г. ученикът Елин Пелин прави своите първи литературно-творчески опити тъкмо върху този още неизбистрен и следователно недостатъчно разбран материал от наблюдения и впечатления. Това от една страна, от друга, първите си разкази в сп. „Войнишка сбирка“ и сп. „Български преглед“ той пише според литературните образци, които намира у Т. Г. Влайков. Като един от първите му учители в кръга на литературното творчество Т. Г. Влайков оказва съществено влияние върху начеващия млад автор. По неговия пример Елин Пелин насочва вниманието си към народния живот, към любовта на момъка и момата на село, към поезията на селския труд и героите на този труд — ратаите и бедняците. Под влияние на Влайков ученикът Елин Пелин пише разкази, в които се представя за малко момче и героите му са чичо, баба, стринка, кака и пр. Нещо типично влайковско намираме в начина, по който Елин Пелин започва разказа си в духа на говоримата народна реч, в подхода му към тема и сюжет, в стила и езика и пр.[1]

Преди Влайков, а по-късно и едновременно с него, ученикът Елин Пелин е имал и други, много по-големи учители по литературно

[1] Повече подробности за влиянието на Т. Г. Влайков вж. в „Творчеството на Елин Пелин до Балканската война“, стр. 12—14.

творчество: народните песни и приказки, Хр. Ботев, Люб. Каравелов, Ив. Вазов и др. Обаче влиянието на народното творчество, на Ботев, Каравелов и Вазов — макар много по-силно и по-съществено от това на Т. Г. Влайков — има по-общо значение. То не е така пряко свързано с характера на конкретните Елинпелинови наблюдения и впечатления. Това влияние учи начеващия автор на реалистичен подход към явленията в живота, на демократичност, на патриотизъм и свързаност с народа, на любов към правдата и свободата и т. н.[1] То се проявява във възторженото отношение на ученика Елин Пелин към героите на националноосвободителната борба преди Освобождението. Наученото от народното творчество, от Ботев, Каравелов и Вазов обаче Елин Пелин оползотворява истински едва в творчеството си след 1901 г.

В някои от първите си ученически разкази Елин Пелин подражава на Т. Г. Влайков — „Кито", „Петко Комитата", „Еленкиният годеж". Но още в ония години той не следва изцяло Влайков, а проявява тенденция на освобждаване от Влайковите народнически илюзии. Това се дължи преди всичко на обстоятелството, че ученикът Елин Пелин наблюдава и отразява живота в родното си село в един по-късен период — през 90-те години. Тогава вече самото развитие ярко изобличава и отхвърля Влайковия народнически подход към действителността и народническите илюзии изобщо. Така още в разказите и стиховете си преди 1898 г. Елин Пелин гледа на живота по-трезво, с по-последователно реалистичен поглед, отколкото Т. Г. Влайков. Последният и през 90-те години пише народнически разкази, като изхожда най-вече от наблюденията си през 70-те и 80-те години.

Макар още несъзнателно, без идейна яснота, Елин Пелин опипом долавя и изразява противоречието между селския кулак и бедняка или ратая, скритата класова борба и класовия антагонизъм между тях. Към 1898 г. Т. Г. Влайков вече не може да бъде негов литературен учител. Елин Пелин бързо преодолява подражаването и изобщо неговото влияние.

След Т. Г. Влайков младежът Елин Пелин — отначало учител в с. Байлово, после пак ученик в гр. Сливен и след това безработен интелигент — за късо време се увлича от разказите на Хр. Максимов-Мирчо. Но Хр. Максимов му влияе не със слабата, народническата страна в своето творчество, а с прогресивните борчески моменти в него. В своята беседа „Как пиша", изнесена през 1949 г., сам писателят казва: „Издаваше едно списание „Целина" и там пишеше едни разкази съвсем тенденциозни, но хубаво написани. И много мъдри неща, и много реални работи описваше в живота. Неговите работи може да се каже бяха поучителни. Той създаваше тия положителни герои, които ние сега се мъчим да намерим. В неговите разкази имаше положителни герои, ония, които идат да работят между народа, които идат да просвещават хората, ония, които срещат спънки в живота и ги надделяват и ги побеждват. Тогава той упражняваше доста голямо влияние. И аз, който тогава

[1] Вж. в „Творчеството на Елин Пелин до Балканската война", стр. 13, 17, 21—22.

скитах насам-нататък из България, виждах колко голямо влияние упражнява той върху тая маса от учителски свят, която се беше набъкала в селата с едни нищожни заплати. Хората идеалисти, служеха и почти не получаваха заплати по цели месеци, но все пак живееха и работеха."

По онова време Елин Пелин е вече сравнително израснал начеващ автор, който е надживял периода на подражанията и не робува на литературните образци, дадени му от Хр. Максимов. От друга страна, Хр. Максимов не е достатъчно умел майстор-разказвач, та да му наложи нещо от своя художествено-творчески свят. На младежа Елин Пелин Максимов влияе не пряко, а чрез въздействието на разказите си върху учителството по онова време. Именно то кара младия автор да насочи вниманието си към положителния образ на учителя-борец в българското село („Напаст божия", „Душата на учителя", стихотворенията в проза и пр.). Хр. Максимов — повече от Влайков — учи Елин Пелин, че трябва да пише „тенденциозни разкази". Учи го да изобразява хора силни, служещи на народа, побеждаващи. Да пише така, че да въздействува на читателите си. Води младия автор към позициите и линията на неговото списание „Селска разговорка" от 1902—1903 г.

Въздействието на Хр. Максимов не е толкова литературно, колкото обществено, идейно-насочващо. Трябва да се отбележи, че то не задържа идейното развитие на младия Елин Пелин, а обратно, подпомага назряването на неговия мироглед на писател-реалист.

Веднага след влиянието на Хр. Максимов или може би наред с него идва идейното влияние на социалистическото движение. Тук не е възможно да се посочи как и доколко Елин Пелин се приближава до социализма в края на 90-те години. Достатъчно е да спомена, че той отчасти следи, получава и чете социалистическата литература през онова време, че се движи, живее и работи всред социалисти, че след 1900-та година присъствува на някои спорове между тесните социалисти и общоделците и че сътрудничи предимно на широкосоциалистическите издания.[1]

В някои Елинпелинови статии от сп. „Селска разговорка" личи въздействието на марсическите идеи, развити от Дим. Благоев, за икономическото развитие на страната след Освобождението. Тия идеи помагат на писателя да разбере същността на българската селска действителност по онова време. Верният компас на Благоевото разбиране за развитието на България по пътя на капитализма, макар не пряко и само отчасти усвоено, води Елин Пелин до напълно съзнателно, идейно избистрено долавяне и отразяване на класовата борба, на анатагонизма между бедните селяни и ратаите, от една страна, и селското кулачество, градската буржоазия и буржоазната държава, от друга. Без социализма от 90-те години, и по-специално, без въздействието на марксическите възгледи за икономическото развитие на България след Освобождението върху

[1] Подробности за Елин Пелин и социализма, както и за влиянието на Г. Кирков вж. в „Творчеството на Елин Пелин до Балканската война", стр. 45—53, 80—84, 97—103, 121—128 и пр.

младия Елин Пелин ние не бихме могли да разберем и да си обясним неговото голямо, народно по своя характер, реалистично, прогресивно въздействуващо литературно дело.

Влиянието на социалистическите идеи засяга мирогледа на Елин Пелин. Но българският социализъм от края на 90-те години подпомага не само чисто идейното оформяване и израстване на младия автор. То има значение и за неговото художествено виждане, като насочва вниманието на Елин Пелин към противоречията между ратаите и кулаците.

В същата посока и по същото време начеващият писател търпи и едно вече не само идейно, но и литературно въздействие от страна на социализма — разказите и фейлетоните на Георги Кирков.

Теоретически добре подготвен марксист и същевременно талантлив разказвач-хуморист, в своите разкази, фейлетони и скици Г. Кирков рисува сложната картина на пролетаризирането на дребните занаятчии от провинциалния град и раждането на първите съзнателни работници-социалисти. Творчеството на Г. Кирков отваря очите на Елин Пелин за по-пълно разбиране на пролетаризирането в селото. Кирков разобличава фалша на попската религиозна проповед. Под влияние и на Кирков Елин Пелин също насочва погледа си към попове и калугери, използува легендата за задгробно пътуване, разказва за душата на учителя и пр. Кирков дава галерия от образи и обществени отношения, които писателят сам е наблюдавал и които отразява по-късно в своите разкази. Докато Хр. Максимов му разкрива положителния герой учител-борец, Г. Кирков го води към негодуващия, избеднял и пролетаризиращ се селянин с неговия стихиен вътрешен бунт против капитализма.

Разбира се, Елин Пелин не стига до образа на съзнателния пролетарий, който излиза от селото и скъсва напълно с дребнособствеческата психика. Пътят от селяк-собственик до съзнателен пролетарий-социалист е твърде дълъг и сложен. Такова пълно развитие Елин Пелин по онова време не е могъл да наблюдава. При това трябва да се има пред вид, че той стои на селска основа, познава и рисува селото, към което тесните социалисти по това време нямат правилно, ленинско отношение. Все пак, обаче съвсем ясно е, че творчеството на Кирков подпомага Елин Пелин в неговото по-пълно разбиране и отразяване на бунтовните настроения на селската беднота в края на 90-те години.

Обществена основа на Елинпелиновото творчество е българското селячество от края на миналия век, когато то е силно революционизирано. Влиянието на селските бунтове от 1900-та година в Дуранкулак, Шабла, Тръстеник и др. се чувствува в цялото литературно дело на писателя. То определя народния, дълбоко демократичен и прогресивно въздействуващ характер на Елинпелиновото творчество. Но като стои на селска основа и като отразява и изразява революционните настроения на бедните слоеве в българското село от онова време, Елин Пелин върши това не от погрешните народнически позиции, а от гледището на едно по същество

материалистическо и отчасти близко до марксизма разбиране за класовия антагонизъм между бедни и богати.

В идейно- и художествено-творческо отношение, т. е. като гражданин и писател, Елин Пелин се оформя, назрява и израства през годините 1898—1902, когато чете и пише, но не печата, когато гладува и скита „насам-нататък" из страната и когато дружи с учителите социалисти. Тогава той следи българския обществен живот, и по-специално положението в българското село, с нов, просветлен от социализма поглед. Тъкмо тогава той открива и богатата рудница на руските писатели-реалисти.

В писмото си до Ст. Каракостов сам писателят сочи имената на руските автори, които го увличат и пленяват: „В тия времена аз усилено четях великите руски писатели и цял бях погълнат в тяхната дълбина. Тургенев, Гогол, Пушкин, Лермонтов, Достоевски и пр., и пр. ме занимаваха твърде много." Руската литература изиграва огромна роля за израстването на нашия разказвач. Тя му отваря очите за широкия, необятен и богат руски живот. Чрез нея той вижда света, голямата световна литература, знаменитите европейски майстори на художественото слово. В своята писателска изповед „Как съм се учили да пиша" през 1949 г. Елин Пелин казва: „На руски език бяха преведени, и то много сполучливо, творби, като тези на Алфонс Доде, Виктор Юго и много други. Мога да кажа, че от руски аз добре се ползувах още тогава, макар в повечето случаи да прибягвах до помощта на речника. Познанията, които получих от руската литература, ме накараха сериозно да се замисля. Разбрах, че да бъде човек писател не е лека работа."

Чрез руския език и руската литература Елин Пелин излиза на широк творчески друм, дето пред погледа му се разкриват далечни и смели перспективи. Той надживява домашното, провинциалното и чувствува голямото, необятното и великото. Пие от животворната, свежа и бистра вода на прочути литературни извори, които дават сила, размах и творческа мощ на неговия писателски талант.

Руските класици, като Пушкин, Гогол, Лермонтов и др., учат Елин Пелин на реализъм, на вярно и пълно разкриване на човека и неговия живот. От тях той черпи знания и опит по отношение на литературно майсторство, дълбочина и сила на обобщаването, типизацията и индивидуализацията и пр. Но влиянието на писатели като Пушкин, Гогол, Лермонтов, А. Доде, В. Юго и др. е твърде общо. В произведенията на Елин Пелин то мъчно може да се долови и почувствува. В сравнение с тяхното въздействие влиянието от страна на Ив. С. Тургенев е по-определено и по-ясно за читателя.

Тургенев разказва за селяни, чиято съдба особено много вълнува Елин Пелин. Не случайно в цитираното си изказване той слага името на Тургенев преди имената на Гогол, Пушкин, Лермонтов и пр. От Тургенев Елин Пелин се учи на жанрово разнообразие, на композиция, сюжетно разкриване, език и стил и пр. Нашият писател пише първите си „балади и стихотворения в проза" под непосредственото въздействие на Тургенев[1]. Но влиянието на Тургенев

[1] Въпросът за влиянието на Ив. С. Тургенев върху Елин Пелин като автор на стихотворения в проза е подробно разгледан в „Творчеството на Елин Пелин до Балканската война", стр. 90—96.

съвсем не се изчерпва само с възприемането на един литературен жанр и неговите сюжетни, композиционни, езиково-стилни и др. особености.

Елин Пелин се увлича и от извънредната поетичност на пейзажа, от тънката наблюдателност и от умелото характеризиране на героите в „Записки на ловеца“ от Ив. С. Тургенев. По отношение на поезията и лиризма в описанията на природата, на свежестта и бодростта в картината на полския труд, на връзката между настроенията на героите и пейзажа Елин Пелин е твърде близък на Тургенев в неговите „Записки на ловеца“. Особено важното в случая е, че в разкази, като „Хор и Калинич“, „Бежин луг“, „Живи мощи“, „Бирюк“ и т. н., големият руски писател рисува с любов и разбиране крепостните, напълно безправни, унижавани и отхвърлени от живота, но благородни, простодушни селяни мужици. Разказите на Тургенев насочват Елин Пелин към образите на българските селяни, различни от руските мужици, но също тъй жестоко експлоатирани, презирани и осмивани. Както Тургенев разказва за никому неизвестни селски момчета в „Бежин луг“, за обикновените селяци в „Хор и Калинич“, за болната Лукерия в „Живи мощи“, така и нашият писател пише за мъката и идеала на утрудения селяк дядо Матейко, за бедняците косачи, за нане Стоичко, чичо Кола Радин и т. н. Със „Записки на ловеца“ Ив. С. Тургенев прави герои на литературата хора, незабелязани и неописвани в художественото творчество по-рано. Така, и по примера на Тургенев Елин Пелин се учи по-ясно да вижда обикновения беден селяк у нас, неговата окаяна сиромашка участ, коравата му природа, любовта му към труда, душевното му благородство и т. н.

Руската литература, и по-специално творчеството на Ив. С. Тургенев подпомагат развитието на нашия млад автор, като допълват онова, което той е получил дотогава на наша, българска почва.

Ако се обобщи казаното за влиянията, които младият Елин Пелин търпи до запознаването си с творчеството на Чехов и Горки, трябва да се каже, че той още от ученическата скамейка непрекъснато се развива в посока към онова дълбоко реалистично, прогресивно творчество, което по-късно създава. Влиянието на А. П. Чехов, а след него и на М. Горки иде не като нещо, което противоречи на дотогавашното развитие на писателя, а обратно, като нещо, което е тъкмо в духа на това развитие. Въздействието на Чехов и Горки попада върху една вече разорана, засята със здрави, доброкачествени семена почва и действува както обилни пролетни дъждове над поникнали, готови да избуят посеви. Школата на Чехов и Горки подпомага Елинпелиновото творческо израстване, укрепва неговия талант.

Материалите, с които разполагаме, сочат, че Елин Пелин изучава творчеството на Чехов в периода от 1898 до 1904 г., когато Чеховото литературно дело е вече завършено. На нашия автор А. П. Чехов влияе с цялото си творчество. Наученото от Чехов се оказва особено силно. Това, което Елин Пелин получава от произведенията на Чехов, е далеч по-трайно и по-значително в сравнение с добитото от разказите на Горки. Чехов подпомага дооформява-

нето на най-съществените особености на Елинпелиновия реализъм. Въздействията, които нашият писател търпи след 1905 г., не го отклоняват от подетата преди тази дата и най-вече с помощта на Чехов линия на творчество. Напротив, тъкмо в разказите, които Елин Пелин пише след 1905 и до 1913 г., наученото от Чехов се проявява най-силно и най-ярко. Но макар не в еднаква степен, школуването у Чехов се чувствува в цялото творчество на Елин Пелин.

С М. Горки авторът на „Андрешко" се запознава към 1900—1901 г. и навярно през 1902—1903 г. си изписва от Русия първите пет тома от неговите съчинения. Увлечението на Елин Пелин по Горки продължава до 1904—1905 г. След тази дата той не следи отблизо и не изучава произведенията на Горки, който тъкмо по време на Първата руска революция израства като писател-комунист, пръв разказвач социалистически реалист. На Елин Пелин Горки влияе с произведенията си от първия период на своето творчество — до 1899 г. — и само с някои творби от втория период: „Фома Гордеев", „Песня о Буревестнике", „Трое", „Мещане", "На дне". В сравнение с въздействието на А. П. Чехов влиянието на М. Горки се оказва по-краткотрайно, по-слабо. То засяга само част от творчеството на Елин Пелин. То се чувствува най-вече в произведенията, които Елин Пелин пише до „Разкази", т. I от 1904 г. По редица причини Елин Пелин бързо се отклонява от ония моменти в творчеството му до 1904 г., които школуването у М. Горки е подпомогнало.

На списанията „Войнишка сбирка", „Български преглед" и „Българска сбирка" ученикът и селският учител Елин Пелин сътрудничи до 1898 г. След това, както казахме, настъпва период от две-три години, през които в периодичния печат не се появява ни една Елинпелинова творба. Това е време, когато безработният селски младеж Елин Пелин усилено се подготвя, когато чете произведенията на българските автори от 90-те години, издаваната от Г. Бакалов социалистическа библиотека, творбите на руските класици и т. н. Според разказа на Младен Стоянов Лулин през годините 1898—1901 г. Елин Пелин с упоритост пишел разкази и стихове. Сам писателят през 1938 г. си спомня: „Когато бях млад, на 20 години, имах тетрадка с 400 стихотворения." Но през този период Елин Пелин не напечатва нито едно свое произведение. През годините 1898—1902 той оформява своя мироглед, усъвършенствува художествения си метод, развива белетристичния си талант. Всичко това съвпада с две особено важни за бъдещия творец обстоятелства: селските бунтове от 1900-та година, които са върха на надигналото се селско недоволство в края на миналия век, и запознаването на Елин Пелин с творчеството на Чехов и Горки.

Вече се спомена, че като връх на селските вълнения през 90-те години бунтовете в Шабла, Дуранкулак, Тръстеник и др. от 1900-та година имат основно важно, определящо значение за характера на Елинпелиновото творчество. Елин Пелин стои на селска основа. Не само на живота в българското село, но изобщо на цялата наша обществена действителност, особено в разказите си до Балканската

война, той гледа през призмата на селските вълнения от 1900 г. Тези събития дават рязкото и остро разобличение, открито изявения протест и призива към активна революционна съпротива, към бунт в редица Елинпелинови стихотворения, разкази, фейлетони и статии до 1904 г. Когато през 1904 г. става сътрудник на сп. „Българан", Елин Пелин отстъпва от фронталната критика на буржоазната действителност и от открития призив към революционна съпротива. Това става във връзка със стихийния, подчертано селски характер на бунтовете от 1900-та година. Елин Пелин школува у Чехов и Горки тъкмо на основата на въздействието, което оказва върху неговия талант стихията на селските вълнения в края на XIX век.[1]

Първата печатана работа на писателя след 1898 г. е очеркът „Напаст божия", излязъл през 1901 г. в широкосоциалистическото списание „Общо дело" (г. II, кн. 3). На следващата година Елин Пелин сътрудничи в първите четири броя на хумористичния лист „Жило" и почва своето списание „Селска разговорка". През 1903 г. той печата в сп. „Общо дело", „Просвета", „Учителска мисъл" и в. „Съзнание". В стиховете и фейлетоните си от „Жило", в статиите и някои от разказите в „Селска разговорка", както и в разкази, като „На закъснялата нива" в неговата първа редакция, „Случка", после преименуван на „Андрешко", „Поприще" и др., Елин Пелин разобличава буржоазията и буржоазната държава открито и фронтално. Повечето негови творби от това време съдържат открит призив към по-смела и активна съпротива. За по-голямата част от творчеството му през този период е характерно едно особено рязко и остро разобличение и открито изявения стремеж да се посочва, че единственият изход на експлоатираните и обеднели селяни е бунтът.

Тъкмо по това време Елин Пелин изучава не само творчеството на Чехов, но и петте първи тома от съчиненията на М. Горки. А. П. Чехов и особено М. Горки подпомагат посочените тенденции в Елинпелиновите произведения до 1904 г.

От страниците на „Общо дело", „Просвета" и „Учителска мисъл" към края на 1903 г. Елин Пелин преминава в сп. „Летописи" и сп. „Демократически преглед", от които откритата проповед за бунт на народните маси е невъзможна. През 1904 г. той става сътрудник на сп. „Българан". Пак през 1904 г. той издава своята първа книга „Разкази", но в нея не включва разкази с фронтална критика и открит призив към бунт. Разказа „На закъснялата нива" той преработва така, че главният герой Дойно от водач на стихиен селски бунт се е превърнал на индивидуален отмъстител, който убива чорбаджията, понеже този закачал жена му.

След 1904 г. Елин Пелин окончателно отстъпва от призива към активна революционна съпротива на масите, изоставя фронтал-

[1] Значението на селската бунтовна вълна от 1900-та година и различните моменти, колебания и особености на Елинпелиновото творческо развитие до окончателното формиране на мирогледа и художествения му метод към 1904 г. са подробно разгледани в „Творчеството на Елин Пелин до Балканската война".

ната, откритата критика на буржоазията. Но той продължава да стои на демократически, народни и прогресивни позиции. По същество той не изменя на своето остро критическо отношение към българската капиталистическа действителност. Но той вече я разобличава не пряко, а като се представя за „обективен“ и „безтенденциозен“ разказвач, който уж не взема страна. Той почва да критикува и отрича буржоазното общество чрез факта на правдивото му, реалистично изобразяване.

Тази линия на творчество, окончателно подхваната към края на 1904 г., Елин Пелин — с малки изключения — следва почти до края на живота си. Ярко доказателство за това е силно изобличителният характер на сборника „Аз, ти, той“, който е създаден през годините 1932—1934.

Причините, които водят писателя към посочената линия на скритото разобличение от позициите на уж безпристрастен автор, са твърде много. Тук ще се набележат само най-важните.[1]

Решаващо значение има фактът, че през годините 1901—1904 вълната на стихийния селски протест и бунт постепенно отпада. Селячеството, което е обществената основа на Елинпелиновото творчество, бързо се разпада. То вече не представя така единна и мощна обществена сила, каквато е през 1900-та година. Настъпва време на отлив, на затихване на селския бунтовен протест. Елин Пелин постепенно загубва оная обществена почва, която подхранва произведенията му с открит призив към активна народна съпротива. Към тази основно важна причина се прибавят още редица други. През периода 1901—1903 г. се разгръща борбата между тесните социалисти и общоделците. За да продължи линията на творчеството с открит призив към бунт, Елин Пелин би трябвало да се приближи към тесните социалисти, а това обективно не е било възможно. Той поема пътя на откъснат от колективната борба интелигент, който има две възможности: или грубо-кариеристично и изцяло да премине в лагера на народните врагове и експлоататори, или пък да се затвори в себе си, да стане излишно внимателен, прикриващ се и плах. С Елин Пелин се случва второто. Особено след като с подкрепата на проф. Ив. Шишманов той постъпва на държавна служба, което му осигурява хляб и възможност да работи като писател. Той се затваря в себе си. Почва да крие мислите си, да избягва фронталната и остра критика на буржоазията. Хулиганските изстъпления срещу му от страна на някои от най-реакционните „критици“ след излизането на „Разкази“, т. I, засилва тази тенденция. Тя особено много се подпомага от българовците, с които Елин Пелин все повече се сближава.

Българският обществен живот, който в периода 1900—1902 г. бе насочил Елин Пелин към школуване в творчеството на М. Горки, към 1905 г. го води настрани от това творчество. На основата на българския обществен живот Елин Пелин се развива в посока, която го отклонява от М. Горки. Наученото от М. Горки постепенно

[1] За тях по-подробно вижте в „Творчеството на Елин Пелин до Балканската война“.

се затрупва и занемарява. Остава преди всичко онова, което писателят е усвоил от школуването си у А. П. Чехов. Към полученото от Чехов по-късно се прибавят нови въздействия. Така, не малко значение има обстоятелството, че през 1906—1907 г. Елин Пелин прекарва 7—8 месеца във Франция. Там той се запознава с модния тогава символизъм и модернизъм. С редица свои стихотворения в сп. „Българан" Елин Пелин плаща данък на символизма, но той не оставя трайни следи в творчеството му. Пак във Франция Елин Пелин се запознава по-отблизо с произведенията на Ан. Франс, Ал. Доде и др., които също му влияят. Особено любопитно е въздействието на А. Франс, което в сборника „Под манастирската лоза" ясно се чувствува. Все пак обаче тия въздействия са второстепенни и само допълнителни. Те нямат значението на творческото школуване у Чехов и Горки, което Елин Пелин осъществява в годините, когато неговият талант на белетрист се оформява и изгражда. Анатол Франс влияе на вече зрял, вече напълно оформен писател. Чехов и Горки помагат на писателя да се оформи, да се изгради като разказвач-реалист и майстор.

IV

Защо тъкмо Чехов, а след него и Горки, макар в по-малка степен, стават най-значителните и най-полезните учители на Елин Пелин в трудното изкуство на писателя?

С какво и как А. П. Чехов и М. Горки помагат на Елин Пелин да разбере по-вярно, по-дълбоко и по-пълно наблюдаваната от него конкретна българска действителност в края на XIX и началото на XX век? С кои страни и особености на своето творчество те правят погледа на нашия писател по-всеобхватен, стигащ до същината на явления и прояви, които преди него никой друг български автор не е видял и не е отразил в художествени произведения?

Отговорът на този въпрос беше вече засегнат във връзка с разпространяването на Чеховите и Горкиевите произведения у нас. Чехов и Горки помагат на нашия писател да доизгради своя мироглед на художник-белетрист. С помощта на двамата велики руски класици младият Елин Пелин още по-добре избистря редица свои идеи. Техните произведения дооформяват, възпитават и развиват качествата и особеностите на художественото му виждане. Под тяхно влияние талантът на нашия разказвач назрява и се разгръща за голямо реалистично творчество.

Всичко това е възможно и се осъществява върху основата на изтъкнатото вече обстоятелство, че в отразявания от Чехов и Горки руски живот съществуват много положения, прояви и факти, които не са тъждествени, но все пак са сродни и близки на подобни положения, прояви и факти в нашия живот по същото време. Тъкмо върху основата на тази близост двамата руски класици влияят на нашия писател както в кръга на мирогледа — на общите идеи, логически формулираните възгледи и мисли, така и в областта на метода, художественото виждане — на отношението му към материала

за художествено пресъздаване, възприемането на този материал предимно в образи.

Като метод на художественото отражение реализмът означава вярно, правдиво и ярко изобразяване на същината на явленията, проявите и фактите в живота. Тази същина — характерното, важното и типичното — не се намира по повърхността на фактите, а е скрита дълбоко в тях. За да я види и разбере, писателят трябва да има съответна подготовка. В този смисъл реализмът представя и въпрос на мироглед — т. е. на идейно отношение на писателя към наблюдаваните явления, факти и прояви.

Характерните за Чехов и Горки идеи не са логически формулирани, а са дадени в техните произведения чрез художествените образи. Мъчно и почти невъзможо е да се докаже, че една или друга обществена идея на Елин Пелин е заета от Чехов или Горки. Идеите у човека са отражение на обществената действителност, раждат се от живота и ако понякога се заемат, това става върху основата на личния жизнен опит. Чехов и Горки помагат на нашия писател да дооформи и доизбистри някои свои идеи. Но младият Елин Пелин е чел и се е увличал преди всичко от художествените творби на двамата руски автори, в които различните идеи и възгледи не са логически формулирани. Той не е могъл да се запознае с множеството писма, изказвания и документи, в които Чехов и Горки развиват своите възгледи по един или друг въпрос. Той се е учил от художествените им творби и затова тяхното идейно влияние не може да се отдели от влиянието в кръга на художественото виждане и мислене.

Разбира се, като чете произведенията на руските класици, Елин Пелин вижда и разбира редица страни на техния мироглед. Би могло да се посочат такива важни моменти в мирогледа и на Чехов, и на Горки, които безспорно влияят на Елин Пелин. Въпреки коренните мирогледни различия, двамата руски учители на нашия писател са материалисти. Мистика, намеса на свръхестествени сили, чудеса и религиозни заблуди те отричат и отхвърлят. Това е основно важно за реализма им като метод на художественото отражение. Това Елин Пелин намира и у други автори, но и у тях.

А. П. Чехов гледа на руския живот по онова време с погледа на учен-медик. Той вижда „болестите“ на руското общество и търси техните причини. М. Горки прави нов, качествен скок напред — търси изхода от създаденото положение и сочи революцията. На тази основа израства отношението на Чехов и Горки към различните обществени групи, прояви, факти и т. н. Тъкмо с това конкретно отношение — чрез образите в произведенията си — двамата руски класици влияят и върху мирогледа на Елин Пелин.

Цялото творчество на А. П. Чехов представя смело и пълно отрицание на безидейния и сив живот в Русия, преди да наближи революционната буря от 1905 г. В произведения, като „Соседи“, „Йонич“, „Палата № 6“, „Дом с мезонином“ и др., Чехов разобличава и отхвърля народничеството с неговата фалшива теория за „малките дела“. Наред с всичко това, особено в драмите си, Чехов предчувствува и предвещава революцията от 1905 г. М. Горки почва

именно от този последен момен в Чеховото творчество и с „Коновалов", „О чиже, который лгал, и о дятле-любителе истины", "Песня о соколе", „Песня Буревестнике", „На дне" и др. вече е трибун на революцията. Като основни страни в мирогледа на Чехов и Горки, всички техни възгледи за руския живот оказват благотворно въздействие върху Елин Пелин. Но понеже те са изказани с образи и по пътя на художественото творчество, а не пряко — т. е. чрез логически формулировки, — ние мъчно можем да отделим това идейно въздействие от влиянието в кръга на конкретното отношение към различните обществени групи, явления, факти и т. н. Такова отделяне не е и необходимо. За всичко това е по-добре да се говори на едно място и едновременно.

Обаче отделно и подробно трябва да се разгледа влиянието на Чеховите и Горкиевите възгледи за изкуството, за неговата обществена роля да буди духа на човека.

Разбира се, и в този случай нашият писател се влияе не от логически формулираните изказвания на руските класици, а от онова, което те са казали по тия въпроси в образи, в художествените си творби. Самият Елин Пелин не ни е оставил естетически статии, а излага разбиранията си също в образи. Неговото схващане за изкуството и обществената му роля намираме сравнително добре изложено в разказа „Косачи", който в това отношение може да се сравни с Горкиевия „О чиже, которы лгал, и о дятле-любителе истины".

Известна идейна близост в двата разказа се чувствува още при беглото им прочитане. Връзката на Елинпелиновите „Косачи" с разказа на М. Горки в идейно отношение е безспорна, но все пак това не означава, че нашият автор е имал на ум Горкиевата творба, когато е писал своята. Такова тълкуване на идейната близост между двата разказа е погрешно. Тази близост иде преди всичко от обстоятелството, че в „Косачи" Елин Пелин излага възгледа си за изкуството, който е дооформен под влияние на Чеховото и Горкиевото творчество, и затова е сроден с възгледите на Чехов и Горки по същите въпроси.

В разказите „О чиже, который лгал, и о дятле-любителе истины" и „Косачи" М. Горки и Елин Пелин разкриват своите възгледи за същността и обществената роля на изкуството, но се изказват и по някои други проблеми — за реализма и ролята на реалистичната мечта, за затъпяващото влияние на сивото и безидейно всекидневие и пр. При това казаното от Горки и Елин Пелин в тия два разказа съвпада отчасти и с Чеховите разбирания по същите въпроси. У М. Горки щиглецът с вдъхновени и горди песни за волност, за подвиг и щастие внушава на птичките в гората вяра и бодрост — буди тяхното „обществено съзнание". Елинпелиновият Благолаж пък казва за приказките: „Чудновати, но хубави! Слушаш, слушаш и се забравяш... И току виж, че чудноватото почва да ти се чини истина, потънеш в него и отидеш. Затова има приказки, затова са ги хората измислили. И песните са затова... да те измъкнат от истината, за да разбереш, че си човек." Текстуално погледнато, Елин Пелин не е съвсем точен[1], но

[1] Недостатъчната точност в тия думи на Елинпелиновия Благолаж подхранва редица погрешни и съвършено превратни изказвания за някакъв романтичен метод

мисълта му е ясна: да те измъкнат от всекидневието, от онова, което на пръв поглед е истина, но в същност представя само нейната външна страна, само част от истината. Тъкмо този смисъл притежава по-голямата част от произведенията и на А. П. Чехов, и на М. Горки, и на Елин Пелин. Това е основният подтекст в творби, като „Палата № 6“ и „Три сестри“, „Тома Гордеев“ и „Дачници“, „Нане Стоичковата върба“ и „Орден“.

От М. Горки Елин Пелин възприема схващането, че приказките и песните, т. е. художественото творчество, са създадени, за да измъкнат човека от сивотата и всекидневието на суровия живот и да го накарат да почувствува смисъла и красотата на живота, да му помогнат да разбере, че е човек. Приказките и песните на Благолаж също както песните на щиглеца у Горки будят обществено съзнание. Кълвачът, любител на „истината“ у Горки, съответствува на Елинпелиновия Лазо, който смята, че истината за живота се изчерпва само с констатирането на тяхната бедност и се възмушава от „бабините деветини“ и „измислиците“ на Благолаж. Щиглецът мисли: „Аз излъгах, да, излъгах, защото ми е неизвестно какво има там, зад горичката, но да вярваш и да се надяваш е така хубаво!... Аз само поисках да събудя у тях вяра и надежда, и затова излъгах... Кълвачът може би е прав, но за какво е нужна неговата правда, когато тя се слага върху крилата като камък?“

За М. Горки като писател и гражданин-революционер е характерно неговото изказване: „Човек — това звучи гордо.“ В този израз Горки има пред вид не човека в калъф, който съществува, който е жив мъртвец, ограничен и без полет, а човека с богат душевен живот, който мечтае, иска, бори се и твори. В своите ранни разкази по този въпрос М. Горки развива възгледи, изказвани от А. П. Чехов. Не случайно той пише на Чехов: „Огромна работа вършите Вие с малките си разказчета, като възбуждате у хората отвращение към тоя сънен, полумъртъв живот.“ Пълното отрицание на вегетативното човешко съществуване — на полумъртвешкия, сънен живот — е една от основните черти както на Чеховото, така и на Горкиевото творчество. Това отрицание е характерно и за творчеството на Елин Пелин.

Нашият писател рисува живуркането на нане Стоичко, на чичо Кола Радин, на Доне Козицата, на Душко Добродушков и др. като непоносимо, ужасно и нечовешко. Той ненавижда и отрича такова съществуване. А. П. Чехов, М. Горки — а във връзка с тях и Елин Пелин — отричат вегетативното човешко съществуване и човека жив мъртвец, като реалистично, вярно и пълно рисуват техния ужас. Наред с това обаче и Чехов, и Горки, а най-вече с тяхна помощ и Елин Пелин не се задоволяват само с изобразяването на човека в калъф, на съпрузите Орлови и на нане Стоичко. Те дават и

у писателя, за колебания между реализма и романтизма, за някакво оправдаване на принципа „изкуство за изкуството“ от страна на Елин Пелин и т. н.: В. Миролюбов (д-р Кр. Кръстев), Млади и стари, Тутракан, 1907, стр. 108; Г. Константинов, Елин Пелин, библ. „Български писатели“, т. VI, 1929, стр. 160—162; Цветан Минков, Елин Пелин, Събрани съчинения от Елин Пелин, т. I, София, 1950, стр. 14, и др.

образите на хора, които жадуват нов живот, които мечтаят, негодуват, търсят, бунтуват се.

В разказа „О чиже, которы лгал, и о дятле-любителе истины" откриваме онова още незабележимо зрънце, което вече е покълнало и от което ще се роди и развие социалистическият реализъм с неговата прогресивна, революционна романтика. Щиглецът вярва и мечтае, без да знае какво има в края на горичката. Неговите мечти още не почиват на реално, положително знание. Но все пак той вярва, мечтае, надява се — живее. Елинпелиновият Благолаж е също мечтател. Още по-големи и по-типични мечтатели са чичо Горан и циганчето Рустем. Ако се изразим с думите на щиглеца, Благолаж има ясна представа, какво има „в края на горичката". На репликата, че лъже, подхвърлена от Лазо, той отвръща строго, като го поглежда право в очите: „Това е приказка, бе хлапе!" Ако изходим общо от духа на цялото Елинпелиново творчество, думите на Благолаж могат да се тълкуват, в смисъл че на истината в изкуството трябва да се гледа не като на повърхностна истина за живота, а като на истина за неговата същност. Изкуството отразява живота, а не е фотография на външната истина за него. Затова Благолаж поучава своя млад другар: „Това е приказка, разбираш ли...? Защо ти е истината? Да взема да ти разправям, да речем, за дрипавите гащи на дядо Тодор или за смачканата калимявка на дядо поп? Или да ти разправям за нас голи голтаци, дето сме тръгнали, с коси на рамо и с просеник в торбата, да бием път цяла седмица до Тракия на коситба? Всичко това, приятелю, е истина. Ама защо ти е тая пуста истина?"

Елин Пелин не случайно употребява показателното „тая". Истината за калимявката на дядо поп и за скъсаните гащи на дядо Тодор не е цялата истина. Има и друга, по-важна истина. Това е, че те — голите голтаци — са също хора, които имат право на щастие, които чувствуват и разбират своята бедност, но мечтаят за хубавото и красивото. Затова Благолаж казва за приказките: „Чудновати, но хубави! Слушаш, слушаш, и се забравяш... И току виж, че чудноватото почва да ти се чини истина, потънеш в него и отидеш. Затова има приказки, затова са ги хората измислили. И песните са затова... да те измъкнат от истината, за да разбереш, че си човек." Затова разказаната от Благолаж приказка оказва най-силно въздействие тъкмо на Лазо — най-младия, с най-буйната кръв от косачите. Лазо въздъхва: „Ей, Благолаж, приел бих такава смърт, казвам ти, приел бих." А след песента за невярна булка Стояница Лазо не може да заспи, мисли за булката си Пенка, за бедняшката си участ, а накрая скача и тръгва за родното си селце.

Лазо знае истината, че е един от „голите голтаци, дето са тръгнали с коси на рамо и просеник в торбата", но той чувствува тази истина в нейната пълнота едва след като слуша приказките и песните на Благолаж.

Благолаж разказва приказки, в които се говори за „чудновати работи", но наред с това пее песни, като тази за невярна булка Стояница, която не е чудновата като приказката. В песента, като символ на точното, непреувеличено и обективно отрязване на жи-

вота, се изразява жестоката делнична правда. В чудноватата приказка намира отражение мечтата за по-друг, по-човешки живот, както и скритият, вътрешен бунт срещу суровата истина на делничното съществуване. Елинпелиновите разкази, като „Нане Стоичковата върба", „Невеста Нена", „Първи сняг", „Мила родна картинка" и др., разкриват само едната половина от истината за човека от нашия народ — нейната груба, сурова и жестока страна. Другата част от истината е изразена в разкази, като „Ветрената мелница", „На оня свят", „Самодивските скали", „Душата на учителя", „Мечтатели" и др. Между едните и другите разкази няма противоречие[1], както го няма и между Чеховите „Юбилей" и „Сватба", от една страна, и „Чайка" и „Три сестри", от друга. Не люшкане и колебания между реализма и романтизма откриваме в творчеството на М. Горки до романа „Майка", а нещо ново, още не станало предмет на литературната теория, което покъсно го довежда до социалистическия реализъм. Това ново — търсенето и разкриването на прогресивната, на здравата и революционната романтика — особено ярко се проявява в „Песен за сокола" и „Песен за Буревестника", но личи дори в произведения, като „Старуха Изергил", „Товарищи", „Коновалов", „Озорник", „Супруги Орловы", „Фома Гордеев", „Трое" и др.

По отношение на това, което ние днес наричаме здрава, прогресивна мечтателност, Елин Пелин тръгва оттам, дето е стигнал Чехов, и макар за кратко време и непълно, следва по-натъшното развитие, което откриваме у М. Горки.

Разбира се, сам Елин Пелин надали е имал напълно ясна представа за казаното тук във връзка с неговия разказ „Косачи". В разказа „О чиже, который лгал, и о дятле-любителе истины" М. Горки съзнателно търси образи-символи, за да изрази една избистрена вече идея, която руската цензура не би пуснала, ако е открито казана. Елин Пелин, обратно, опипом се добира до идеята и навярно сам не би направил теоретичните изводи, които се налагат от разказа му. Но че „Косачи" трябва да се тълкува именно така, показва характерът на цялото Елинпелиново творчество. В него откриваме не само суровата истина за бедността на народа, но и мечтата на герои, като Пелинко от „Един летен ден", Магдалина от „Самодивските скали", Ангелина от „Поприще", Андрешко, циганчето Рустем, чичо Горан и др.

Много от стихийно бунтуващите се срещу сивото, полусънно съществуване герои на А. П. Чехов мечтаят за истински трудов и творчески човешки живот. Техните мечти не са безпочвени блянувания. Те имат основания в реално съществуващите условия за изменение на живота. В разказа „Жена" Чехов пише: „А какая бы могла быть прекрасная, завидная жизнь!" На същата тая основа възникват и мечтите на бедните селски синове и дъщери у Елин Пелин.

[1] Според д-р Кр. Кръстев, Ст. Минчев и други от ранните критици на Елин Пелин разкази, като „Самодивските скали", „Проклетисаната гора" и „Ветрената мелница", са в непримиримо противоречие с реализма на писателя. Вж. Ст. Минчев, Нови таланти в нашата белетристика. Сп. Демократически преглед, г. III, бр. 5—6, 16 март 1905.

В разказа „Мечтатели" Елин Пелин се домогва до ясно разграничаване и в известен смисъл дори до противопоставяне между прогресивната, обществено осмислена и насочена мечтателност на селския фелдшер чичо Горан и упадъчната, сантиментална и вредна мечтателност на циганчето Рустем. В редица други разкази пък — „Прошението на жителите от с. Голяма Неволя до дяда господа", „Андрешко", „На закъснялата нива", тъй както е печатан в сп. „Просвета", и пр. — Елин Пелин долавя, макар стихийно и смътно, образа на бунтовника, на мечтателя за нов живот. Селяните от Голяма Неволя вдигат бунт против чорбаджията. А Дойно от разказа „На закъснялата нива" е водач на селски бунт срещу класовата експлоатация.

Не трябва да се мисли, че мечтата за по-добър живот и вътрешният стихиен бунт на редица Елинпелинови герои, като Пелинко, Ангелина, чичо Горан, дявола от „Душата на учителя" и др., идват като резултат на влияние от страна на Чехов и Горки. Всички тези образи Елин Пелин взема от българската действителност в края на 90-те години. Като писател, който се оформя тъкмо по това време, той по-добре вижда и отразява нарасналия протест у жестоко експлоатираното и вече обедняло селячество. В това отношение Елин Пелин отива по-далече от всички български поети и писатели-реалисти преди него. Той внася в литературата нещо ново, оригинално, елинпелиновско, макар че стихийният народен протест е изразен и в произведенията на редица други автори — Яворов от първия период на творчеството му, А. Страшимиров в някои свои разкази, Хр. Максимов и пр. За да види по-добре от Яворов, Страшимиров, Максимов и др. мечтата на обедняващия селяк за по-хубав и волен човешки живот, Елин Пелин е бил подпомогнат не само от факта, че той се оформява с няколко години по-късно от посочените автори. В случая има значение и творчеството на автори, като Яворов, Страшимиров, Максимов и пр. От още по-голямо значение е и запознаването му с произведенията на Чехов и първите разкази на М. Горки.

Като положителни герои в своите разкази Елин Пелин рисува хората на труда — Лазар Дъбака, глухонямото в „Един летен ден", Боне Крайненеца, чичо Горан, Андрешко и т. н. Срещу тях са отрицателните образи на чорбаджията, попа, калугера, бирника, офицера от буржоазната армия и пр. Това Елинпелиново отношение към едните и другите се определя от произхода на писателя и от неговите обществено-политически позиции. Но на такова отношение към човека на труда Елин Пелин се учи не само от самия живот, но и от българските поети и писатели, като Ботев, Каравелов, Вазов, Влайков и пр. Към тях се прибавят още Чехов и Горки. Чеховската жажда за труд и творчество, най-силно изразена в „Три сестри", макар с националните особености на Елинпелиновия реализъм, звучи по чеховски силно в импресията „През полето", в разказите „Ветрената мелница", „Престъпление", „Един летен ден" и др.

Че през годините 1900—1904 Елин Пелин се учи и от М. Горки в неговото търсене на прогресивната мечтателност върху основата на протеста от тежкия живот, показва характерът на положителните герои в Елинпелиновите разкази. Въпросът за положителния герой в

творчеството на Елин Пелин стои в пряка връзка с прогресивната романтика, с мечтата по друг, щастлив и трудово-творчески живот, която намираме ярко изразена в произведенията на А. П. Чехов и която М. Горки развива по-нататък.

Правилната постановка на въпроса за прогресивната мечтателност в разказите на Елин Пелин обяснява напълно посочваното още от Ст. Минчев, д-р Кр. Кръстев и др. външно противоречие между творби като „Ветрената мелница“ и „Косачи“, от една страна, и „Задушница“, „Пролетна измама„ и „Братя“, от друга. В едни Елинпелинови разкази има много лиризъм, много поезия и романтика. Други са сурово изобличителни, проникнати само от чувство на протест — например „Първи сняг“ и „Нане Стоичковата върба“. Такова „разноезичие“ няма в творчеството на Влайков, А. Константинов, А. Страшимиров и пр. То е типично елинпелиновско, характерно само за Елин Пелин. То идва от самия живот, който писателят отразява, но за да види този живот и за да го отрази, Елин Пелин е бил подпомогнат между другото и от Чехов, и от Горки.

Разбира се, по отношение на така нареченото „разноезичие“ или „разностилие“ в своите разкази от т. I, 1904 г., Елин Пелин стои по-близо до А. П. Чехов, а не до М. Горки. Той се е учил само от произведенията на Горки до 1902—1903 г. Прогресивната мечтателност в някои от тия произведения е вече революционна, но типично Горкиевата революционна романтика намираме едва в романа „Майка“, от който Елин Пелин не се е учил.

В редица разкази на Горки от първия период на творчеството му прогресивната романтика се търси и намира в народното творчество — легендите на старицата Изергил, разказа на Макар Чудра „Песен за сокола“ и др. Същата тенденция се проявява и у Елин Пелин предимно в два разказа; „Проклетисаната гора“ и „Чудните скали“.[1] Всички големи български поети и писатели преди Елин Пелин — Ботев, Каравелов, Вазов и др., са използували народното творчество. В разказите на Елин Пелин проличава нещо ново. В посочените два разказа Елин Пелин стои по-близо до М. Горки, отколкото до Ботев, Вазов и изобщо до българските поети и писатели. Елинпелиновият ловец Чумака се родее с кримския овчар Надър Рахим-Оглу, Макар Чудра и старицата Изергил, макар че притежава всички особености на българин.

Помощта, която Елин Пелин получава от Чехов и Горки в кръга на идеите, не се изчерпва с казаното дотук. Би могло да се говори и за известна поука по отношение на класовата насоченост в творчеството на нашия писател. Тази поука обаче проличава най-добре в кръга на конкретното възприемане, изобразяване и тълкуване на различните обществени групи, факти, прояви и пр.

Както се подчерта, литературно-теоретичното въздействие на Чехов и Горки върху Елин Пелин мъчно и само теоретически може да се отдели от въздействието в кръга на художественото виждане и конкретното отношение към фактите на живота. Изобщо влиянието

[1] По-подробно за тия два разказа вж. „Творчеството на Елин Пелин до Балканската война“, стр. 146—149.

на Чехов и Горки върху нашия писател се осъществява по пътя на художествено-образното мислене. Все пак е ясно, че Елин Пелин доизяснява, дооформява и доразвива възгледите си за изкуството като правдиво, реалистично отражение на живота, от една страна, и като фактор в борбата за пробуждане на хората и насочването им в линията на протеста, от друга, като чете произведенията на А. П. Чехов и особено разказите и първите романи на М. Горки до 1902—1903 г.

V

Като се запознава с изобразените от Чехов и Горки руски герои, Елин Пелин изостря своята наблюдателност и задълбочава своето разбиране за редица сродни, но не тъждествени образи в българския живот по онова време.

В многобройните си разкази, повести и драми А. П. Чехов рисува галерия от дребни чиновници, служещи, администратори и бюрократи, еснафи, представители на безидейната интелигенция, адвокати, съдии, лекари, фелдшери, полицейски агенти, цяла редица обеднели занаятчии, селяни, търговци и пр. Рисува тяхната скучна семейна среда, жестокото еднообразие на всекидневието им, тяхното полусънно, полумъртво съществуване, сивотата и глупостта на живота им. В разкази, като „Сирена", „Сонная одурь", „Perpetuum mobile", „Следователь", „Дома" и пр., Чехов разкрива характерните образи на бюрократи съдебни служещи. В „Толстый и тонкий", „Альбом", „Чтение", „Справка", „Из дневника помощника бухгалтера", „Лев и солнце", „Мыслитель", „Шило в мешке", „Хамелеон" и т. н. се разказва за административни, счетоводни и др. служещи, като писари, началници на канцеларии и пр. В цяла редица разкази намираме занаятчии — например „В цирульне", „Капитанский мундир" и др.; учители — „Дамы", „Неудача" и др.; артисти — „Средство от запоя", „Первый любовник"; посредствени писатели и учени — „Загадочная натура", „Тссс!"; селяни — „Темнота"; буржоазни дамички и леки жени — „Дамы", „Длинный язык", „В номерах", „Знакомый мужчина", и др. У А. П. Чехов Елин Пелин намира безкрайна редица от малки, обикновени и жалки хорица, жертви на мракобесието, на експлоатацията и царското самодържавие. Достатъчно е да припомним само някои от разказите в т. I и II (1899—1900 г.), като „Альбом", „В потемках", „Оратор", „Дачники", „Симулянты", „Отец семейства", „Счастливчик", „Не в духе", „Надлежащия меры", „Муж", „Справка", „Месть", „Сапоги", „Радость", „Приданое" и т. н., и т. н. Изобщо А. П. Чехов открива един огромен, разнообразен и същевременно страшен, непоносим за мислещия човек свят.

В познатия на Елин Пелин дял от българската действителност по онова време няма изцяло и напълно Чехови герои, но има хора, които са твърде сродни с тях. Преди всичко под влияние на Чеховите разкази нашият писател насочва вниманието си към дребните, сивите, незабелязваните и неописваните в литературата по-рано малки съществувания. Той вижда представителите на буржоазната

интелигенция — разните съдебни служители и адвокати, бирници, селски кметове, попове, даскали и даскалици, архивари в държавните учреждения, стражари и пр. Така той разбира и представя архиваря Душко Добродушков в „Печена тиква", адвоката-буржоа в „Адвокат", съдебния изпълнител в „Андрешко", провинциалните големци в сценката „Орден", буржоазната дамичка, буржоата стар ерген, ловджиите в София и т. н., и т. н. Във връзка и с Чеховите разкази Елин Пелин разбира и прави свои герои цяла галерия дребни и унижени, но духовно богати, умни хора от народа, като дядо Матейко, Петко Лисичката, Липо и Лепо, Свилен и Милена, цинганчето Рустем, Иглика, Сълза Младенова и пр.

От характера на дребните Чехови герои и от техния сив, еднообразен и скучен живот произлиза своеобразният и богат хумор на А. П. Чехов — понякога външно спокоен и безобиден, а в други случаи жестоко разобличителен, изцяло отричащ. Чехов вижда смешното най-вече в проявите на човека, в ония положения и условия от обществено-историческо естество, които формират човешките характери. Големият руски реалист показва не само образите на дребните същества, но и живота, който ги ражда, осакатява и убива духовно. В „Темнота" например Чехов разказва как оглупял от сиромашия, от идейно-емоционална застоялост и празнота мужик моли началник на болница, който няма нищо общо със затворите, да освободи от затвор осъдения за кражба негов брат. Подобна тъпота, безсмислие и глупост проявяват и някои от Елинпелиновите герои, като нане Стоичко, чичо Кола Радин, Доне Козицата, невеста Нена и др. Заради една отдавна скъсана, мазна и станала за хвърляне капа нане Стоичко отсича вървата с гнездото на щъркелите. От скука и душевна беднота Кола Радин и Доне Козицата се дразнят и карат, като взаимно си оспорват качествата на ловци. Подобни случки Елин Пелин е наблюдавал в нашия живот още от дете, но той не би могъл да ги схване като значителни и достойни за сюжет на художествено претворяване без разказите на А. П. Чехов. Тъкмо една от най-характерните особености на Чеховото творчество е, че той взема за сюжет наглед обикновени, дребни и понякога почти анекдотични случки. В „Счастливчик" разказва за „новобрачен воаяж", в разказа „Не вдухе" — за това, как дребен служещ, загубил на карти 8 рубли, за да успокои нервите си, без причина бие сина си Ваня; в „Лев и солнце" — за градски глава, който развежда и пои с вино случаен персийски държавник, за да получи чуждестранен орден, и т. н.

Елин Пелин отрасва в епоха, когато за българския живот — и в селото, и в града — е характерно едно издребняване, посивяване. Още Л. Каравелов, Г. Кирков и др. насочват творческия му поглед към всекидневното и малкото, но типичното в живота. А. П. Чехов подпомага тази тенденция. По Чеховите разкази Елин Пелин се учи още по-добре да вижда характерното, типичното и голямото в дребните, обикновените и незабележимите случки, положения и прояви. Така той съумява да разбере същността на архиваря Душко Добродушков, който се срамува да яде тиква, защото тя е просто, селендурско ядене. Така опознава по-дълбоко калугера, който се е отрекъл от земния живот, но мечтае да срещне „една жена". Вижда окаяното и робско положение на продалия се на буржоазната

държава стражар Иван Кьосето и духовното превъзходство в сравнение с него на крадеца Петко Лисичката. Схваща обществения смисъл на Андрешковата постъпка, когато оставя съдебния изпълнител всред блатото, и т. н. Изобщо творчеството на А. П. Чехов го приучва да вижда по-пълно характерното у хората и в живота чрез дребните, незначителни и често дори анекдотични прояви на всекидневието, да го открива в малките случки, недоразумения, повърхностни разговори и пр.

Елинпелиновият хумор — както този на Л. Каравелов и особено на А. П. Чехов — стои в пряка връзка с разкриването на дребните съществувания чрез случайните и смехотворни прояви на всекидневното, обикновеното и малкото. Хуморът в Чеховите разкази, като „Мыслитель", „Приданое", „Орден" и пр., се определя и се изразява от характера на героите, от условията, които са ги създали, от малките и смешни тревоги, положения и прояви. В „Орден" учителят Пустяков е взел назаем чужд орден и отива на гости, за да се покаже, но среща свой колега, който е постъпил също като него. Елинпелиновият Душко Добродушков отказва да си вземе от печената тиква, а после я сънува. Адвокатът на Елин Пелин безобразно лъже и демагогствува. Отведен в рая, дядо Матейко търси бабичката си и учи ангелчето, че е добре и в рая да се отворят кръчми. У Елин Пелин хуморът се определя от същото, от което се определя и хуморът на Чехов.

Елинпелиновият хумор е дълбоко свързан с българската действителност и притежава български национален колорит. В известен смисъл и на места този хумор звучи като типично шопски — непосредствен, ту заядлив и остър, ту безобиден, често насочен срещу самия му автор, понякога грубоват, с доста натуралистични моменти. Героите на Елин Пелин, както и самият писател, умеят да се шегуват и със себе си. Тия неща откриваме най-вече в хумористичните народни песни и приказки на шопите от Западна България. Елин Пелин познава селяните от този край. Отразява герои от тази среда. Това придава особена оригиналност и самобитност на неговия хумор, въпреки принципната му близост с хумора на А. П. Чехов.

В произведенията на Чехов като положителни герои с любов и уважение са обрисувани хората от народа, хората на труда, а като отрицателни — ония, които са се откъснали от труда и от народа. Един от героите в разказа „Неприятность" разсъждава: „В настоящее время честных и трезвых работников, на которых вы можете положиться, можно найти только среди интелигенции и мужиков, то-есть среди двух этих крайностей и только... но средние люди, то-есть... люди, ушедшие от народа и не дошедшие до интелигенции, составляет элемент ненадежный." Елин Пелин също намира положителни герои само всред хората от народа и народното учителство.

Разбира се, положителното отношение на Елин Пелин към хората на труда се определя преди всичко от формирания въз основа на българската действителност негов мироглед. В тази посока му влияе цялата българска литература, пък и средата, в която израства. Все пак обаче А. П. Чехов донася един нов момент — по-

внимателно запознаване с „хората по средата", с ония, които са се отделили от народа и не са достигнали до истински народната интелигенция: Душко Добродушков, Иван Кьосето, Павел Герака, офицерите Паун и Острушков и т. н.

Конкретното отношение на Чехов към явления и прояви на руския живот, които са сродни и близки с подобни явления и прояви в нашия живот, е сериозна школа за българския писател. За Елин Пелин влиянието на Чехов в това отношение се оказва твърде голяма придобивка. Така той се издига над познатото и постигнатото в българската литература дотогава. Той внася в българското художествено творчество нещо съвършено ново, крайно оригинално и неизвестно по-рано. Почва да разказва как безобразно лъже нашенският адвокат-буржоа, как съдиите по онова време дремят и рисуват ноти, като не се интересуват от съдбата на осъждания бедняк, как Петко Лисичката излъгва стражаря Иван Кьосето, колко жалък и смешен е съдия-изпълнителят в сравнение с Андрешко, как младата булка Милена се среща с бившия си любовник, ратая Свилен, как смехотворно се оженва вдовецът Станчо Поляка за вдовицата Стоилка и т. н. Всичко това е ново, незасягано и неотразено в българската литература преди Елин Пелин.

Нов дял от българския живот по онова време, неотразен в литературата ни дотогава, Елин Пелин вижда и опознава и чрез ранните произведения на Максим Горки.

В редица случаи и творби младият Горки се доближава до Чехов и отразява ония страни от руския живот, за които пише и Чехов. С редица неща обаче той рязко се отделя от своя близък съвременник и приятел, като обръща внимание на ред положения и прояви, които Чехов не вижда и не отразява. Така в своите разкази М. Горки предпочита и изобразява герои скитници и босяци — различни бивши хора, бродяги, просяци и пияници, дребни престъпници, цигани и пр. Това са хора, като циганинът Макар Чудра, старицата Изергил, внушителният Челкаш, просяците дядо Архип и Ленка, скитниците босяци в очерка „Два босяка", Коновалов, Кувалда и т. н. По същество всички тия герои са рожба и жертва на обедняването, на постепенното пролетаризиране на същите ония дребни съществувания, които описва А. П. Чехов. Те още не са стигнали до положението на квалифицирания работник с неговото ясно класово и революционно съзнание, а повечето от тях няма и да достигнат. Една значителна част от тях са просто развратени и отхвърлени от живота — нещастни жертви на капиталистическото развитие. Такъв е Челкаш, такъв е синът на грузинския княз, такива са цяла редица герои на Горки. Все пак обаче, сравнени с безработните и жалки Чехови чиновници, учители, пропаднали актьори и т. н., те изразяват една по-висока степен на общественото развитие.

Те са осъзнали невъзможността да живеят в клетката на сивото и безидейно всекидневие, издигнали са се над него и са го отрекли и отхвърлили. Скитниците и босяците на Горки са хора, напълно скъсали с дребнособственическото съществуване, смачкани, често лумпенизирани пияници и крадци, но с горд и волен дух, обичащи живота, презиращи еснафската ограниченост. Подобни герои в

зародишна форма и степен се срещат и в разказите на Чехов — например в разкази като „Мечты“, „Воры“ и др. М. Горки, който е по-млад от Чехов и отразява по-късно време, разкрива тия образи с пълнота и размах, каквито не намираме у А. П. Чехов. Героите на М. Горки обичат да разсъждават, да негодуват от живота и да мечтаят, като вършат това по-определено и с повече политическа избистреност, отколкото подобните образи у Чехов. Те често смайват читателя с мъдростта на изказванията си и с дълбоката човечност и благородството на някои от постъпките си.

Като чете разказите на М. Горки, Елин Пелин се учи да разбира подобни явления и образи у нас към края на XIX и началото на XX век. Така той почва да вижда по-добре сложността и мъчителността на процеса на пролетаризирането в българското село. Така той схваща както трагедията и вътрешния протест и бунт, така и новото, и хубавото у напълно обеднелите синове и дъщери на селото — ратаите, лумпенизираните нещастници, крадци на дребно, пияниците и пр. Затова разказва за избягалия от затвора крадец Велин в „Гост“, за селските пияници в „Един летен ден“, за сина, който ограбва баща си, в „Син“, и др. М. Горки помага на нашия автор да опознае по-пълно ратаите, ограбените довчерашни малоимотни селяни, отишлите на коситба в Тракия бедняци, циганчето Рустем, хитреца-крадец, който се подиграва с водещия го до града стражар, пропилите се селски лентяи, чичо Горан, Липо, ратая Свилен и т. н., и т. н. Но М. Горки само подпомага българския класик, като го насочва към тия образи и като му дава възможност да ги разбере по-пълно. Споменатите Елинпелинови герои са някак сродни на Горкиевите, но и съвършено различни от тях. Те са взети от българската действителност, имат наш колорит. Нито един от тях не би могъл да се определи като тъждествен с някои от образите на Горки. От косачите на Елин Пелин например лъха атмосферата на Горкиевите Макар Чудра и баба Изергил, но те са нашенски косачи. Тъкмо националните особености, тъкмо фактът, че Елин Пелин отразява българската действителност, прави съответните Елинпелинови разкази самобитни, съвършено различни от едни или други разкази на Горки. Това, че Елин Пелин подхожда към посочените герои в българския живот и въз основа на наученото от Горки, прави неговия разказ оригинален, само негов, типично елинпелиновски.

Елин Пелин пръв в нашата литература вижда и отразява новото и положителното у ратаите, дори когато те са вече лумпенизирани и развратени. Неговите ратаи, сравнени с ратаите на Т. Г. Влайков например — Панчо в разказа „Ратай“, — са вече протестиращи, вътрешно бунтуващи се, преодолели робската психика хора. Една част от тях се пропива и краде, но все пак стои по-високо в редицата на развитието от бездушния Панчо на Влайков. Такива са Пелинко от „Един летен ден“, Свилен от „Край воденицата“, Петко Лисичката от „Хитрец“, полудялата Илчовица от „Лудата“ и т. н.

Своите герои от „дъното на живота“ М. Горки рисува с любов и уважение, които не скрива от читателя, докато към експлоататорите проявява ненавист и изобличаващо презрение. Скитниците, бо-

Институт за литература БИБЛИОТЕКА

сяците и просяците — изобщо отрепките в „дъното“ — той често противопоставя на хората от света на господарите, като подчертава духовното превъзходство на първите. Така е в пиесата „На дъното“, така е и в разказите „Коновалов“, „Челкаш“, „Моя спътник“, „Болес“, „Бивши хора“ и др. Достатъчно е да припомним образите на Коновалов, на Челкаш, на Ленка, на Сатин и графа, на Кувалда.

В това отношение М. Горки е също учител на Елин Пелин. Любов, уважение и възторг към нашенските „босяци“ проличава в образите на Пелинко и лентяите от „Един летен ден“, на Петко Лисичката в сравнение със стражаря Иван Кьосето, на Зуза в разказа „Скорецът“ и др. Особено ярко това се чувствува в разкази, като „Андрешко“, „Косачи“, „Престъпление“, „Иглика“ и др. Елин Пелин често съпоставя отхвърлените от живота свои герои с героите си от другия лагер. В „Душата на учителя“ образът на дявола превъзхожда образа на ангела. Андрешко стои несравнимо по-високо по ум и по благородство от съдебния изпълнител. Петко Лисичката е по-свободен и по-честен от стражаря Иван Кьосето. Разбиране и любов Елин Пелин проявява дори към напълно лумпенизираните и пропаднали престъпни хора от рода на Велин в разказа „Гост“, на сина от разказа „Син“ и др. Това горкиевско отношение на Елин Пелин към бедните и малки съществувания от света на ограбваните и потиснатите е забелязано още от първите негови критици. Така един от първите му хулители, като говори за отношението на Елин Пелин към „престъпните типове“, с гняв пише: „Вместо да хвърли върху им сноп от лъчиста светлина, която би способствувала да ни ги представи в ужасната им форма и вид, той тъй ги осакатява, окарикатурва ги до такава степен, че вместо да възбуди у нас ужас и съжаление, той ни кара да се смеем през глава.“[1] В случая цитираният автор има пред вид Велин от „Гост“ и Петко Лисичката от „Хитрец“ и изразява желанието на буржоата да ги види изобразени като чудовища, похитители на свещената собственост.

С помощта на Горки Елин Пелин още по-пълно схваща и отразява стихийния вътрешен бунт на пролетаризиращите се бедни селски дъщери и синове у нас. От творчеството на Горки той се учи на още по-голяма любов към хората на труда, към бедните трудещи се от народа, на възторг от тяхната волност и мъдрост. Характерен момент е връзката на тия герои с поезията и красотата на народното творчество. М. Горки показва поетическата сила и възпитаващата роля на народните легенди, приказки, песни и предания. Достатъчно е да си припомним само разказите на Макар Чудра — особено този за Радда и Лойко Зомбар — и баба Изергил. Нещо подобно, но българско разкрива и Елин Пелин с песните на останалите в кръчмата недоволници от живота и лентяи в „Един летен ден“, с приказките на Благолаж от „Косачи“, с преданията на Чумака в „Самодивските скали“ и „Проклетисаната гора“ и пр. Именно чрез народното творчество хората от народа се възпитават в духа на волност, на горда самостоятелност и чувство на достойн-

[1] Пепел от цигарите ми. Сп. Задружен труд, г. IV, кн. 10—11, стр. 1041, София, 1905.

ство, в стремеж да скъсат с еснафската ограниченост и предразсъдъците. Не само протестиращи, но и волни, горди, с чувство за собствено достойнство и с дълбоко разбиране на красотата в природата и в песните и приказките се отличават Благолаж от „Косачи", Лазар Дъбака от „Ветрената мелница", Чумака, Андрешко, Петко Лисичката, Пелинко и Свилен, Лукан и др.

Особено много и крайно характерни са Елинпелиновите образи на горди и волни български девойки, които обичат силно, които имат дързостта сами да разполагат със себе си и които в името на своята любов отхвърлят предразсъдъците на заобикалящата ги среда и тръгват в живота с гордо издигната глава. Такъв извънредно внушителен образ е Христина от „Ветрената мелница". Такава е смелата и незабравима пастирка Калина Пшеничката. Но тия образи са цяла галерия: Милена в „Край воденицата", Магдалина в „Самодивските скали", Ивка в „Любов", Лазаринка в „На закъснялата нива", циганката Зуза в „Скорецът" и пр. Всички тия образи се родеят с Радда, с Лойко Зомбар, с младата някога Изергил, с босяците на М. Горки. Тъкмо чрез героини като Радда Горки помага на Елин Пелин да види, да разбере и после да отрази така пълно и хубаво посочените образи. М. Горки насочва и изостря неговото око за изобразените в разказите му героини и явления в българския живот. Не случайно в творчеството на Елин Пелин тия героини са толкова много. Такива девойки и невести в разказите на Горки са рядкост, защото не са така чести в руския живот по онова време, както в българския. Всяка една от тези героини Елин Пелин е наблюдавал в познатата му наша обществена действителност. Затова нито една от тях не прилича напълно на Радда и баба Изергил. С изключение на Милена и Лазаринка, които са млади невести, всички други са все девойки. В наблюдавания дял от българската действителност Елин Пелин не е видял и не е изобразил жени като Радда и баба Изергил. Тия образи не са съществували в българския живот. Той остава верен на живота у нас, в който съпругата е била робиня на мъжа.

В ранните произведения на Горки отношението към народното творчество стои във връзка с въпроса за положителния герой, както и с този за революционната насоченост и прогресивната мечтателност. Вече бе посочено, че след запознаването си с творчеството на Горки нашият писател по-добре вижда превъзходството на Андрешко, когото противопоставя на съдия-изпълнителя. Така са противопоставени още образите на Петко Лисичката и Иван Кьосето, на ангела и дявола в „Душата на учителя", на попа и учителя в „Напаст божия", на селянина бедняк и чорбаджията в „Престъпление", на Лепо и Иванчо Бакалчето в „Лепо" и т. н.

Подобно на М. Горки Елин Пелин търси и намира положителни герои и между най-обикновените трудови хора от народа, като подчертава тяхната любов към труда, желанието им да творят, да размахат криле и да постигнат необикновеното и красивото, чувството им за красотата в природата и в изкуството. Типичен пример е Лазар Дъбака от „Ветрената мелница" с неговото желание да построи ветреница и с любовта му към артистично надарената Хри-

стина. Подобни качества притежават и други Елинпелинови образи: Свилен, дядо Матейко, глухонемият син на Иван Дядката, ратаят Лукан от „Самодива“ и т. н.

Дълбоко в психиката на положителния герой-човек на труда стои един вътрешен импулс за творчество и щастие. Затова много от тия Елинпелинови герои — подобно на Чеховите, а още повече на Горкиевите положителни образи — обичат да мечтаят. В това отношение най-характерен е чичо Горан от „Мечтатели“. Но мечтата по съзидателен, творчески труд и свободен, щастлив човешки живот откриваме в цяла редица образи: учителя и дявола в „Душата на учителя“, младия химик в „Лаборатория“, Липо в „Престъпление“ и т. н.

М. Горки посочва на нашия автор връзката между прогресивната и водещата към дела мечтателност и революционното израстване на недоволните от живота, жестоко експлоатирани хора от народа. Мечтателността на редица Елинпелинови герои постепенно ги отвежда към бунта, към открития протест. Мечтаят и търсят по-справедлив обществен ред дяволът от „Душата на учителя“, дядо Матейко, героите в разказа „Поприще“, чичо Горан и др. Прогресивната романтика, така характерна за произведения, като „Песен за сокола“, „Песен за Буревестника“, приказката за сърцето на Данко и др., още не е революционната романтика от романа „Майка“, но стои съвсем близко до нея. Такава прогресивна романтика намираме и у Елин Пелин, макар че у него тя не е тъй ясно изразена и подчертана. Чрез прогресивната романтика в ранните си произведения М. Горки открива пред погледа на школуващия у него Елин Пелин широки и нови перспективи. Така Елин Пелин, от една страна, разбира по-добре народния живот с лошото и хубавото в него, а от друга, долавя отчасти революционната насока в историческото развитие.

Прогресивната романтика и изобщо революционните тенденции на времето преди 1905 г. младият Горки в редица случаи — например „Песен за сокола“, „Песен за Буревестника“, „За щиглеца, който лъгал...“, приказката за Данко и др. — изразява чрез образи-символи. Под негово влияние Елин Пелин се опитва да направи нещо подобно, като също търси материал и похвати в народните легенди. Най-типични Елинпелинови творби в това отношение са „Проклетисаната гора“ и „Самодивските скали“. За съжаление в тия две легенди влиянието на М. Горки е твърде външно. В тях Елин Пелин взема образи-символи от далечното, някак фолклорно схванато минало и се увлича в една малко отживяла времето си романтика, с която се мъчи да изрази модерни идеи. Образите-символи с легендарно-фолклорно съдържание не се отдават на нашия белетрист. В българското фолклорно богатство той не е могъл да открие легенди като приказката за сърцето на Данко. Затова пък образите-символи, които той изгражда въз основа на материал от наблюдавания народен живот, са крайно сполучливи. Това са образи-символи с твърде голяма конкретност. Такива са косачите и особено Благолаж от „Косачи“, чичо Горан от „Мечтатели“, птиците от „Моите приятели

от върбови ливади", ангелът и дяволът от „Душата на учителя" и т. н.

Както вече се подчерта, цялото Елинпелиново творчество е свързано с нарасналите революционни настроения в българското село към 1900-та година, отразява тия настроения, техните причини, както и проявите им и последствията от тях. Самите селски бунтове по онова време имат стихиен характер и само в редки и отделни случаи стигат до открития, революционно насочен бунт. Най-често срещаното и характерното е стихийният, още неосъзнат напълно вътрешен протест, неизбистреното и ненасочено политически недоволство. Това Елин Пелин отразява особено пълно, с цялото му разнообразие и с удивителната му сложност.

В редица свои разкази българският класик отразява и една по-висока степен на селското движение и на селската борба у нас към 1900-та година. В творби, като „Прошението на жителите от с. Голяма Неволя до дяда господа", „На закъснялата нива" от сп. „Просвета", „Андрешко" и др., той рисува сравнително организирания, отчасти избистрен и насочен бунт на селските маси. Героят в „На закъснялата нива" е водач на организиран по селски бунт против кулака-капиталист. Селяните от с. Голяма Неволя се борят с кръвопиеца чорбаджия и след като разбират, че цялата буржоазна държава е с техния враг и против интересите им, сами се вдигат на бунт и унищожават чорбаджията. Андрешко е солидарен със своя беден съселянин и би могъл да израсте само в сравнително организирана селска беднота от онова време. До тия свои постижения Елин Пелин се домогва преди всичко благодарение на това, че стои на селска основа, че изразява тенденциите и настроенията на революционизираното бедно селячество, че е скъсал с народническите илюзии и че по някои въпроси на нашето икономическо развитие той споделя възгледите на Дим. Благоев и изобщо на социализма през оная епоха. Всички тия неща имат основно, определящо значение, но все пак не са единствените.

В наблюдаваната от Елин Пелин селска действителност през периода 1898—1903 г. са съществували положения и образи, като тия в „Прошението на жителите...", „Андрешко", „На закъснялата нива" и др. Но до отразяването им Елин Пелин не би могъл да се домогне само въз основа на стихийното и несъзнателно привнасяне на своите впечатления от живота в художествената творба. Когато едно обществено явление е още в зародиш, то не се натрапва на наблюдателя и мъчно може да се отрази по стихиен път. В случая е необходима мирогледна избистреност, ясно схващане и разбиране на новото. Тия неща Елин Пелин отчасти добива от социалистическите идеи за икономическото развитие у нас след Освобождението, от творчеството на българските писатели, от преводната социалистическа литература. Но това е само отчасти. От социализма — без Г. Кирков, разбира се—той получава някои общи, логически изразени закономерности, установки, идеи и пр. Те са необходими и основни при литературното творчество, но само те не са достатъчни. На израстващия Елинпелинов талант е било необходимо и тяхното конкретно-образно оживяване. Той е трябвало да се запознае с автор,

в чиито произведения тия идеи, схващания, установки и пр. да строшат черупката на логическата си форма и да станат пълнокръвен, конкретно-образен живот. За да види с художествения си поглед характерното и новото в нашия обществен живот, и по-специално в българското село, Елин Пелин е могъл да получи значителна помощ най-вече от творчеството на М. Горки. Тъкмо Горки изостря наблюдателността на начеващия български белетрист не само за образи, като Андрешко, Дойно, чичо Горан и сродните на тях, но и за герои, като дядо Матейко, пияниците от „Един летен ден", Благолаж и т. н. В този смисъл творчеството на М. Горки допълва и доразвива онова, което Елин Пелин е придобил от социализма изобщо.

От друга страна, произведенията на Горки не само допълват и доразвиват полученото от идеите на българския социализъм по онова време. Поради тесносоциалистическия си характер партията на Дим. Благоев не отчита правилно революционните възможности и сили на бедното селячество. Социалистите по места вземат активно участие в селските вълнения през 1900-та година и фактически ги ръководят, но партията, като цяло, не се интересува от движението на село, самоизолирва се. Литературната критика на тесните социалисти след 1903 г. не дооценява творчеството на Елин Пелин. Тъй като писателят стои на селска основа и изразява бунтовните настроения на бедните селски слоеве — най-вече техния стихиен вътрешен протест, — някои литератори тесни социалисти обявяват война на Елин Пелин. Те критикуват и отричат произведенията му. Сп. „Ново време", малко по-късно, помества злъчната и погрешна, изцяло неразбираща творчеството на писателя статия на Ив. Клинчаров за „Разкази", т. I [1]. При така създаденото положение Елин Пелин намира опора за своеобразието в творчеството си най-вече в произведенията на М. Горки. Тъкмо от тях той получава онова, което му е нужно, за да си създаде конкретно отношение към наблюдаваната предимно селска обществена действителност.

Елин Пелин не отива по-далече от стихийния селски бунт. Макар че познава и някои произведения на М. Горки след 1900-та година, той не се домогва до образите на съзнателните борци за смъкване на буржоазното господство. Той не следва Горки в неговото революционно развитие, а спира при ония образи и оня бунтовен протест, които му са познати от българската селска действителност по онова време. Макар че след 1900-та година у нас вече има работническа класа и социалистическо движение, макар че в нашия живот вече се проявяват революционери-социалисти, той е настрана от тия явления, не ги познава и не ги отразява. Тук се крие едно от основните различия между реализма на Елин Пелин и на М. Горки в творчеството му от първия период. Елин Пелин не достига и не би могъл да стигне революционната, подчертано социалистическата избистреност и насоченост на младия Горки.

---

[1] К-о в (Ив. Клинчаров), Литературни бележки, Разказите на Елин Пелин. Сп. Ново време, г. IX, кн. 3, стр. 181—196.

М. Горки подпомага само прогресивната отправеност в мирогледа на Елин Пелин, неговия демократизъм, народностните му тенденции, както и насочения към новото, прогресивното и бунтовното в българското село по онова време Елинпелинов реализъм.

Като чете произведенията на А. П. Чехов и М. Горки, Елин Пелин по художествено-творчески път възпитава и изостря своето художествено виждане, метода си на реалист, способността си да мисли в образи, да изгражда във въображението си живи и ярки картини. В този смисъл именно творчеството на руските класици става школа за израстването и разгръщането на Елинпелиновия белетристичен талант. Това не е обикновена школа, а творческа школа, която учи по пътя на художественото възприемане и изживяване. Големият писателски талант на младия Елин Пелин е имал нужда тъкмо от такава школа. Наученото и усвоеното от Чехов и Горки в кръга на образите и конкретното отношение към различните обществени групи, прояви, факти и пр. има решително важно значение за бързото творческо израстване на нашия голям разказвач реалист.

VI

А. П. Чехов и М. Горки подпомагат бързия растеж на Елинпелиновия талант и чрез общите особености на своя реализъм.

Определението „реалист“ сочи само характера на художественото отражение като вярно изобразяване на живота, но не и особеностите на самото отражение. За да се разбере и оцени един писател, е необходимо да се видят различните страни, своеобразието, качествата и отличителните черти на неговия реализъм.

Една от най-характерните особености на Чеховия реализъм е, че А. П. Чехов рисува типичното в живота чрез дребното и всекидневното, чрез обикновената, наглед незначителна и дори анекдотична случка. За руски писатели, като Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Чернишевски и др., важи правилото, че човек се познава най-пълно, когато „трябва да мине по ръба“ т. е., когато трябва да извърши нещо извън реда на всекидневното, нещо голямо, значително и необикновено. Специално в нашата литература например така е в най-добрите разкази на Ив. Вазов — „Една българка“, „Иде ли?“, „Дядо Йоцо гледа“ и др. Баба Илийца среща български въстаник — нещо, което не й се случва всеки ден — и се мъчи да му помогне. Дядо Йоцо вижда освобождението на България и строителството след него. Но разкриването на типичното у героя чрез значителното и необикновеното, разбира се, не е абсолютно. В творчеството на Гогол, а от нашите автори в това на Л. Каравелов например, героите се типизират и чрез дребните и всекидневни свои прояви и преживявания — „Мъртви души“, „Българи от старо време“ и др. Но с изключение на писатели като Гогол и Каравелов у писателите, които Елин Пелин изучава на младини, всекидневното не е принцип на реалистично изобразяване. То върви наред с важното, значителното и необикновеното. А. П. Чехов в по-голямата част от своите разкази рисува своите герои изключително само с дребните, всеки-

дневни и обикновени техни преживявания, постъпки, настроения и прояви. Така е в разказите: „Альбом“, „Отец семейства“, „Не в духе“, „Справка“, „В почтовом отделении“, „Муж“, „Лишние люди“ и др. от т. I, 1903 г. За тия произведения и изобщо за А. П. Чехов важи правилото, че човек се разкрива най-пълно, не когато има да разреши необикновени положения, не според голямото и важното, което може да извърши, а по дребните, всекидневни неща, за които дори не мисли. Теоретически погледнато, тия две правила са еднакво верни и не бива да се противопоставят. Освен това има хора и случаи, при които скритото влечение не се проявява във всекидневния живот, а само когато се явят решителни събития и положения. Така е в романа на Б. Полевой „Золото“, дето една съвсем обикновена във всекидневния мирен живот девойка извършва подвиг след нахлуването на Хитлеровите войски. Тъкмо подобни хора и случаи има пред вид и нашата народна поговорка „Решиш ли си главата, и Крали Марко ще надминеш“. В самото творчество на Чехов има не малко произведения, в които героите се разкриват и чрез значителното, голямото и необикновеното. Обаче характерното за Чехов, типично чеховското е разкриването на човека чрез дребните му прояви и емоции.

Като особеност на реализма изобразяването на типичното в живота и у човека чрез дребното и всекидневното се корени в дребнавата и безидейна обществена среда, която писателят описва и в същност представя качество на художественото виждане. Като чете, препрочита и заустява Чеховите разкази, Елин Пелин постепенно и по творчески път възпитава у себе си способността да вижда типичното чрез дребното и всекидневното. А. П. Чехов му помага да си изгради художествено виждане, при което писателят се стреми да разбере същността на живота, на обществените явления, на хората и техните прояви, като сумира външните случки, белези, настроения и пр. — т. е., като спира поглед върху обикновеното и всекидневното. Така Елин Пелин — по един може би незабележим за него, подсъзнателен и творчески път — стига до реализъм, който притежава разглежданата вече особеност на Чеховия реализъм.

В духа на А. П. Чехов нашият класик рисува типичното в обществения живот и у човека чрез дребното и всекидневното, чрез обикновената, наглед незначителна и дори анекдотична случка. Архиварят при окръжното управление се смущава и не яде тиква пред началника си, а после я сънува. Това е съвсем дребна, всекидневна историйка, която, разказана при подходяща обстановка, ще звучи като анекдот. Чрез нея обаче Елин Пелин типизира героя Душко Добродушков, разкрива архиваря в нашия обществен живот. Самият герой е също така нещо дребно и незначително, на което писателите преди Елин Пелин не обръщат внимание. Чрез Елинпелиновите разкази в нашата литература влизат — вече не като отделни и единични герои, а като цяла редица — малките, обикновени съществувания, хората, които никой не забелязва и от които никой дотогава не се интересува. Това са селските ратаи и бедняци, като Свилен и Пелинко, Лепо, дядо Матейко, нане Стоичко, Доне Козицата, чичо Кола Радин и пр. Това са пияниците и дребните

крадци — Иван Дядката, Петко Лисичката, Велин и т. н. Това е селският поп, който изпива виното за причастяване и след това произнася вдъхновена реч против пиячите. Това е калугерът от манастира, който мечтае да срещне „една жена". Това са Иван Селския, нане Вуте, бай Стоян и бай Атанас, гражданинът Доверчинов, непосветената учителка Пена Стоянова, госпожа Дена с приятелката си госпожа Савка и пр. от сборника „Аз, ти, той". Това са още бае Пижо и бае Пендо, влюбеният селски бедняк Геле, Грозданка нане Джурова и т. н. Изобщо Елин Пелин рисува множество дребни, малки и обикновени съществувания. В неговите разкази всички те се разкриват чрез всекидневното си битие-житие. Петко Лисичката излъгва стражаря Иван Кьосето и избягва. Никола от разказа „Грешка" влиза в стаята на приятелката на своята жена и спи при нея. Калугерът в „Нещастие" с години пази винцето си, но бъчонката се пуква и то изтича.

По примера на А. П. Чехов Елин Пелин рисува чрез дребното и всекидневното не само малките съществувания, а и редица герои, които представят нещо рядко и изключително. Като водач на селски бунт против икономическото потисничество на чорбаджията, Дойно от първата редакция на разказа „На закъснялата нива" е нов, необикновен герой. Но Елин Пелин го изобразява с разказ, в който Лазаринка — жената на Дойно — сама жъне изостаналата нива и разговаря със свекъра си. Прекрасният, изграден с много голям творчески замах образ на Лазар Дъбака е очертан чрез строежа на ветрена мелница и оженването му за Христина. Дори един такъв изключителен от обществена гледна точка герой като Андрешко ни е представен и охарактеризиран чрез това, че изоставя съдия-изпълнителя в блатото. Зад незначителната и дребна случка Елин Пелин е видял голямото и основното — класовата борба и общественото съзнание на своя Андрешко.

Че тъкмо от Чехов нашият белетрист се е учил да вижда всекидневното и чрез него да типизира и обобщава, показва между другото и фактът, че тази страна на творчеството му се развива едва след 1902 г. С изключение на Л. Каравелов и отчасти на Ив. Вазов и Ал. Константинов подобна и така ярко изразена особеност не съществува в реализма на българските писатели. Сам Елин Пелин в ранните си ученически разкази изобразява своите герои не чрез незначителни техни преживявания и прояви, а с ония моменти в техния живот, когато те минават „по ръба". В разказа „Рале" героят слуша гърмежа на артилерията при Сливница, оставя младата си невеста и отива войник-доброволец. В „Еленкиният годеж", въпреки волята на родителите си, селската девойка се омъжва за бедняка Любен. Така е и в останалите разкази — „Кито", „Мило е отечеството", „Петко Комитата" и др. Разглежданата тук особеност на Елинпелиновия реализъм се проявява едва в произведенията му след сп. „Селска разговорка" — тогава, когато младият автор вече е минал школата на А. П. Чехов.

Благодарение на изтъкнатата особеност Елин Пелин не рисува широки и големи художествени платна. Дори повестите му са крайно сбити, сгъстени и кратки. Негови любими жанрове са късият разказ

и малката повест. В сравнение с Елин Пелин А. П. Чехов извайва по-широки и по-обемни картини. Но А. П. Чехов и в по-обемистите си творби запазва любовта си към дребното и всекидневното. С отделните си малки повести, скици, хумористични разкази, сценки и пр. Чехов дава широка, плътна и ярка картина на руския живот през 80-те и 90-те години на миналия век. Неговото платно се състои от отделни детайли, от малки, при първо впечатление несвързани епизоди. Погледнато в перспектива обаче, то дава сравнително цялостна, вярна представа за отразената в него руска действителност. Така и нашият писател рисува българския живот не в големи епични творби, но цялостно. Той почти цял живот се мъчи да развие в роман своята повест „Нечиста сила“ и не успява. Отделните къси разкази, повести, оценки, „шопски“ стихове и пр. обаче представят една обша картина. Те не бива да се вземат отделно, всяко произведение само за себе си, а като детайли от голяма и многообразна композиция.

Разкриването на типичното чрез наглед незначителното е свързано пряко с една трета, не по-малко характерна страна на Чеховия реализъм — силата на подтекста у Чехов, онова вътрешно подводно вълнение, което той изразява чрез рисуване на обикновените прояви на всекидневието. Тази черта на Чеховия реализъм особено ярко личи в пиесите „Вишнева градина“, „Вуйчо Ваню“, „Три сестри“ и др. В „Три сестри“ слугата Ферапонт поднася на Андрей писма за подпис и разказва глупости за някакъв търговец, който ял блини. Двамата се разговарят за обикновени и делнични неща, употребяват съвсем делнични слова, но като подтекст в техния разговор се разкрива тъпотата на Ферапонт и душевната трагедия на Андрей. Така е не само в пиесите на Чехов, но отчасти и в разказите му. Достатъчно е да припомним разказите „Попригунья“, „Враги“, „Спать хочется“ и др.

Елин Пелин също прави силно впечатление с подтекста в своите разкази. В своя текст той често казва само част от истината, като оставя другата й половина да се почувствува и разбере от подтекста. В редица случаи той въздействува на читателя предимно с онова, което е зад текста на разказа. Истинската трагедия на Станчо Поляка от „Задушница“ се разкрива не от описанието на самия герой, а чрез мрачната и покъртителна картина на гробищата. В „Нане Стоичковата върба“, „Първи сняг“, „Братя“, „Занаят“ и пр. Елин Пелин показва ужасната истина за затъпяващото въздействие на сивото сиромашко всекидневие, без да го коментира и без видимо да взема отношение към него. Човек прочита разказите „Първи сняг“ и „Нане Стоичковата върба“ и се вълнува дълбоко, но едва когато помисли и най-после се сети за какво в същност говори писателят, разбира страшната му правда.

Истинското художествено творчество всякога въздействува не само с казаното в текста, но и с онова, което не е ясно изразено — с подтекста. Силата на подтекста е особено голяма обаче у автори, които се представят за „безпристрастни“ наблюдатели, които открито не вземат страна — както Чехов и Елин Пелин.

По отношение на подтекста разказите на Елин Пелин напомнят творчеството на Чехов, но съдържат и нещо твърде различно от него, характерно само за нашия писател. Чрез подтекста си А. П. Чехов най-често изразява състоянието, мислите и настроенията на своите герои. Това по същество е драматически похват. По тази причина за подтекста у Чехов се говори предимно във връзка с неговите драми. У Елин Пелин подтекстът обикновено разкрива отношението на автора към рисуваните герои, условия на живот, прояви и факти — изразява неговата лична оценка. Най-ярък пример за това са разказите: „Първи сняг", „Невеста Нена", „Култура и просвета", „Братя", „Нещастие", „Заяк" и др.

Въпросът за подтекста стои във връзка с една друга, също тъй характерна особеност както на Чеховия, тъй и на Елинпелиновия реализъм. В своите разкази и драми А. П. Чехов не разкрива пряко отношението си към разглежданите проблеми, обществени явления, герои и пр., а прави това чрез умелото и пълното им изобразяване. Той се представя за външно спокоен, обективен и „безпристрастен" наблюдател и художник. Откритият протест, нескриваното възмущение и фронталната критика на обществените язви, неправди, отрицателни герои и пр. са редки у Чехов. В неговите разкази почти няма пряко и открито изразен авторов протест. Чехов обикновено критикува чрез реалистичното си изобразяване, без да полемизира с действителността. В по-голямата част от творчеството си така постъпва и Елин Пелин.

Статии, стихове, разкази и очерки с открита, фронтална критика на буржоазната действителност Елин Пелин пише до 1904 г. Такива са статиите му в сп. „Селска разговорка", някои от песните и фейлетоните във в. „Жило", разказите „Прошението на жителите от с. Голяма Неволя до дяда господа", „На закъснялата нива" в сп. „Просвета" и др. Но още през този период Елин Пелин най-често пише творби, в които няма пряка, открита и фронтална критика — „На оня свят", „Изкушение", „Пролетна измама", „Гост", „Задушница", „Един летен ден" и т. н. В тази посока той получава уроци от редица наши автори, като Т. Г. Влайков например. Най-силно влияние му оказва обаче творчеството на А. П. Чехов. В това направление действува по-късно и едно допълнително въздействие от страна на Анатол Франс.

Фактът, че Елин Пелин изучава творчеството на Чехов през периода 1898—1903 г., а до края на 1904 г. все още пише и творби с пряка, фронтална критика, между другото показва, че школуването у Чехов не е единственият и най-важният фактор за налагането на разглежданата особеност на неговия реализъм. В случая основно важно значение имат редица други причини: това, че Елин Пелин постъпва на държавна служба, че остава сам и извън борческите организации на трудещите се, че е хулен и отричан от буржоазната литературна критика, че стои на селска основа и не може да израсне в социалист и т. н.

След 1904 г. Елин Пелин разобличава и отрича буржоазната действителност у нас, буржоазията и буржоазната държава изключително и само чрез правдивото им изобразяване. В разказа „Пре-

стъпление“ например той рисува чорбаджията народен изедник със страшна изобличителна сила, но читателят не чувствува неговия личен протест, възмущението и омразата му. Впрочем чувствува я, но само като подтекст — някъде далече зад казаното в текста, дълбоко в същината на разказа. Такова е изобличението и в разказите „Нане Стоичковата върба“, „Първи сняг“, „Невеста Нена“, „Моите приятели...“, „Син“ и т. н. Такова е то и в сборника „Аз, ти, той“, който има подчертано антифашистки характер, но не дава повод за възмущение и нападки от страна на фашистката литературна критика след отпечатването му.

В произведения като „Скучная история“, и изобщо в творчеството си А. П. Чехов рисува страшната картина на издребняването, озлобението и затъпяването на човека, на живота, на обществото при капитализма. Всред хората от народа — хората на труда — всичко това се дължи на бедност, на жестоката и безмилостна експлоатация от страна на буржоазията и нейната държава. Хората от света на експлоататорите пък издребняват, оглупяват и затъпяват поради скука, бездействие и безидейност, пресищане, охолство и празнота. Така вижда и рисува двата свята в нашия живот и Елин Пелин. Нане Стоичко, чичо Кола Радин, невеста Нена, шопът каруцар от „Мила родна картинка“ и др. са нещастни жертви на сиромашията. Героите в „Орден“, „Щастието на Ленчето“, в много от разказите от „Аз, ти, той“ и др. са също тъй нещастни жертви, но не на бедност и черен труд, а на лентяйство и бездействие, на празния, безидеен буржоазен живот на чужд гръб и без труд. Това особено важи за калугерите от „Нещастие“ и „Братя“. В случая различното между Чехов и Елин Пелин е преди всичко пак в това, че единият отразява живота в царска Русия, а другият — живота в капиталистическа България.

Друга обща особеност на Чеховия реализъм — пряко свързана с вече разгледаните — е хуморът, за който най-важното вече се каза. А. П. Чехов разказва за дребни бюрократи и еснафи, представители на безидейната интелигенция, фелдшери, адвокати, търговци, селяни и пр. Той рисува тяхната скучна семейна среда, жестокото еднообразие на всекидневието им, сивотата и глупостта на тяхното жалко съществуване. Всичко това крие в себе си безкрайно много комични положения, много хумор и смях. Комичното и смешното е най-често в обикновеното и всекидневното. Но хуморът в тия неща не винаги е бодър. В повечето случаи той свива сърцето. Човек се смее и в същото време му е болно, мило и тежко. В Чеховия разказ „Умный дворник“ героят поучава прислугата с речи за просвещението, а когато сам се опитва да чете, заспива. Това е смешно, но в същото време буди горчиви и тъжни мисли.

Казаното за хумора на Чехов изобщо важи и за хумора на Елин Пелин. И у нашия автор смешното идва от отразявания в творчеството му дял от живота — от образите, проявите и житейските тревоги на дребните съществувания. И у него комичното се поднася ту като безобиден, добродушен и приятелски смях, ту пък като жестока и безпощадна ирония. Корените на Елинпелиновия хумор са в живота, който той отразява. Творчеството на големия

руски класик помага на Елин Пелин с това, че засилва способността му да открива, да вижда и да отразява по своему смешното в наблюдавания от него български живот.

Не само хуморът, но изобщо реализмът на нашия белетрист се характеризира с подчертано положително отношение към хората на труда и с неприязън и отрицание към света на експлоататорите.

У хората на труда Елин Пелин търси и показва благородството, красотата, любовта към работата, към народа и родината, желанието да творят, жаждата за волност и щастие, вътрешния им бунт срещу тежкия живот, униженията и мъката. В творчеството на Елин Пелин положителен герой е човекът от народа. Дори когато осмива този човек, нашият класик се смее с чувство на уважение и любов, а ако някъде все пак допусне и остри, саркастични стрели, те са насочени не към героя от народа, а към неговите експлоататори и потисници. За хората на труда Елин Пелин пише разкази, като „Косачи", „На оня свят", „Ветрената мелница", „Мечтатели", „Андрешко", „На браздата", „Тотка", „Сиромашка радост", „Самодива" и т. н. За тях създава хумористични творби, като „Герчо" и „Нане Джуровата Грозданка", „Гелевата мука и неволя", диалозите между Пижо и Пендо и т. н. Всички тия произведения се отличават с искрена любов към човека от народа, с вяра в неговите сили, с възторг и преклонение от страна на писателя.

Съвършено друго е отношението на Елин Пелин към чорбаджиите, към градските буржоа и към слугите на буржоазната държава — към света на експлоататорите. Тях той мрази, критикува и отрича без пощада — злъчно и жестоко. За тях той рядко пише разкази — обикновено в ония случаи, когато ги противопоставя на положителни герои от народа: „Напаст божия", „Престъпление", „Прошението на жителите от с. Голяма Неволя до дяда господа", „Хитрец" и др. Ония разкази, които изцяло са посветени на хората от света на експлоататорите, нямат лирична топлота. Те в същност са остри и безпощадни сатири: „Отечествен празник", „Две мнения по въпроса", „Най-честните", „Еволюция на идеите" и т. н. За представителите на господствуващата буржоазна класа Елин Пелин обикновено пише сатири като „Кал", сценки като „Орден" и „Щастието на Ленчето", пародии, стихотворни мотиви и пр. Към буржоазията и нейните лакеи той е саркастичен, зъл и безпощаден.

На такова отношение към хората на труда, от една страна, и към представителите на буржоазията и буржоазната държава, от друга, Елин Пелин е бил приучен от самия живот — от своя собствен жизнен път и от онова, което е видял и почувствувал още от детски дни. В тази посока са му помогнали и българските писатели, от които се е учил: Хр. Ботев, Л. Каравелов, Ив. Вазов, Т. Г. Влайков, Хр. Максимов, Г. Кирков и др. На такова отношение го учат и социалистическите идеи в края на 90-те години.

Но въпросът не се изчерпва само с отношението на Елин Пелин към хората на труда и към буржоазията. За неговия реализъм още по-характерно е това, че той изобразява двата свята — света на трудещите се и този на експлоататорите, — тяхната противоположност и непримиримост. В неговото творчество тия два свята са непримирими,

борещи се, враждебни и противопоставени един на друг. Това не означава, че те са абсолютно отделени един от друг. Те съставят едно общество, но буржоазията, опряна на икономическото си господство и на буржоазната държава, граби народа и той обеднява и се пролетаризира. Такава е обществената действителност, която Елин Пелин е наблюдавал. За да вникне по-добре в нея и за да я разбере по-пълно, той е получил не малка помощ от наши поети и писатели, като Ботев и Каравелов, у които класовият антагонизъм между бедняка и чорбаджията се разкрива особено ярко. В тази посока действува отчасти и творчеството на Ив. Вазов, Т. Г. Влайков, Хр. Максимов и др. Особено важно в случая е и влиянието на Г. Кирков. И въпреки всичко това само на наша почва Елин Пелин не би могъл да стигне до тая характерна черта на своя реализъм.

Елин Пелин рисува класовия антагонизъм — предимно на село — в неговите конкретни прояви. Такава е била наблюдаваната от него обществена действителност. Но за да я види и оцени откъм тази гледна точка – откъм конкретните форми на класовия антагонизъм, — той е подпомогнат не само от българските писатели и идеите на социализма, но и от Чехов и Горки. В разкази, като „Прошението на жителите на с. Голяма Неволя...", „На закъснялата нива" от сп. „Просвета", „Андрешко" и др., Елин Пелин рисува една отчасти вече организирана класова борба на селската беднота. В тия му творби се изразяват подчертано бунтовни моменти. Те безспорно се обуславят от самия живот и от социалистическите елементи в мирогледа на младежа Елин Пелин. Все пак само при тия условия той едва ли би стигнал до разглежданата тук особеност на своя реализъм.

За своето положително отношение към човека от народа и за пълното отрицание на представителите на господарите Елин Пелин е получил значителна помощ и от А. П. Чехов. В творчеството си великият руски класик също рисува хората на труда с любов и уважение, а света на експлоататорите — със злъчна ирония, с безпощаден смях и отрицание. Но у А. П. Чехов почти няма изобразяване на категорични класови сблъсквания, каквито са селските бунтове в Елинпелиновите „Прошението на жителите на с. Голяма Неволя..." и „На закъснялата нива". Такива моменти Елин Пелин е могъл да види най-вече в произведенията на М. Горки.

Революционните моменти в творчеството на нашия писател — дотолкова, доколкото става въпрос за литературно школуване — стоят във връзка с въздействието от страна на Горки.

Елин Пелин чете и препрочита ранните творби на Горки през годините 1902—1904. Най-характерната особеност на неговото творчество през този период е рязкото и остро разобличаване, открито изявения протест и призива към активна революционна съпротива, към бунт. Обществена основа на тази особеност са селските бунтове от 1900-та година. Но за да види по-ясно и по-дълбоко революционните тенденции на селската беднота по онова време, Елин Пелин е бил подпомогнат и от М. Горки. В случая помощта е могла да дойде тъкмо от Горки, тъй като в неговите творби до 1905 г. няма нашето тесняшко разбиране за селото и революцията. Българ-

ският тесен социализъм по онова време не си поставя близки и непосредствени революционни задачи. Това важи най-вече за литературата. Стиховете на Дим. Полянов и разказите на Г. Кирков критикуват и отричат капитализма, обясняват неговото неминуемо загиване, пропагандират идеите на марксическия социализъм, но в тях още няма героят-революционер, който води народните маси в едно близко, предстоящо въстание. В нашата литература по онова време няма герой като Дойно от сп. „Просвета". Такъв герой Елин Пелин е могъл да види и да изобрази само с помощта на определен революционен писател като М. Горки.

В пряка връзка със сравнително избистрената революционна отправеност и откритата, фронтална критика на буржоазния строй в творчеството на Елин Пелин до 1904 г. стои последната особеност на неговия реализъм — това, че той разкрива широко, ярко и плътно пролетаризирането на селските маси. Разбира се, нашият писател рисува само първата фаза на това пролетаризиране — обедняването и откъсването от земята. Той не засяга развитието на постъпилия в индустрията бивш селяк. Но и в това отношенне той се учи преди всичко от М. Горки.

Елин Пелин наблюдава българската селска действителност от края на XIX и в началото на XX век. Той не разбира научно законите на икономическото развитие и същността на пролетаризирането на част от българските селяни. Но за писател, като Елин Пелин, това не е и толкова важно в случая. За него е било по-необходимо да види конкретното многообразие на герои и факти. От българската литература дотогава Елин Пелин получава известна помощ от фейлетоните и разказите на Г. Кирков, който рисува пролетаризирането на занаятчийството и първите наши работници-социалисти. Отразеният от Кирков процес е сравнително полек, по-ясен и по-бърз. Занаятчията обеднява и от собственик става наемен работник, после се запознава със социалистическите идеи и израства в класовоосъзнат пролетарий-борец. Пролетаризирането на селяка е много по-сложен, по-мъчителен и по-дълъг процес. У селянина се борят двете души, за които говори В. И. Ленин. Селянинът трудно, а през периода до Първата световна война у нас той рядко, стига до класовоосъзнат работник. Елин Пелин, който стои на селска основа, не рисува израстването на селянина до положението на класовосъзнат пролетарий. Такова израстване той не е видял в нашия живот, тъй като по онова време то още представя нещо рядко. Но Елин Пелин се домогва до образи, като Дойно, Андрешко, чичо Горан и др., с които загатва израстването на селянина до положението на съзнателен борец против капиталистическия свят.

Както бе посочено, в ранните си произведения М. Горки дава множество бедняци, които вече са скъсали с дребнособственическото съществуване — разни скитници, босяци, просяци и т. н. Всички тия герои още не са намерили правилния път на организираната борба. Те се лутат. Много от тях стават крадци, пияници, дребни шмекери и пр. Навярно повечето от тях няма да стигнат до организираната борба и революцията. Но всички те вече са отхвърлили

дребнособственическото, жалко, полусънно и полумъртво съществуване на Чеховите герои. Това са жертви на капиталистическото развитие — различни форми и образи на пролетаризирането. Обедняването и пролетаризирането на българското селячество не създава точни копия на Горкиевите босяци, дребни крадци и скитници-просяци, но ражда хора, които все пак се родеят с тях. Преди разказите на Елин Пелин тези наши хора не са били предмет на литературно изобразяване. 24—25-годишният Елин Пелин се е учил да ги вижда и да ги рисува по произведенията на М. Горки. Така той се дооформя като реалист, който дава широка, пълна и ярка картина на откъсването от земята на множество български селяни в края на XIX и началото на XX век.

Преди всичко в редица свои творби и изобщо в произведенията си Елин Пелин рисува самото ограбване на селските маси, неговите герои, формите и пътищата му. Това са разкази, като „Прошението на селяните от с. Голяма Неволя до дяда господа", „Напаст божия", „Престъпление", „На оня свят" и пр., и пр., повестите „Нечиста сила", „Гераците" и „Земя", фейлетоните „Село Голяма Неволя", „Писмо на един селски даскал" и т. н. В тази посока Елин Пелин е бил подпомогнат от цялата българска литература преди него — Ботев, Каравелов, Вазов, Влайков и др. Но освен самото ограбване, неговите герои и формите му Елин Пелин рисува широко и сравнително пълно и съдбата на изместените от земята селски синове и дъщери. В редица разкази той изобразява стихийния вътрешен бунт на обезземените селяни, който обикновено води до личната разправа с класовия враг — разказите „Престъпление", „Прошението на жителите...", „На закъснялата нива" и др. В някои случаи Елин Пелин загатва и формите на организираната по селски борба — „На закъснялата нива" в сп. „Просвета", „Андрешко", „Мечтатели" и др. Една значителна част от вътрешно протестиращите хора на село завършват с пълно проваляне, като се обезличават, озлобяват и затъпяват от бедност — „Задушница", „Нане Стоичковата върба", „Първи сняг" и др. Някои намират изход в живота, като поемат пътя на дребни служещи в града — Душко Добродушков, стражарят Иван Кьосето и др. Някои почват да пият — героите в „Един летен ден". Една значителна част се лумпенизират и стават крадци, като Велин от „Гост", Стоян от „Син", Петко Лисичката от „Хитрец" и др. За да види всички тия образи в българската действителност по онова време, Елин Пелин е бил подпомогнат най-вече от ранните произведения на М. Горки.

Творчеството на Горки подсилва революционната отправеност в реализма на Елин Пелин, вярното отразяване на нарасналите бунтовни настроения, долавянето на прогресивно действуващата романтика, изобразяването на лутащите се обезземлени селяци и т. н. Горки помага на нашия писател да види и да отрази редица страни на новото в нашия живот към 1900-та година — онова, което в такава степен и форма не е видял и не е отразил никой български автор по-рано.

Придобитото от разказите на М. Горки допълва онова, което талантът на Елин Пелин е получил от творчеството на А. П. Чехов.

Би могло да се каже, че онова, което Елин Пелин научава от А. П. Чехов, се развива, израства и дооформява под въздействието на М. Горки. Двете школи се допълват взаимно и не е възможно да се посочи до къде стига придобитото от едната и от къде почва усвоеното от втората.

Творчеството на А. П. Чехов и М. Горки подпомага оформяването и ярката изява на най-важните и основните особености на Елинпелиновия реализъм. Макар че тия особености, схванати и като художествено майсторство, и като художествено постижение, имат корени в нашата българска действителност, те не биха се развили в такава степен и форма без школуването у Чехов и Горки. Произведенията на А. П. Чехов и ранните творби на М. Горки се явяват най-висшата, окончателно дооформяващата и напълно подхождащата творческа школа за белетристичния талант на Елин Пелин.

VII

Школуването у А. П. Чехов и М. Горки се оказва крайно благотворно за творческото израстване на Елин Пелин и по отношение на художествената форма.

Понятието „художествена форма" е твърде общо. То включва в себе си цяла редица елементи на формата, в която и чрез която се изразява съдържанието на литературната творба. Тия елементи или страни на художествената форма са: жанрът, сюжетът и фабулата, композицията и различните художествено-стилни похвати, средства и фигури, езикът и т. н. Те всички се определят, зависят от особеностите на реализма, т. е. от съдържанието, но все пак имат и някакво свое, някакво активно действуващо значение.

Наученото у Чехов и Горки в кръга на идеите, от една страна, и в кръга на художественото виждане и конкретното отношение към проявите, фактите, измененията и героите в живота, от друга, подпомага пълното израстване на Елинпелиновия талант и дооформяването на основните особености на неговия реализъм. Това естествено е решаващият момент за художествената форма и нейните различни страни в творчеството на Елин Пелин. Жанровите, сюжетните, композиционните, стилно-езиковите и др. особености на Елинпелиновите произведения са определени от особеностите на неговия реализъм, които получават ярка творческа изява благодарение и на школуването у А. П. Чехов и М. Горки. Но за да се добере до съвършенството на своята художествена форма, Елин Пелин е бил подпомогнат от Чехов и Горки не само по косвен път — т. е. чрез особеностите на реализма и влиянието в кръга на идеите и художественото виждане, — но и пряко — по пътя на влияния в кръга на самата форма.

Елин Пелин е виждал как Чехов и Горки построяват своите разкази, какъв е сюжетът и каква е фабулата в тях, по какъв начин се започва и завършва техният разказ и т. н.

Като чете произведенията на великите руски автори, Елин Пелин се учи не само от идейното и конкретно-образното им богатство, но и от тяхната форма. Той усвоява редица жанрови, сюжетни, композиционни, езиково-стилни и др. особености, похвати и средства на

Чехов и Горки. Като елементи на формата тия особености от своя страна също подпомагат по-пълното разкриване на видяното в българския живот с помощта на Чехов и Горки. Така влиянието на двамата руски автори върху Елин Пелин в областта на художествената форма, от една страна, е косвено, а от друга — пряко. Двата вида влияния се допълват взаимно, без да могат да се отделят едно от друго.

Според маркс-ленинската естетика съдържанието определя формата. Това е най-общата формулировка на сложната взаимозависимост между формата и съдържанието, от която литературният изследвач трябва да излезе, ако иска да вникне в същността на разглежданите тук въпроси. Следващата вече по-конкретна проблема е кой момент в съдържанието, коя негова страна е най-важна, решаваща и определяща, тъй като в съдържанието влизат и темата, и логически формулираните идеи, и образите и т. н.? На това питане повърхностно мислещият литератор обикновено отговаря, че решаващият момент в съдържанието е темата. Под „тема“ М. Горки разбира предмета на художественото отражение, оня къс от живота и от действителността изобщо, който писателят изобразява и който безспорно влиза в съдържанието на литературната творба. На една и съща тема може да се напише и очерк, и разказ, и роман, и поема, дори статия или научна монография. Какво кара писателят да създаде разказ, а не роман? Това ли, че той предварително си е поставил за цел да напише разказ, поема или очерк? Елин Пелин още през 1912 г. решава да развие своята повест „Нечиста сила“ в роман. Над тази задача той работи чак до края на живота си и все пак не написва романа. Освен темата в съдържанието на художествената творба влизат още: идейно-политическият смисъл, главните и второстепенните герои, сюжетът, емоционалният пълнеж и т. н. Всички тия неща обаче се избистрят и изясняват едва с намирането на съответната за тях форма — жанр, композиция, фабула и пр. Определящ момент не може да бъде и логически формулираната идея, тъй като писателят обикновено излага мисълта си чрез образи и не винаги стига до логически изразени изводи и установки.

Маркс-ленинската литературна психология като наука за творческия процес у писателя — колкото и слабо да е разработена досега — ясно посочва, че писателят обмисля темата си, задълбочава се в материала, с който разполага, заживява с него, комбинира и търси такъв момент в конкретните факти на живота, който да съдържа най-съществения и най-важния. На тази основа възниква художествената идея на литературния творец, неговата концепция.

Многобройните сведения за творческия процес у А. П. Чехов, М. Горки и Елин Пелин показват, че той започва именно с намирането на една или друга художествена идея — с концепцията. И у тримата — както у всички истински големи литературни творци — художествената идея не е цялото съдържание на бъдещата творба, а само неговата ядка, която в зародиш притежава почти всички страни и елементи и на съдържанието, и на формата. От тази ядка писателите постепенно развиват цялата си творба. Концепцията

изобщо е такова звено в сложната верига на творческия процес, което появено веднъж, като се подхване, дава не само подробностите на съдържанието, но и съответната художествена форма — жанр, композиция, фабула, основен тон, стил, език и т. н.

Художествената идея у Елин Пелин в повечето случаи има характера и особеностите на художествената идея у А. П. Чехов и М. Горки.

И у трите художествената идея е значителна, извлечена от тънкото и задълбочено познаване на живота, плод на действително обобщаваща, напълно творческа работа на въображението. Освен това тя всякога е ясна. Елин Пелин твърди, че почвал да пише само тогава, когато му стане ясно какво и как ще пише. До ясна концепция писателят стига, когато я носи в съзнанието си по-дълго, когато преживява творческо напрежение или вдъхновение, когато съсредоточено обобщава материала и намира съществено в него. На всички тия неща Елин Пелин се е учил особено много от Чехов и Горки по пътя на творческото възприемане и преживяване на техните разкази, а не по пътя на анализа, който тук правим. Но той наистина се е учил и се е поучил от великите си руски учители.

С току-що посочените общи положения въпросът за художествената идея у нашия автор съвсем не се изчерпва.

У А. П. Чехов художествената идея на разказа почти винаги се явява неразривно свързана със сюжет-случка, идва облечена в плащеницата на случката. В центъра на малкия Чехов разказ винаги стои една по-значителна или съвсем делнична и обикновена случка. Неговият сюжет е сюжет-случка. А. П. Чехов започва разказа си с началото на случката и го завършва с нейния край. Такива са повечето от неговите къси разкази: „Ванька“, „Тоска“, „Оратор“, „Ночь перед судом“, „Брожение умов“, „Мстители“, „Дорогая собака“, „Муж“ и т. н. У Чехов концепцията обикновено идва във връзка със сюжетната страна на разказа, която той развива и изяснява най-рано и най-добре.

Не така е в разказа на М. Горки до 1905 г. У Горки художествената идея рядко се явява неразривно свързана със сюжет-случка. Тя обикновено носи плащеницата на основните художествени образи, свързана е с техния характер и с обществения им смисъл. Затова в своя разказ М. Горки рядко следва хода на случката. В неговия разказ най-често има по две и повече случки. Горки гради разказа си според необходимостта по-пълно и по-ярко да изобрази замислените характери и тяхното обществено съдържание. Към същото по-пълно и ярко разкриване на героите се стреми и Чехов, но прави това предимно чрез случката. У М. Горки случката е момент от сюжета, у А. П. Чехов (става дума за неговите къси разкази) тя е основното в сюжета, почти целият сюжет.

Ако трябва да се разграничи сюжета у двамата руски писатели, би трябвало да се каже, че у Чехов преобладава сюжетът-случка, а у Горки — сюжетът-образ или сюжетът-образи. Такъв извод налагат повечето от ранните Горкиеви разкази: „Макар Чудра“, „Емельян Пиляй“, „Челкаш“, „Старуха Изергил“, „Дед Архип и Ленька“, „Мой спутник“, „Супруги Орловы“, „Бывшие люди“, „Коновалов“ и т. н.

Тези различни страни на художествената идея и сюжета в разказите на Чехов и Горки определят тяхната различна композиция. Характерна черта на късия Чехов разказ е съвършено стройната и изцяло подчинена на сюжета-случка композиция. У М. Горки композицията не следва развитието на случката и често прави впечатление на нестройна, в смисъл че не е тясно свързана с развитието на случката, която дори може да отсъствува. Това не е слабост на композицията у Горки, а само нейна особеност, тъй като от гледището на пълното и ярко разкриване на образите на техния обществен смисъл тя също е стройна и опростена. Различието е само в това, че Чехов пречупва съдържанието на своите разкази предимно през призмата на някаква, най-често една единствена случка, а Горки — през призмата на героите като образи, които носят една или друга обществена идея.

Като особено даровит ученик на А. П. Чехов и М. Горки, като ученик, който с успех е следвал тяхната творческа школа, Елин Пелин се домогва до художествени идеи, които в едни случаи се приближават до общите особености на концепцията у Чехов, а в други — до тия на концепцията у Горки. У Елин Пелин сюжетът е ту сюжет-случка, ту пък сюжет-образ или сюжет-образи. Той пише и по чеховски, и по горкиевски построени разкази.

Своя разказ „Пролетна измама“ Елин Пелин почва с пътуването на калугера всред пролетно избуялите жита, разказва как той вижда да се белее забрадката на някаква жена и завършва с това, че героят му намира побит на кол животински череп. Така са построени близо половината Елинпелинови разкази: „Андрешко“, „На оня свят“, „Адвокат“, „Край воденицата“, „Престъпление“, „Любов“, „По жътва“, „На браздата“, „Хитрец“, „Печена тиква“, „Непосветената“, „Мичето“, „Туберкулоза“ и т. н. В повечето от тия разкази самата случка е без прекъсвания, става в една и съща обстановка и трае сравнително кратко време. Както голяма част от късите разкази на А. П. Чехов, много от разказите на Елин Пелин са творби с единство на време, на място и на действие. Всички тия разкази са построени на основата на сюжет-случка. Това дава възможност на писателя да разкрие своите герои в движение. Най-вече в тия свои разкази той не описва героите си, а ги показва чрез действие. Затова неговите разкази съвсем лесно могат да се пригодят за сценично изпълнение.

Както вече се изтъкна, в тия разкази Елин Пелин започва творбата си с началото на случката — почва простичко, като въвежда читателя изведнъж в предмета, за който ще говори, събужда интерес и увлича. Ето например началото на разказа „На оня свят“: „Когато се разнесе из село новината, че дядо Матейко починал — никой не повярва, защото той обичаше да се шегува, па и по-напред такова нещо с него не бе се случвало.“ Ето и първото изречение от „Печена тиква“: „Душко Добродушков, архивар при окръжното управление, като занесе веднъж на подпис някои книжа в дома на господин управителя, намери го, че яде заедно със жена си и децата си тиква, опечена цяла на фурна.“ Простотата, непосредствеността и майсторството на началото в тия два разказа са в зависи-

мост от характера на случката и от начина, по който писателят пристъпва към нейното представяне.

Началото на „Печена тиква“ и „На оня свят“ по простота, по непосредственост и по майсторство не отстъпва на първите въвеждащи изрази на Чеховите „Длинный язык“, „Умный дворник“, „Темнота“, „Произведение искусства“ и др. Изграждането предимно според сюжета-случка Чехова и Елинпелинова композиция дава особена естественост, сила и категоричност също и на завършъка на разказа. Ето краят на разказа „Случай с классиком“, в който сюжетът-случка завършва с набиването на героя: „Ваня не издал ни одного звука. Вечером, на семейном совете, решено было отдать его по торговой части.“ А ето пък и краят на Елинпелиновия „На оня свят“: „И той тръгна по-скоро да намери бабата си.“ Особено интересен е краят на „Адвокат“, дето защитникът на Митре Мариин го извлича от съдебната зала и разтреперан от яд го ругае: „Животно! Като не знаеш да лъжеш, защо хващаш адвокат?“ Писателят не казва каква присъда издава съдът. Разказът завършва със случката, която цели да представи адвоката, а не селяка Митре Мариин.

Построяването на разказа въз основа преди всичко на сюжет-случка се отразява дори върху заглавието на отделните разкази. Ето някои от характерните в това отношение Елинпелинови заглавия: „На оня свят“ — подсказва случилото се с дядо Матейко, когато попада в рая; „Гост“ — Велин идва на гости у леля си и я ограбва; „Край воденицата“ — Свилен и Милена се срещат; „Престъпление“ — Липо убива чорбаджийския син; „На браздата“, „По жътва“, „Нещастие“ и т. н. Други разкази имат заглавие, което загатва основния герой, но косвено — понеже героят се разкрива чрез случката — в него се съдържа и сюжетът-случка: „Андрешко“, „Косачи“, „Лепо“, „Печена тиква“ и т. н.

Това, че в основата на множество свои разкази А. П. Чехов и Елин Пелин поставят сюжета-случка, има особено голямо значение в диалога на техните творби. Чеховият диалог е конкретен, действен, обединен от случката и подчинен на нея. Така е и у Елин Пелин в разглежданите разкази. Затова някои от късите разкази и на двамата автори имат характера на малки пиески. Нещо повече, някои от техните творби не само се доближават до сценките, но са написани като диалози-сценки: „Господа обыватели“ от А. П. Чехов и „Пъдар“ от Елин Пелин например. Тия творби не са създадени за сцената, а за четене. Други разкази пък имат формата на монолози.

По отношение на всичко току-що казано Елин Пелин се е учил у А. П. Чехов. Сюжетните, композиционните и др. особености на голяма част от Елинпелиновите разкази са сродни със съответните особености на късите Чехови разкази.

Но у Елин Пелин има и други разкази, които по характера на художествената идея в тях, по сюжетни особености, по композиция и пр. се отделят рязко от късия Чехов разказ. По тези неща те се родеят с разказите на М. Горки. Такива са преди всичко: „Ветрената мелница“, „Самодива“, „Напаст божия“, „Един летен ден“, „Самодивските скали“, „Мечтатели“, „Започването на един ден“, „Анге-

линка“ и др. Горкиевски елементи по отношение на характера на художествената идея и в кръга на сюжета и композицията има и в някои от разказите, които са построени като късия Чехов разказ: „Спасова могила“, „Хитрец“, „Косачи“, „Скорецът“ и др.

В „Самодивските скали“ и „Проклетисаната гора“ Елин Пелин следва примера на Горки в неговите приказки и легенди в народен дух. Нашият автор взема човек от народа, който подобно на Макар Чудра и баба Изергил разказва някаква старинна легенда. Разказът започва с описание на природата и обстановката, в която писателят разговаря с народния разказвач, и свършва с края на легендата. В тоя тип разкази на Горки и Елин Пелин красотата на пейзажа в авторовия текст е предадена обикновено със средствата на импресията. Някои елементи на импресията като композиционен похват откриваме не само в разкази, като „Макар Чудра“, „Старуха Изергил“ и „Хан и его сын“, но и в цяла редица други Горкиеви разкази: „Емельян Пиляй“, „Челкаш“, „Мальва“, „В степи“, „Песня о соколе“, „Песня о Буревестнике“ и др. У Елин Пелин този похват най-ярко проличава в „Косачи“, „Самодива“, „Край воденицата“, „Лепо“, „Започването на един ден“, „През полето“, „Старият вол“ и др.

Типично по горкиевски е построен разказът „Ветрената мелница“. В него художествената идея на автора е органически свързана преди всичко с образите на Лазар Дъбака и Христина, а не с една определена и единствена случка. При зараждането на разказа писателят първо е създал образите, като случката-сюжет идва само като средство да ги дооформи и изрази. Затова при композицията Елин Пелин се стреми да даде по-пълно и цялостно образите. Сюжетът-случка вече не е основа и център на разказа. Затова писателят започва с описание на героите Лазар Дъбака и дядо Корчан, разказва за техните творчески търсения, преминава към идеята им за ветрена мелница и едва накрая за любовните закачки и ръченицата на Дъбака и Христина. Разказът завършва, като Лазар Дъбака отвежда булката си в своя дом. Ветрената мелница остава недостроена. Дали двамата строители ще я достроят по-късно, или ще я изоставят Елин Пелин не казва. За художествената идея на разказа това не е нужно. Погледнато откъм сюжета-случка, този разказ е съвсем нестроен, композиционно разхвърлен и като че ли без център. От гледището на пълното и ярко разкриване на образите обаче, които са същността на разказа, той има съвършено стройна, подходяща и стегната композиция.

По такъв творчески път са построени още: „Самодива“, „Напаст божия“, „Един летен ден“, „Мечтатели“ и др. Всички тия разкази започват или с някаква картина, или пък с описанието на героите — така, както почват повечето от ранните разкази на М. Горки: „Два босяка“, „Дед Архип и Ленька“, „Мой спутник“, „Дело с застежками“, „Мальва“ и пр. Типичен в това отношение е „Един летен ден“. Писателят върви през полето, което описва, влиза в бедното и окаяно село Горно Ровинище, отбива се в кръчмата, дето сварва селските лентяи-пияници. После той разказва поотделно за всеки един от тях. Предава разговорите и песните им. С това разказът завършва. В построените по чеховски — на осно-

вата на сюжет-случка — разкази сюжет и фабула съвпадат напълно. В тия, които са построени по горкиевски — на основата на по-пълното разкриване на образите, — фабулата не винаги следва сюжета. Веригата от случки в действителността не се предават в тяхната естествена последователност, а на онова място в разказа, дето това е най-удобно за автора. Така в „Самодива“ разказващият от свое име писател се познава, дружи и разговаря с героя Лукан и преди да срещне Калина Пшеничката, но говори за него едва във втората половина на разказа. Така е и в редица други Елинпелинови творби.

От характера на концепцията у М. Горки зависи между другото и особено типичният за Горкиевото творчество похват да се разказва от първо лице и от името на участник в описваните събития и случки. Но писателят-разказвач в творчеството на Горки не е герой, цялостно и плътно изобразен, а само наблюдател. Множество разкази на М. Горки от първия период на неговото творчество са построени така: писателят среща героите, за които ще говори, описва ги и предава едни или други свои разговори с тях, като рисува и някои случки, дали повод за разговорите. У М. Горки най-често срещаният ъгъл на отношение между писател-разказвач и герои е този, при който писателят влиза в непосредствен досег с героите си, дружи с тях и във връзка с една или друга случка разкрива характерите, мислите и постъпките им. Ето например разказът „Емельян Пиляй“. Писателят и героят Емелян са безработни и гладни. Те вървят край морето. Срещат двама овчари, искат им тютюн и хляб. После героят мечтае да срещнат богат човек, когото да убият и да му вземат парите. Във връзка с това той разказва на Горки как веднъж щял да убие един търговец, но му домиляло. С това разказът свършва. Неговата сила и смисълът му са в образа на Емелян, който проповядва суровост, цели 20 години мечтае да убие и ограби, а е добър по душа и когато му се отдава да осъществи мечтите си, човешкото у него побеждава. В този разказ писателят е свидетел и разказвач, участник в разказваното, но не действуващо лице, не герой в точния смисъл на думата.

За разказите на М. Горки от значение е само ъгълът на отношението между писателя и героите му. Този ъгъл, този похват на разказване придава особен, твърде очерков характер на разказа в някои от произведенията на Горки до романите „Фома Гордеев“ и „Трое“.

В творчеството си до 1898 г. М. Горки най-често разказва именно по този начин. Изтъкнатото във връзка с „Емельян Пиляй“ намираме в цяла редица Горкиеви разкази: „Мой спутник“, „Однажды осенью“, „Песня о соколе“, „Дело с застежками“, „Коновалов“, „Болес“, „В степи“, „Бывшие люди“, „Проходимец“, „Двадцать шесть и одна“ и др. Много от току-що изброените произведения в същност не са типични разкази, а по-скоро художествени очерки. Сам М. Горки ги печата най-често с подзаглавието „очерки“. Те представят описание на живота и героите от „дъното“ — на босяците и скитниците, които са скъсали с дребнособственическото съществуване. В известен смисъл тия очерки на Горки се явяват по-нататъшно и високо художествено развитие на така наречените

широко разпространени в руската литература през втората половина на миналия век „физиологически очерки".

Елин Пелин сравнително по-рядко употребява подзаглавието „очерк". С това подзаглавие той напечатва само няколко свои творби: „Напаст божия", „Село Голяма Неволя" и др. Най-често той не определя характера на произведението си с подзаглавие, но редица негови творби имат характера на Горкиевите очерки. Такива са: „Един летен ден", „Моите приятели от Върбови ливади", „Напаст божия", „На браздата" и др. В една част от тях — например „Напаст божия" и „На браздата" — Елин Пелин разказва в трето лице, без да намесва своята личност като участник и непосредствен наблюдател. В значителен брой от своите най-хубави разкази обаче нашият автор постъпва като М. Горки. В „Един летен ден" той разказва как минава през селото Горно Ровинище, как се отбива в селската кръчма, а след това описва сварените в нея селски пияници, предава разговорите и песните им. Този ъгъл на отношение между писател и герои намираме в разказите: „Самодива" от т. I, 1904 г., „Моите приятели от Върбови ливади", „Старият вол", „Самодива" от т. II, 1911 г., „Ангелинка", „През полето", „Започването на един ден", „Мила родна картинка", „Отечествен празник", „Как са произлезли врабчетата" и др.

В „Ангелинка" писателят заема позицията на дете, което е останало без родители и е взето от своята леля за ратайче. В „Самодива" от т. II, 1911 г., той се явява без художествена украса — просто самият писател Елин Пелин. Така е и в „Един летен ден", „Моите приятели от Върбови ливади", „През полето", „Мила родна картинка", „Как са произлезли врабчетата" и др.

Изтъкнатата особеност откриваме все в произведения, които Елин Пелин създава след 1901 г. — след запознаването му с творчеството на М. Горки. Но още в някои от разказите в сп. „Войнишка сбирка" той проявява нещо, което му помага да се поучи от Горки в тази посока. В „Кито", „Рале", „Петко Комитата" и др., под влияние на Т. Г. Влайков, Елин Пелин започва и води разказа си от позицията на малко момче, което познава героите си и на което те са чичо, баба, стринка, кака и пр. В тия първи творби още неукрепналият Елинпелинов талант явно подражава на Влайков. След 1898 г. писателят преодолява това свое епигонство на Влайков. Обаче то все пак се е оказало от значение за по-дълбокото вникване в отношението между писателя и героите му в някои от разказите на М. Горки.

Във връзка с казаното е необходима следната забележка. Елин Пелин стига до позицията на автора в изброените разкази и до очерковия им характер по свой творчески път. Той надали е анализирал Горкиевите очерки от тази гледна точка и така, както бе направено в настоящите страници. Елин Пелин не е имал вкус към теоретическите изследвания. Той просто се зачита в произведенията на М. Горки. Заживява с идеите, образите и цялата атмосфера на великия руски трибун на назряващата революция. Като гледа на българския живот — на оная част от него, която му е най-позната — през призмата на силно обикнатото Горкиево творчество, Елин Пелин

често стига до художествени идеи, до концепции, които притежават характера и най-общите особености на художествената идея, на концепцията у М. Горки. Тук става дума не за еднакви, за едни и същи белетристични концепции, а за различни, винаги оригинални, самобитни художествени хрумвания и концепции, които притежават приблизително сродни най-общи особености. Художествената идея в „Един летен ден", „Самодива" или „Ангелинка" не е заета от Горки и префасонирана по някакъв начин концепция. Елин Пелин се вълнува от проявите, фактите и героите в българския живот, който той наблюдава. В резултат на живото му отношение към наблюдаваното и преживяваното след дълбоко и проникновено вникване в българския живот, в минути на вдъхновение и творческо напрежение той достига художествени хрумвания — създава концепции, които имат най-общите особености на концепцията у М. Горки, но като нещо творчески родено и цялостно са крайно оригинални, елинпелиновски неповторими.

Казаното за концепцията у нашия автор и за нейните най-общи особености, които са най-общи особености или на концепцията у М. Горки, или пък на тази у А. П. Чехов, обяснява близостта на Елинпелиновите разкази с Чеховите разкази, от една страна, и с Горкиевите очерки, от друга.

Най-общият характер на концепцията е такова звено в сложната верига на литературно-творческия процес, което дава възможност да разберем и да си обясним всичките сродни общи особености и страни на художествената форма у А. П. Чехов, М. Горки и Елин Пелин.

В случаите, в които българският белетрист достига до художествена идея с характера и най-общите особености на концепцията у А. П. Чехов, той разгъва разказа си по чеховски. В тези случаи той се приближава дори до действеността и динамиката на Чеховия диалог, до похватите му на започване и завършване на разказа, до сбитите характеристики в едно изречение и т. н. Когато Елин Пелин постигне и развие концепция от типа на Горкиевите концепции, той пише разкази-очерки. Тогава той използува и рисува пейзажа по начина, по който М. Горки го използува и рисува, проявява горкиевски моменти в репликата, при портретирането и т. н.

У Елин Пелин, както у М. Горки, описанието на природата често носи настроението на героите, свързано е пряко с техните преживявания, подпомага по-пълното разкриване на техния вътрешен мир. Подобно използуване на пейзажа намираме и у А. П. Чехов — в повестта „Степь" например. Все пак обаче в това отношение Елин Пелин повече се приближава до М. Горки. В началото на „Косачи" пейзажът е одухотворен напълно по горкиевски и както у Горки носи като подтекст поетичността, красотата и благородството в душите на героите от народа.

В сравнение с А. П. Чехов М. Горки е много по-подробен в обрисуването на обстановката, пейзажа, портрета, душевните вълнения и мислите на героите и т. н. Същите неща Чехов дава крайно икономично — дотолкова, доколкото те стоят във връзка със случката и разкриването на героите чрез тази случка. Разбира се, тук

става дума за късите разкази на Чехов, които са построени въз основа на сюжет-случка, а не за негови творби, като повестта „Степь“. В разказа на младия Горки обрисувката на портрета, пейзажа, обстановката и пр. обикновено имат едно по-самостойно място в композицията на творбата.

Различието, за което току-що се спомена, не означава, че А. П. Чехов е по-стегнат и сгъстен или че у М. Горки има разточителство. Напротив, характерна отличителна черта и на двамата руски класици е голямата икономичност на изразните средства, сгъстеността и отстраняването на всичко излишно, на всяка ненужна за разкриването на художествената идея подробност. Такъв е и Елин-пелиновият разказ изобщо. Никой друг български автор не е така строг и безпощаден към ненужните за разказа подробности, както Елин Пелин. Изключителното си майсторство в тази посока нашият писател постига най-вече благодарение на примера и помощта от страна на А. П. Чехов и М. Горки.

В някои от Елинпелиновите разкази, които са построени и написани по горкиевски, личи отношението на М. Горки към репликата. В разказа на Горки пряката реч често не е диалог, а умело вмъкната или пък майсторски подадена и майсторски подета реплика. Такива неща срещаме особено в „Един летен ден“, „Мечтатели“, „Самодива“, „Самодивските скали“ и др. Най-вече по примера на Горки Елин Пелин употребява песента, репликата, пейзажа и пр. предимно, за да подскаже душевното състояние и мислите на своите герои. У Чехов и Горки нашият разказвач се учи как да използува пряката реч като средство и за типизация, и за индивидуализиране на героя.

Чеховите и Горкиевите разкази в редица случаи се различават и по основния си тон. У А. П. Чехов преобладава външно спокойното и обективно представяне без открито изразен възторг, негодуване, съжаление и пр. В своето творчество Елин Пелин обикновено върви по тази линия. Неговият основен тон е спокоен — някъде добродушно ироничен, другаде сдържано сърдечен, понякога с чувството на скрита болка, но изобщо плавен и равен тон. Редица негови разкази обаче — например „Косачи“, „Самодива“, „Проклетисаната гора“, „Ангелинка“, „Скорецът“, „Започването на един ден“ и др. — имат основен тон, който напомня Горки. В тия случаи Елин Пелин е ту възторжено лиричен, ту легендарно мелодичен, ту пък страстно отричащ. Основният тон е пак плавен, но приповдигнат, страстен и вълнуващ. Това писателят постига чрез особения ритъм на фразата, която понякога придобива характера на мерената реч. Така постига основния тон на своите възторжено лирични разкази и М. Горки: „Макар Чудра“, „О чиже, который лгал, и о дятле-любителе истины“, „Песня о соколе“, „Песня о Буревестнике“, „Мальва“, „Хан и его сын“ и др.

Едно по-подробно проучване би могло да посочи още редица други положения и страни на художествената форма у Елин Пелин, които намираме и в разказите на Чехов и Горки.

А. П. Чехов прави силно впечатление с простотата и икономичността на своите художествено-стилни похвати и средства. Той ни-

кога не претрупва фразата си с излишни епитети, сравнения или градации. Метафората и метонимията той употребява преди всичко в описанието на пейзажа. Същите качества проявява и М. Горки. Елин Пелин се учи от двамата руски класици и в кръга на езика и стила.

В разказа на Елин Пелин динамиката се постига с реч, в която глаголът, простото изречение, движението преобладават, а отглаголното съществително и причастията — изобщо статиката — са редки. Елин Пелин избягва сложните подчинени изречения — особено с подчинителните съюзи, като „който", „понеже", „преди да", „щом като", „тъй като" и пр. Неговата реч обикновено се изгражда в прости и сложни съставни изречения. Въпреки това, подобно на Чехов и Горки, той постига удивително разнообразие в постройката на фразите, като развива в най-различни вариации отделните прости изречения. Елин Пелин строи своя разказ така, че в цяла страница често не могат да се открият повече от две или три еднакви синтактични единици, еднакви и еднообразни изречения. Щампи, езикови шаблони и схеми у Елин Пелин почти не могат да се открият. Изобщо нашият писател има удивително изострено чувство за граматически и стилно издържана, свежа и ясна, точна фраза. Би могло да се каже, че от всички български белетристи той има най-тънък и съвършен вкус към хубавата, образна българска реч. Този свой вкус Елин Пелин безспорно възпитава и с помощта на А. П. Чехов и М. Горки.

Силно развитото чувство за художествената издържаност на израза проличава особено ярко в оная мярка и сдържаност, с които Елин Пелин — по подобие на А. П. Чехов — употребява някои диалектични особености в речта на едни или други герои, за да загатне тяхната селска същност, психика и пр. Дори „шопските" произведения на нашия белетрист не са написани на диалект. В тях Елин Пелин взема от диалекта само отделни, типични (фонетични, морфологични, синтактични, лексикални и стилови) особености, които придават народностно-хумористичен тон на художествената творба и не пречат на художествената й изисканост.

Сюжетните, композиционните, стилно-езиковите и др. особености на художествената форма у Елин Пелин — разглеждани във връзка със съответните страни на художествената форма у Чехов и Горки — показват, че нашият писател изобщо следва жанровите особености и жанровото разнообразие у великите си руски учители.

Жанрът зависи от характера на художествената идея. Като ядка, от която израстват и богатствата на съдържанието, и всички страни от формата на бъдещата литературна творба, концепцията има решаващо значение за жанровите особености. Късият Чехов разказ като жанр зависи от характера на концепцията у големия руски разказвач, у когото художествената идея обикновено се явява здраво свързана със сюжета-случка. „Очерките" на М. Горки са очерки тъкмо поради факта, че концепцията у този писател се свързва повече със сюжет-образ или сюжет-образи.

Елин Пелин пише разкази, хуморески, скици, очерки, фейлетони, къси повести, сценки, стихотворни нагласи, песни, пародии, стихотво-

рения в проза, импресии, портрети, диалози и т. н. Едни от произведенията му са хумористични, други — не. Някои имат характера на сатири. Значителна част са възторжено-лирични, посветени на красотата и благородството на хората от народа. Елин Пелин учудва с жанровото си богатство и разнообразие. По жанровите си особености Елинпелиновото творчество не може да се сравни с литературното дело на никой друг български автор.

Жанрът е елемент на художествената форма, който отделя литературната творба, взета като завършено цяло, от близките и сродните ѝ по форма произведения. Терминът „жанр" не е много ясен и точен. Често се казва, че разказът е особен литературен жанр, различен от други жанрове, като романа, повестта, пиесата и пр. В тия случаи под „жанр" се разбира „литературен вид". Някои литературоведи обаче говорят за различни жанрове разказ. Между разказите на Тургенев в „Записки на ловеца", разказите на Мопасан и Анатол Франс, тия на нашия Вазов, на А. П. Чехов, на Горки и пр. действително съществуват ясно очертани жанрови различия. В този смисъл „жанр" означава не вече литературен вид, а особености и страни на формата, които се намират вътре във вида. Което и да се приеме от тия две определения, все пак трябва да се подчертае, че между различните литературни видове и жанрове няма ясно очертани граници. Те се преливат, преминават един в друг, смесват се. Разказът прераства в повест, а повестта — в роман. Това важи особено за късите литературни видове. Между разказа, скицата, художествения очерк, фейлетона, хумореската, импресията и др. често не може да се направи ясно разграничение.

А. П. Чехов пише къси хумористични и нехумористични разкази, които клонят: към хумористични — „Сирена", „Неудача", „Дорогая собака" и др. от т. I, 1903 г.; към очерка — „Средство от запоя" и „Надлежащие мери" от същия том; към фейлетона — „Много бумаги", „Жалобная книга" и др., и т. н. Освен това у Чехов типичният разказ също се отличава с жанрово многообразие. Той има разкази-монолози — „Страшная ночь" и др.; разкази-диалози — „Женское счастье" и др.; разкази от името на автора — „В номерах" и др.; разкази от името на един или друг герой — „Ночь перед судом", „Много бумаги" и др.; разкази-сценки — „Господа обыватели" и т. н. Повестта „Степь" в същност е един подълъг разказ-импресия или очерк-импресия. Въпреки това голямо жанрово разнообразие почти всички минали и съвременни критици на А. П. Чехов говорят не за него, а за късия Чехов разказ изобщо като нов тип разказ, неизвестен в литературата преди това.

Късият разказ като основен жанр в белетристичното творчество на А. П. Чехов в едни случаи преминава към скицата и фейлетона, а в други — към повестта и сценката. Късият Чехов разказ се отличава и със съдържанието си, и със своята форма. Общо погледнато, по отношение на жанрови особености Елин Пелин следва най-отблизко примера на А. П. Чехов. В творчеството на нашия белетрист късият разказ също е основен литературен вид, от който се отделят скицата, фейлетонът, портретът, сценката и т. н. В „Гераците", „Нечиста сила" и „Земя" разказът прераства в повест, но

повест сгъстена и стегната, с композицията на разказ. В „Чичо Тано у шантано“ той става фейлетон, в „Село Голяма Неволя“ — очерк, в „На браздата“ и „Старият вол“ — очерк-скица и т. н.

Защо в творчеството на Елин Пелин късият, по чеховски построен разказ е основен жанр?

Отговорът на този въпрос може да бъде само един — защото нашият писател вижда и рисува типичното, важното и значителното чрез дребната, нагледна незначителната и делничната случка, чрез малкото и всекидневното Тази характерна особеност на неговия реализъм, на художественото му виждане и на метода му изобщо го довежда до концепции, които могат да се разкрият и изразят най-пълно, ярко и внушително тъкмо с жанровите особености на късия разказ.

Жанровите особености в творчеството на писателя изобщо се определят от особеностите на неговия реализъм и от характера на художествените му идеи. Благодарение на художественото си виждане и на метода си на отражение изобщо писателят стига до един или друг тип концепции, които, като развива, му дават жанровите и другите страни на художествената форма. Елинпелиновият реализъм притежава най-характерните черти на реализма у А. П. Чехов. Той го води повече към концепции, в които сюжетът-случка има основно значение. Но наред с това, като школува и в творчеството на М. Горки, Елин Пелин формира у себе си и някои присъщи на Горкиевия реализъм черти и особености. Затова често намира художествени идеи, които имат характера и най-общите белези на концепциите у Горки. В двата тома „Разкази“ от 1904 и 1911 г. господствуващ жанр е късият разказ: „На оня свят“, „Изкушение“, „Нещастие“, „Адвокат“, „Печена тиква“, „Пролетна измама“, „Братя“, „Първи сняг“ и т. н. Наред с тия разкази Елин Пелин печата и множество други с по нещо горкиевско и в съдържанието, и във формата като: „Косачи“, „Един летен ден“, „Гост“, „Самодивските скали“, „Ветрената мелница“, „Хитрец“, „Скорецът“, „Самодива“ „Мечтатели“ и т. н.

И в кръга на жанровите особености наученото от М. Горки следва и допълва онова, което Елин Пелин е придобил от школуването си у А. П. Чехов. Дори при най-внимателното разглеждане не може да се каже, че в един или в друг разказ Елин Пелин следва само А. П. Чехов, а в трети — само Горки. Двете влияния не могат да се отделят едно от друго. Често в жанровите особености на едни и същи Елинпелинови разкази се чувствува нещо явно научено от А.П. Чехов, и друго, до което нашият автор се е домогнал благодарение на М. Горки.

Почти всички жанрове в творчеството на Елин Палин в една или друга степен представят отклонения от основния му жанр — късия разказ. Освен това трябва да се подчертае още, че са твърде малко ония Елинпелинови жанрове, които не намираме у А. П. Чехов и М. Горки. Като съвършено различни и чужди на Чехов могат да се посочат само „шопските“ поемки и лирични късове, стихотворните нагласи в народен дух, пародиите и стихотворенията в проза. Специално за стихотворенията си в проза Елин Пелин се учи от

съответните жанрови образци на Ив. С. Тургенев.[1] Неговите стихотворни нагласи, „шопските“ му песни, поемки, портрети и пародии се родеят с подобни неща в народното творчество. Но те само се родеят, без да имат нещо заето от шопските народни творби като жанр. И с тия си произведения Елин Пелин внася в нашата литература ново жанрово богатство. За тях той не е имал литературни образци в творчеството нито на поетите и писателите у нас, нито пък на Чехов и Горки. До тия си произведения Елин Пелин стига въз основа на особеностите на своя реализъм, на наученото от българското народно творчество, на шопското си чувство за хумор.

През годините 1904—1905 като библиотекар в Народната библиотека Елин Пелин създава и публикува своята поемка „Гелевата мука и неволя“. В сп. „Българан“, дето е напечатана за пръв път, тя има подзаглавие „шопска идилия“. Така Елин Пелин стига до създаване на нов жанр — хумористичната, идилично-пародийната поемка. По този път той се домогва и до пародиите си, като „Отечество любезно“ и др., за които не е имал жанрови образци.

Като се изключат „шопските“ произведения, по жанровото си многообразие творчеството на Елин Пелин може да се сравни с литературното наследство на румънския класик Йон Лука Караджале. Подобно на Елин Пелин Караджале пише къси разкази, скици, хумористични фейлетони, импресии, сценки, диалози, та дори и стихове в проза. И у него един от основните белези на реализма е типизирането и разкриването на значителното и съществено чрез дребното и всекидневното. По време на създаване произведенията на Караджале предхождат тия на Елин Пелин, но нашият класик не ги е познавал. Жанровата близост с Караджале може да се обясни само с факта, че и двамата писатели са минали творческата школа на А. П. Чехов.

В областта на жанра, както във всичко друго, Елин Пелин естествено използува постиженията на българските поети и писатели, от които изобщо се е учил на младини, когато се оформява и израства като поет и белетрист. Като жанр отделни Елинпелинови творби могат да се сравнят с едни или други произведения на Ботев, Каравелов, Вазов, Влайков, А. Константинов, Г. Кирков и др. Това важи най-вече за Елинпелиновите хумористични скици и фейлетони. Нашата литература притежава изключително големи постижения в областта на фейлетона: Хр. Ботев, Ал. Константинов, Г. Кирков и др. Елин Пелин следва традициите на българския фейлетон, но внася нови елементи в него, развива жанровото му многообразие. Особеностите на Елинпелиновия фейлетон са пряко свързани с особеностите на реализма му и най-вече с това, че той рисува типичното и важното чрез дребното и незначителното. В последна сметка, новото в Елинпелиновия фейлетон стои във връзка с школуването му у А. П Чехов.

Фейлетонът у Елин Пелин стои много близко до скицата и обикновено не може да се различи от нея. Така е и у А. П. Чехов.

[1] Този въпрос е по-подробно разгледан в „Творчеството на Елин Пелин до Балканската война“, стр. 90—96.

Такива са по-голямата част от произведенията в сборника „Аз, ти, той“, които за пръв път се напечатват във в. „Щурец“ като фейлетони.

В българската литература очеркът е също любим жанр, широко използуван от Люб. Каравелов, Ив. Вазов, Т. Г. Влайков. Хр. Максимов, Г. Кирков и др. Елинпелиновите очерки, като „Напаст божия“, „Село Голяма Неволя“ и др., обаче се отличават съществено от очерка у посочените писатели. Те повече се родеят с очерките на М. Горки, както това вече се подчерта.

По жанровите си особености скиците, хумореските, сценките, късите повести, та дори портретите, диалозите и импресиите на Елин Пелин стоят най-близко до А. П. Чехов, напомнят съответните произведения на Чехов. Особено типичен пример в това отношение представя комедията „Орден“, която като жанр притежава всички черти на Чеховите комедии-шеги и водевили. Но същото личи и в сценки като „Пъдар“ и „Щастието на Ленчето“, в импресии като „През полето“, в скици и хуморески като „Заяк“, „Отечествен празник“, „Мила родна картинка“ и т. н.

Жанровата близост на Елин Пелин с Чехов и Горки, както и изобщо всички сродни особености и страни на художествената форма у трите автори, е необяснима без школуването на нашия писател у великите руски разказвачи.

Онова много общо, което намираме между жанровите, сюжетните, композиционните и др. формални особености на Елинпелиновия разказ, от една страна, и на разказа у Чехов и Горки, от друга, се дължи на общото идейно влияние, на въздействието в кръга на художественото виждане и конкретното отношение към факти, прояви и герои в живота, на поуката от общите особености на реализма. С помощта на Чехов и Горки нашият белетрист дооформя и разгръща особеностите на своя реализъм, които от своя страна определят характера и най-общите черти на неговите литературно-творчески концепции, а в резултат на тях — и формалните страни на разказите му.

У А. П. Чехов и М. Горки Елин Пелин се учи на реализъм, а като метод на художественото отражение реализмът не може да се отдели от художественото майсторство и в кръга на формата, тъй като тия неща са две страни на една единствена същност.

VIII

Необходимо е да се разгледа още един последен въпрос: какъв е характерът на Елинпелиновото школуване в творчеството на А. П. Чехов и М. Горки.

В главите четвърта, пета, шеста и седма бе подробно изтъкнато какво нашият писател е научил от Чехов и Горки, какво е възпитал у себе си в кръга на идеите, художественото виждане, общите особености на реализма и художествената форма, като е чел и препрочитал Чеховите и Горкиевите разкази. Бяха последователно разкрити множество общи за таланта и на трите автори качества и особености. Би могло да се помисли, че Елин Пелин просто следва и

повтаря своите велики руски учители, че творчеството му се явява като някаква реминисценция на едни или други моменти в разказите на Чехов и Горки.

Между Елинпелиновите разкази има някои, които буржоазните литературни критици в миналото са тълкували като просто подражание на едни или други Чехови и Горкиеви творби. Тук не е необходимо да се прави критика на механистичните съпоставки изобщо, но трябва да се види дали наистина има случаи, в които Елин Пелин е заимствувал идеи, образи, сюжети и пр. от А. П. Чехов и М. Горки, дали е подражавал, доколко е оригинален, самобитен творец.

Едно внимателно и подробно, конкретно сравняване на Елинпелиновите разкази с тия на А. П. Чехов и М. Горки[1] показа, че в същност има твърде малко случаи, в които може да се говори за някаква конкретна връзка между отделна Елинпелинова творба или някой момент в нея и едни или други произведения на неговите руски учители.

В началото на разказа „Адвокат" Елин Пелин рисува с няколко фрази само атмосферата на буржоазния съд и неговия състав. Председателят на съда не следи процеса, а си мисли за далечни свои работи. Единият от съдиите отегчено рисува кончета, а другият проявява музикалните си дарби, като увеличава с молив някаква нота. И тримата са с неподвижни и апатични лица, върху които личи „невъзмутимо съдийско търпение и равнодушие".

Казаното от Елин Пелин за съдиите твърде много напомня онова, което Чехов описва в разказите си „Сонная одурь" и „В суде". Близостта не се изразява в еднакви фрази, разбира се. А. П. Чехов разказва за равнодушието на съдебните заседатели, за бюрократичното и формалното им отношение към обвиняемите, за пълната им отчужденост от хората на народа, за скуката и т. н. Елин Пелин почти повтаря картините на Чехов, но не буквално, а техния смисъл, духа им.

Сходства от този род могат да се посочат още в три-четири Елинпелинови разказа. Можем ли в този случай да говорим за плагиатство, за грубо заимствуване от А. П. Чехов?

От четенето и препрочитането на Чеховите разкази Елин Пелин естествено е усвоил възгледа и отношението на Чехов към буржоазния съд и неговите представители. На българските съдии той е гледал през призмата на Чеховите герои — съдебни заседатели. Но с това нашият белетрист не е изменил на българската действителност, която рисува. Напротив, тъкмо усвоеното от Чехов му помага да разбере по-добре българския буржоазен съд.

Близостта между съдиите на Чехов и съдиите на Елин Пелин не е само близост в разказа на двамата автори. Нашите буржоазни съдии, както изобщо и нашата съдебна процедура в края на XIX

[1] Проучването бе направено въз основа на Чеховото „Полное собрание сочинений" в шестнадесет тома, II изд., Спб., 1903 г. (Приложение к журналу Нива) и т. I—X от тридесеттомното издание на М. Горки, направено от Академия на науките на СССР, Москва, 1949—1951 г.

и началото на XX век в много отношения са сродни на руските по същото време. Много от нашите съдебни дейци през оня период са се учели и възпитали в царска Русия. Цялата съдебна практика у нас след Освобождението използува опита на съдебната практика в Русия. Съдебни служещи от Русия, като бащата на писателя Г. П. Стаматов например, слагат основите на съдебното дело в токущо освободената ни родина. Затова бюрократично-апатичното отношение на съдиите в Русия и у нас, тяхната буржоазна отчужденост от народа, равнодушието им, скуката им по време на процеса и т. н. притежават твърде общи черти. Като поглежда на българския съд през призмата на Чеховото изображение на руския съд, Елин Пелин долавя и изобразява по-пълно нашата действителност. Близостта, за която тук става дума, е естествена и не може да се тълкува като грубо заимствуване.

Друг характерен случай на конкретно съответствие представя разположението на героите в Чеховия разказ „Мечты" и Елинпелиновия „Хитрец". В „Мечты" А. П. Чехов рисува двама стражари, които водят през полето и по разкалян път арестуван бродяга. От разговора между тримата става ясно, че арестуваният е духом свободен, горд и волен, а стражарите са ограничени и с психиката на роби. В „Хитрец" на Елин Пелин стражарят Иван Кьосето води пак през разкаляно поле арестуван дребен крадец — Петко Лисичката. Пак с разговор между двамата Елин Пелин изобразява крадеца като свободен дух, като по-благороден и достоен за уважение човек, а стражаря като робска душица, продала се за хляб на буржоазната държава. В тия два разказа намираме приблизително едни и същи герои, еднакво разположени един спрямо друг, почти еднаква случка, общо взето еднаква обстановка.

Съответствието между „Мечты" и „Хитрец" — към него могат да се добавят още два-три случая, които не са така категорични и безспорни — дава основания на едно твърде интересно мнение за художествената практика на Елин Пелин. Това мнение не е изразено в печата, но и днес може да се чуе от някои български писатели. Според тях Елин Пелин понякога вземал схемата на някоя ситуация в разказите на Чехов, Горки, Доде, Франс и др., пренасял я на българска почва и като обмислял как биха действували в такова положение герои българи, стигал до художествената идея на свой оригинален разказ.

Внимателното сравняване на Елинпелиновите разкази с тия на А. П. Чехов и М. Горки не дава основания да се мисли, че такава практика е била нещо обикновено и често в творчеството на нашия класик. Съответствията в „Мечты" и „Хитрец" или „Пересолил" и „Андрешко" — второто ще бъде подробно разгледано малко по-долу — са единствените, с които може да се подкрепи това мнение.

Въз основа на Чеховия разказ „Мечты" и като възприема отношението на Чехов и Горки към волните и горди хора от „дъното на живота", достойни за уважение и по-благородни от жалките, еснафски безидейните дребни съществувания, Елин Пелин естествено и лесно може да стигне до образите на Петко Лисичката и Иван

Кьосето. Той наистина би могъл напълно съзнателно да вземе обстановката, случката, разположението на героите, духа на техните разговори и пр. от „Мечты“ на Чехов и да ги пренесе на българска почва. По-вероятно обаче е нещо друго. Елин Пелин е могъл да забрави разказа „Мечты“ или поне да не се сети за него в момента на работата си върху „Хитрец“. Възможно е той да е чул някакъв разказ за познати или непознати за него селяни, които са попаднали в положението на Петко Лисичката и Иван Кьосето. Такива герои в такова положение са се срещали по онова време в българския живот. В най-общи линии обстановката, случката, разположението на героите, както самите герои и техният разговор в „Мечты“ могат да се видят от Елин Пелин не само в разказа на Чехов, но и в нашата обществена действителност. Но дори ако нашият писател е изхождал от конкретни герои и действителна случка, разказът „Мечты“, поне в неговото подсъзнание, все пак е играл съществена роля при оформяването и написването на „Хитрец“.

Това, което бе изтъкнато за „Мечты“ и „Хитрец“, важи отчасти и за разказите „Пересолил“ и „Андрешко“. И тук общото в двата разказа е обстановката, това че героите са все каруцар и държавен служител, че пътуват и разговарят и че в края каруцарят изоставя чиновника. С други думи, общото е във външното разположение на героите и в схемата на случката. Освен това почти еднакви са и някои реплики, описания, похвати на индивидуализация и пр. Но въпреки всичко това двата разказа са съвършено различни, напълно оригинални и по съдържанието си—като цяло, а не като схема—несравними.

В Чеховия разказ основна проблема е психиката на двама страхливци. У А. П. Чехов каруцарят Клим е руски мужик, който се изплашва от думите и лъжите на страхуващия се от разбойници землемер, че има три револвера, и затова го оставя сам в гората. В „Андрешко“ Елин Пелин, напротив, разглежда подчертано обществена проблема. Пътникът не е обикновен държавен служител землемер, а съдия-изпълнител, който отива да секвестира „житцето“ на бедняка Станойчо. Каруцарят Андрешко е отчасти класовоосъзнат враг на буржоазната държава, солидарен с хората от своята среда. Като художествен образ той е противопоставен на съдия-изпълнителя. Той го превъзхожда и по ум, и по благородство. В разказа на Чехов такова противопоставяне няма. Елинпелиновият „Андрешко“ изразява ясно класовото сблъскване, враждебното отношение между буржоата — съдебен пристав, слуга на буржоазната държава — и бедния, пролетаризиращ се селянин. Героите на Елин Пелин са типични български образи, които нямат нищо общо с героите в „Пересолил“. Те обобщават типични български явления и герои.

Елин Пелин може би съзнателно е взел схемата на външната обстановка и на случката в „Пересолил“. Може би описаната от него случка между „Андрешко“ и съдебния изпълнител да не е станала у нас по онова време. Той може би не е имал конкретен повод. Но схемата, взета от А. П. Чехов, му дава възможност да разкрие съвършено нашенски и типично елинпелиновски герои и прояви.

Връзката между „Мечты“ и „Пересолил“, от една страна, и „Хитрец“ и „Андрешко“, от друга, представя единствения сравнително безспорен случай на Елинпелиново „заемане“ от А. П. Чехов. От всички други разкази на Елин Пелин няма нито един, който да притежава така ясни общи неща с някой Чехов разказ.

Подобна близост между отделни места или страни в разказите на Елин Пелин и ранните произведения на М. Горки почти не може да се посочи. С известно основание може да се говори само за някаква идейна близост между „Косачи“ и „О чиже, который лгал, и о дятле-любителе истины“. Тази близост бе подробно изтъкната и разтълкувана още в началото на настоящото проучване. Тя не би могла да се разглежда като заимствуване, дори в смисъла на „заимствуването“ при „Хитрец“ и „Андрешко“. В разказа на М. Горки щиглецът и кълвачът са образи-символи, а у Елин Пелин намираме образите на български косачи.

За да се изяснят Елинпелиновите „заимствувания“, и изобщо, за да се схване характерът на неговото школуване у А. П. Чехов и М. Горки, ще бъде добре да се види как Елин Пелин е преработил Чеховия разказ „Злоумышленик“. Вече се спомена, че в кн. 3—4 на сп. „Селска разговорка“ нашият писател помества разказа „В съдилището“, като в скоби обяснява: „По А. П. Чехов“. Този разказ представя твърде свободно преработен, побългарен и по елинпелиновски преразказан превод на Чеховия „Злоумышленик“ от т. II на „Съчинения“, 1900 г. Макар че в края на разказа не намираме подпис, няма никакво съмнение, че преработката е направена от Елин Пелин. В нея са употребени редица характерни Елинпелинови думи и изрази. Освен това Чеховият герой е от „климовските мужици“, а Елинпелиновият — от с. Голяма Неволя, за което село писателят говори и в разказа „Прошението на жителите от с. Голяма Неволя до дяда господа“, поместен в същата книжка на списанието.

Действието и в оригинала, и в преработката става в съда. Героят на А. П. Чехов — Денис Григориев, е отвинтил някаква гайка от релсите на железопътния коловоз, за да я сложи на мрежата си за ловене на риба. В преработката на Елин Пелин Донко е посял в своята градина леха тютюн, с който лекува шугата на овцете си и който е скрил от акцизните власти. И двамата са подсъдими и в съда се държат приблизително по еднакъв начин. Обаче Денис е руски „мужик“ от началото на 80-те години, а Донко — български селянин от края на 90-те години. Основната идея и в двата разказа е, че наивният, безхитростен и добродушен човечец от народа не разбира своето престъпление и е изненадан, че го осъждат. Денис пита: „В тюрьму... Было б за что, пошел бы, а то так... здорово живешь... За что? И не крал, кажись, и не дрался...“ На въпроса, не е ли помислил, че престъпва закона, като укрива засетия от него тютюн, Донко отговаря: „Как да го престъпям — не съм убил.“ Но основната идея в двата случая има различна общественоизобличителна насоченост.

А. П. Чехов отправя стрелите си изобщо към новата по онова време капиталистическа действителност в Русия, която патриархалните мужици не разбират и на която стават невинни жертви. Денис Григориев не разбира, че с отвинтването на гайката е извършил престъпление, но постъпката му уврежда интересите на обществото като цяло. Донко е посял леха тютюн. Постъпката му не ще принесе вреда на когото и да било. Буржоазната държава, която създава закони в полза на търговците на тютюн, иска да го ограби, като вземе съответен акциз. Донко не чувствува, че е извършил престъпление. За него е характерно чувството, че държавата иска да го ограби и ръководен от това си чувство, той крие своя тютюн. Критиката в Елинпелиновата преработка е насочена пряко срещу буржоазната държава, която ограбва тютюнопроизводителите и съди Донко, защото той е искал да се противопостави на това ограбване. Тази своя критика Елин Пелин прави от позициите на българската селска беднота към 1900-та година. А. П. Чехов не критикува от такава позиция. Тъкмо благодарение на особената си, различна от Чехов позиция, Елин Пелин смогва да внесе в Чеховия разказ толкова много различия и в подробностите.

Още нещо. Чеховият съдебен следовател е сравнително безпомощен приложител на закона, симпатичен и дори разбран и честен човек, който отчасти разбира и в себе си е склонен да оправдае постъпката на Денис. Съдията на Елин Пелин просто мрази народа и изпитва лично удоволствие от присъдата си. Различно от Чехов и с явно иронично и неприязнено отношение към съдията, Елин Пелин завършва разказа: „Съдията прекъсна думите му и се оттегли на почивка.“ Класовата насоченост на Елин Пелин и рязкото му отрицателно отношение към буржоазната интелигенция, слуга на буржоазната държава, проличават ярко и силно в ония моменти и части на разказа, които у А. П. Чехов отсъствуват. На въпроса, защо не повика ветеринарен фелдшер, който да лекува шугавите му овце, Донко отговаря: „Сега чак я изпече, г-н съдия... Ще ти доде теб фелдшерът за една шугава овца... Ния за себе си ги не викаме, че за овците... После трябва да продадем пет, та да му платим лека... Па да я излекува — добре, ама той, знаеш, ще я умори и по-бързо от шугата... Па какви са кисели, това докторите, г-н съдия: намръщени, мълчаливи, гневни... Кряска ти като на добитък, нарича те простак, диване, говедо, таму нему... Тия нека си лекуват вас, санким, гражданите, а ния нашата шуга ще си лекуваме сами.“

Чеховият герой обръща внимание на следователя, че при обиска е бил ударен два пъти по зъбите, но не коментира този случай. В Елинпелиновата преработка съдията пита: „А защо те е бил?“ Донко отвръща: „Колкото ти знаеш, толкова и аз знам... Па и той надали знае повече... Просто власт му е — бие...“ В този отговор проличава не само отношението на Елин Пелин към властвуващата буржоазия, но и действителното положение по онова време. Акцизният стражар има власт и бие не защото има право и основания, а защото никой не ще му забрани и не ще го спре.

Денис Григориев е наивен, добродушен и простоват. Същите качества проявява и Донко, но покрай тях той притежава още известна недоверчивост към съдията и държавните наредби. В някои моменти той хитрува и тънко иронизира и подиграва съдията. Донко съзнава, че „господата" представят враждебна на него и на съселяните му среда. Той говори: „Ние, народа — селяните от с. Голяма Неволя", и „вие, санким, гражданите".

Елинпелиновата преработка на Чеховия разказ „Злоумышленик" в същност представя съвършено нова творба. В разказа „В съдилището" намираме целия скелет на „Злоумышленик", обстановката, разположението на героите, както и редица други моменти, но въпреки това той се отличава коренно от Чеховия оригинал. В преработката живеят и действуват ярки и плътни, типични български герои. В нея откриваме характерното Елинпелиново отношение към българския живот — неговото схващане и неговия поглед към изобразените герои.

Направеният анализ на различията между „Злоумышленик" и „В съдилището" показва, че до новото и оригиналното в своята преработка Елин Пелин стига благодарение главно на две обстоятелства: първо, че отразява българския живот, рисува български герои, които познава отблизо и които изобразява с типичните им черти и особености, плътно; второ, че това отражение на българския живот и на герои българи е направено не от чужди на Елин Пелин идейни позиции, а от негова, характерно Елинпелинова гледна точка. Всичко ново в преработката Елин Пелин внася благодарение на това, че има пред вид българската действителност, предназначава своята преработка за читатели български селяни и провежда идейно-политическа линия, която в сравнение с Чеховата в „Злоумышленик" е оригинално Елинпелинова и притежава по-определено класово-революционна насоченост.

Ако това е така в случая „Злоумышленик" — „В съдилището", то при разглежданите „заемки" в „Хитрец" и „Андрешко" в същност не може да се говори за заимствуване и за непълноценна оригиналност на нашия писател.

Споменатото мнение за обстановката и разположението на героите в „Хитрец" и „Андрешко" и в „Мечты" и „Пересолил" е само отчасти правилно. Но това, че Елин Пелин взема известна ситуация от Чехов разказ и като я пренася на българска почва, успява да отрази от своя позиция българския живот и герои българи, няма нищо общо с подражанието и заимствуването.

Големите писатели-реалисти създават истинско изкуство, като черпят идеи, образи, сюжети и пр. от живота — от действителността. Силата и оригиналността в изкуството идат от живота — дължат се на обстоятелството, че когато твори, писателят изхожда не от прочетените книги, има пред вид не едни или други автори и техни творби, а се обляга на наблюдаваното и преживяното — има пред вид онова, което е видял в живота. Разбира се, в литературата има не малко книжни автори, които изграждат произведенията си въз основа на прочетеното от тях у едни или други писатели.

Елин Пелин е последователен реалист. Особено в творчеството си до Балканската война той педантично строго, точно и стриктно се придържа към оня дял от българския живот, който му е основно познат. За неговия талант е характерно, че в своята творческа работа въображението не се откъсва от конкретно наблюдавани в живота прояви и герои. При работата си над много свои разкази Елин Пелин е изхождал от реални случки, които или лично той е наблюдавал, или пък е чул от близки и познати. Редица свои образи Елин Пелин гради въз основа на действителни герои прототипове. Неговото въображение няма широкия размах на един Дим. Димов например, който измисля и рисува плътни образи с твърде ограничено български черти — да кажем героите в „Осъдени души“ или Ирина, Борис Морев, Костов и др. от „Тютюн“. Силата на Елинпелиновото въображение не е в свободното изграждане на образа въз основа само на малък брой моменти и черти, взети от живота, а в стриктното придържане и към най-дребните подробности в българската действителност. Елин Пелин почти не измисля, а комбинира, извезва платна, в които всяка отделна нишка е взета от познатия му български живот. Най-ярката черта на Елинпелиновия талант не е въображението, а удивително тънката и точна наблюдателност. Това му дава възможност да рисува типично български, дълбоко народностни платна. Той е един от най-националните наши разказвачи. Всеки негов ред притежава характерен български колорит.

За реалиста Елин Пелин истински голямо изкуство е онова, което е вярно на живота, което правдиво и точно отразява същността на фактите и проявите в обществената действителност. Като най-висш принцип на художественото творчество той смята правдата. В една своя статия за „Малкия разказ“, печатана във в. „Развигор“[1], Елин Пелин цитира думите на великия руски реалист А. П. Чехов: „Лъжата в изкуството е нещо по-грозно от лъжата в живота.“ Тази мисъл на Чехов е принцип за Елин Пелин, който той следва цял живот. Да излъже в живота, за него не е голямо престъпление. Той може би си е позволявал такива лъжи, за да не си създава неприятности — особено през периода на фашизма. Но да излъже в разказа си — това за Елин Пелин означава да лъже и себе си, и читателите, да извърши престъпление, което и сам не би могъл да си прости.

На вярност спрямо живота Елин Пелин се е учил от всички български писатели, но особено много от А. П. Чехов и М. Горки. В резултат от школуването си най-вече у Чехов и Горки той доизбистря своя мироглед, дооформява възгледите си за същността и обществената роля на изкуството, изостря наблюдателността си, възпитава художественото си виждане и окончателно определя творческия си метод, като някои от най-важните общи особености на Чеховия и Горкиевия реализъм стават особености и на неговия реализъм. В главите четвърта, пета, шеста и седма бяха изтъкнати толкова много моменти на близост между творчеството на нашия белетрист и това на А. П. Чехов и младия М. Горки. Кон-

[1] Елин Пелин, Малкият разказ. В. Развигор, г. I, бр. 13, 2. IV. 1921.

кретното сравняване обаче на отделните Елинпелинови разкази с едни или други разкази на Чехов и Горки показа, че могат да се посочат само три-четири случая на общност, и то само в схемата на сюжета-случка, в най-общите черти на обстановката и разположението на героите.

Как да си обясним факта, че Елин Пелин притежава толкова много общи неща с А. П. Чехов и младия Горки, а творчеството му все пак е напълно оригинално, самобитно, присъщо само на него?

След всичко казано в настоящото проучване отговорът на този въпрос може да бъде само един: това Елин Пелин постига благодарение на обстоятелството, че той, от една страна, отразява българския живот, който тънко и задълбочено познава, и, от друга, че го отразява от собствено негова, чисто елинпелиновска, оригинална гледна точка.

Елин Пелин е отправил поглед към нашия живот и не откъсва очите си от него. На този живот той гледа и през призмата на Чеховото и Горкиевото творчество като цяло, но не с Чеховата и Горкиевата оценка за руския живот, не с техния творчески ъгъл на зрение. Елин Пелин предназначава своите творби за българския читател от народа, на когото иска да внуши едни или други свои мисли и оценки за българската обществена действителност. На всичко, което наблюдава и отразява в творчеството си, той гледа от позициите на писател от село, който изразява неволята, мъките, стихийния вътрешен протест, възторзите и бунтовните тенденции на ратаите и бедните селяци към 1900-та година. В творчеството си до 1904 г. Елин Пелин изразява тази своя позиция по-открито и по-последователно. Той по-късно проявява едни или други отклонения, често се колебае, но по същество до края на живота си остава верен на обществените си позиции от младини. Дори в сборниците „Под манастирската лоза“ и „Аз, ти, той“ Елин Пелин не изменя на формираните си през периода 1898—1904 г. обществени позиции. В живота си през времето на фашизма той се ползува с благоволението на монарха и може да се каже не се колебае да премълчава, когато е трябвало да протестира. В творчеството си той не изменя на своя принцип да казва само правдата, само истината — и само така, както я вижда от своята в основата си ратайско-селска гледна точка.

Тук трябва да се прибави още, че Елинпелиновият ъгъл на зрение — неговите обществени позиции — се различава не само от този на А. П. Чехов и този на Горки. Още по-важно е, че Елин Пелин гледа на българския живот от такива обществени и идейни позиции — тези на селската беднота към 1900-та година, — които са характерни само за него като писател. Неговият ъгъл на зрение и оценка не намираме у никой друг български автор. Не че у П. Яворов през първия период на творчеството му, у А. Страшимиров през 90-те години и др. няма едни или други моменти на авторова оценка, общи с някои моменти в елинпелиновата идейно-обществена позиция. Но у Яворов, Страшимиров и др. ратайско-селската гледна точка не е така определена и тъй последователно провеждана. В конкретните си оценки за фактите, проявите, героите

и пр. в българския живот Елин Пелин е винаги оригинален, неповторим. Той има определена и своя линия на творческо виждане. Тъкмо това прави неговото творчество съвършено различно не само от разказите на Чехов и Горки, но и от произведенията на всички други български писатели — творчество самобитно, подчертано Елинпелиново.

Дори и в най-слабите Елинпелинови разкази, сценки, фейлетони или стихове личи печатът на един оригинален талант. Елин Пелин има свой стил. Творчеството му притежава особена елинпелиновска атмосфера.

Оригиналността на писателския талант се проявява още при избора на темата. Въз основа на досега известните материали и направените вече проучвания би могла да се нарисува следната картина на творческото създаване у Елин Пелин. Той наблюдава живота от свой ъгъл на зрение и разполага с богат материал от впечатления и преживявания. Някакъв конкретен повод го кара да спре вниманието си върху едно или друго типично за обществената ни действителност явление. Така писателят намира темата, която ще разработи. Тази тема е винаги внушена от живота, а не от нещо прочетено и книжно. Като я обмисля, Елин Пелин — по-бързо или по-бавно, в минути на творческо вдъхновение — оформява художествената си идея. Тя често притежава характера и най-общите особености на концепцията или на А. П. Чехов, или на М. Горки. Инак не би могло да бъде, тъй като нашият писател възпитава художественото си виждане и изобщо своя талант най-вече в произведенията на Чехов и Горки. Но Елин Пелин не съставя своите разкази от отделни елементи, взети от руските му учители. Той сътворява творбите си. Не заема готови концепции, а търси и намира оригинално свои хрумвания. Художествената идея на творбата му идва при обмислянето на тема из българския живот, извършена от човек с лично свой ъгъл на зрение. Затова концепцията у Елин Пелин — като органическо цяло — е всякога жизнена, своеобразна и оригинална. Тя не се явява като повторение на вече казана от други художествена идея, а като нещо съвършено ново и неповторимо. Писателят развива своята художествена идея, която определя и оформява сюжетните, композиционните, жанровите и др. страни и особености на съответния разказ.

Нашият белетрист е ученик на А. П. Чехов и М. Горки. Той се е учил и у редица други писатели — особено у големите наши автори. Но от най-голямо значение за израстването на неговия талант се оказва школата на Чехов и Горки. Но Елин Пелин не подражава, не заимствува. Той не е епигон на Чехов и Горки, а напълно самобитен талант с подчертано национално творчество, характерно елинпелиновско.

Като чете и препрочита разказите на великите руски писатели, Елин Пелин усвоява не подробностите на техния текст, а изучава реализма им — пътя и средствата за по-ярко и по-пълно изобразяване на типичното в живота.

Школуването на Елин Пелин у А. П. Чехов и М. Горки не е обикновено школуване. Човек може прекрасно да изучи и да раз-

бере Чеховите и Горкиевите произведения и пак да си остане напълно посредствен разказвач. Научното знание не означава творческо можене. Когато човек се учи как да твори, простото разбиране и запаметяване на изученото е съвършено недостатъчно, а понякога и вредно. Да се учиш от творческия опит на класиците, да се възползуваш от реализма и майсторството им — това е литературно-творчески процес. Това означава да възпитаваш своя собствен талант. Елин Пелин се е учил като творец, не като ученик в обикновения смисъл на думата.

У А. П. Чехов и М. Горки младият Елин Пелин не просто се учи, а се доизгражда като писател-творец, работи върху себе си, възпитава ония страни и качества на наблюдателност, въображение, чувство за правда в изкуството, чувство за художествена мярка и т. н., които общо съставят таланта на писателя. Творческото школуване засяга всички звена и страни на таланта — цялата психика на учещия се, неговия идейно-емоционален свят, въображението и художественото му виждане, формите на образно мислене, както и средствата, похватите и формите, в които художественото мислене намира най-пълна и ярка изява. Освен това реализма и майсторството се достигат с непрекъснато творческо напрежение и само въз основа на свой собствен творчески опит. В кръга на художественото творчество калъпите и рецептите не дават резултат, тъй като творческият процес е винаги нещо индивидуално, разнообразно и живо, неповторимо. Елин Пелин школува у Чехов и Горки, като непрекъснато разработва български теми и пише оригинално свои разкази. Така той увеличава своя собствен творчески опит. Школуването у великите руски белетристи му помага да преодолява грешките, пропуските и слабостите в творческата си практика. Талантът му постепенно разгъва всичките си творчески сили и възможности.

Сам Елин Пелин признава, че се е учил от А. П. Чехов и М. Горки в сравнително зряла възраст и напълно съзнателно, системно и упорито. Той чете, препрочита, запаметява и рецитира цели страници от разказите на двамата руски класици. Вниква в атмосферата на изобразявания от тях живот. Почва да гледа на наблюдавания от него български живот през призмата на Чеховото и Горкиевото творчество. Като действително творческа личност, като голям писател, всичко това Елин Пелин върши съобразно с нуждите на своя още неукрепнал, но бързо развиващ се белетристичен талант. През целия период на своето творческо школуване у Чехов и Горки той непрекъснато пише разкази, като от една страна изхожда от свой материал от впечатления, преживявания и пр., от втора — гледа на този материал от лично свой ъгъл на зрение, и от трета — твори въз основа на свой творчески опит. Елин Пелин се учи от А. П. Чехов и М. Горки, като сам твори, като дълго и внимателно обмисля разказите си, като пише само за онова, което му е познато, което е видял, преживял и разбрал.

Школуването на Елин Пелин у А. П. Чехов и М. Горки има характера на напълно творчески процес — характера на онова, което К. С. Станиславски нарича работа на твореца-художник върху себе

си. Само един голям белетристичен дар, като този на Елин Пелин, е бил способен на такова подчертано творческо школуване. Тъкмо защото е един от големите български писатели, дълбоко свързан с живота на народа, със своя ратайско-селска гледна точка и своя творческа линия, той с пълни шепи и творчески черпи умение и опит от Чехов и Горки, без да заимствува от тях, без да подражава.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В българската литература от Паисий и до днес няма голям поет или белетрист, който да не се е учил и от великите руски майстори на художественото слово. Много и разнообразни са причините, които са насочвали нашите поети и писатели към художествените богатства и творческия опит на руските художници. Освен всички други причини и обстоятелства обаче не малко значение — макар не като пръв и решаващ момент — има фактът, че руският език е така сроден и близък с нашия и че руската литература и култура са особено достъпни за нас българите. Едва свършил пети гимназиален клас, без голяма школска подготовка и без да е могъл да усвои какъвто и да било друг чужд език, чрез руската литература Елин Пелин изведнъж влиза в досег с едни от най-големите майстори на разказа в световната литература. Така той получава възможност да пие чистата жива вода на Чеховото и Горкиевото художествено слово, да пие направо от извора — да чете и да изучава произведенията им в оригинал. Това той върши напълно в духа на традицията в българската литература и по повелята на своето време.

Като писател и гражданин младият Елин Пелин се оформява, израства и налага тъкмо в годините, когато у нас нахлува и се налага творчеството на А. П. Чехов и М. Горки. Той не е могъл да не се запознае и да не се учи от тяхното творчество.

Като син на селската беднота след Освобождението, нашият класик стои на селска основа, пише предимно за обедняващото българско село, отразява българския живот от позициите на пролетаризиращите се, стихийно бунтуващи се ратаи и бедни селяни, изразява техните мъки и вътрешния им протест. Прогресивните страни в неговия художествен мироглед, особеностите на реализма му, силата и размаха на майсторството му — целият негов писателски талант — се определят от бунтовните настроения на обеднялото българско селячество в края на 90-те години. Той се учи от реализма и майсторството на големите български поети и писатели преди 1900-та година: Хр. Ботев, Л. Каравелов, Ив. Вазов и др. Учи се още от творчеството на автори, като Т. Г. Влайков, Хр. Максимов, Г. Кирков и др. Крайно благотворно влияние му оказват идеите на българското социалистическо движение от онова време — особено възгледите за развитието на капитализма в нашата страна.

Елин Пелин още от дете се развива по посока на онова дълбоко реалистично, народностно по своето съдържание и прогресивно насочващо художествено творчество, което по-късно създава. Той изпитва решителното въздействие на селските бунтове от 1900-та година, които внасят в произведенията му революционни мотиви,

елементи и страни. Всичко това води младия начеващ автор към реализма и към произведенията в „Разкази“, т. I, 1904 г., и т. II, 1911 г.

Наред с това животът и развитието на Елин Пелин до 1898 г. го водят и към необходимото творческо школуване у великите руски класици А. П. Чехов и М. Горки.

Школуването у Чехов и Горки иде да допълни, да развие и да даде размах на всичко онова, което Елин Пелин е вече видял в българския живот, преживял го е, научил и усвоил, което е създал и възпитал у себе си като писател. Това школуване допълва и доизбистря основните принципи, идеи, схващания и пр. в неговия мироглед на художник. То подкрепя творческото доузряване на художественото му виждане. Помага за окончателното дооформяване и установяване на особеностите на неговия реализъм. Дава му примери на изключителни постижения в кръга на художествената форма и т. н. Изобщо А. П. Чехов и М. Горки идват да дадат крила, размах и полет на неговия творчески белетристичен талант.

Творчеството на А. П. Чехов и М. Горки изиграва ролята на велика школа за реализма и художественото майсторство на нашия разказвач-класик.

У А. П. Чехов и М. Горки Елин Пелин се учи да наблюдава с по-проникновен и повече виждащ поглед нашия български живот. Като чете и препрочита разказите на Чехов и Горки, той възпитава своя белетристичен талант и успява да види, да разбере и да отрази редица прояви, герои и факти в нашия живот, които никой друг български писател не е видял и не е отразил.

Чрез творчеството на Чехов и Горки нашият реалист излиза на широкия, просторен и прав друм на световната реалистична литература. Най-вече с тяхна помощ той тръгва смело и решително по този друм, за да създаде прекрасните си, ненадминати, дълбоко национални и оригинални Елинпелинови произведения.

Изключителен майстор на художествената проза, на социално психологическия анализ и на народната реч, Елин Пелин не само продължава демократическите традиции на българския реализъм, но обогатява тия традиции с опита на прогресивната руска литература — с опита на Чехов и Горки.

„Руската литература го научава да вниква в живота по-дълбоко, тя укрепва неговия реалистичен метод, помага на творчеството му да се разкрие в национално-своеобразни черти.“[1]

Школуването на Елин Пелин у А. П. Чехов и М. Горки има подчертано творчески характер. То засяга мирогледа на писателя, неговото художествено виждане и конкретно-образното му отношение към проявите, фактите и героите на българския живот, особеностите на Елинпелиновия реализъм и съответните на тях своеобразни особености на художествената форма на творчеството му. Това школуване възпитава всички звена и страни на неговия белетристичен талант: наблюдателност, въображение, художествено виждане, концепциране, чувство за правдивост и вярност на живота, чувство за ху-

[1] История Болгарии, т. I, Москва, 1954, стр. 538.

дожествена мярка и т. н. Това школуване няма нищо общо с подражанието, с механическото заимствуване, с подхващане на чужди идеи, мотиви, образи, сюжети и т. н.

Литературното школуване на Елин Пелин у руските майстори на художественото слово А. П. Чехов и М. Горки представя част от работата на нашия белетрист върху себе си. Тази работа е съзнателна и крайно важна, но Елин Пелин я извършва върху основата на свой материал от наблюдения и знания за българския живот и свой собствен творчески опит. Да се учи на реализъм и майсторство от големите световни разказвачи може само оня, който сам е творец-реалист и майстор. Школуването и ученето на Елин Пелин у А. П. Чехов и М. Горки е напълно творчески процес.

Умелото, съзнателното и изцяло творческото школуване на големия наш разказвач Елин Пелин у великите руски класици А. П. Чехов и М. Горки е пример, как действително талантливият писател-реалист и майстор може и трябва да се учи от произведенията на гениалните художници на словото.

ЗА РЕАЛИЗМА В ЛИТЕРАТУРНОТО НАСЛЕДСТВО НА ЕМАНУИЛ ПОПДИМИТРОВ ДО 1923 ГОДИНА

от Христо Дудевски

Проблемата за реализма в литературното творчество на Емануил Попдимитров е една от слабо разработваните в съвременната литературна история и критика. А поетът несъмнено има свое място и значение в реалистично-демократическия развой на нашата най-нова литература.

Както редица символисти, Ем. Попдимитров също преживява крайно противоречиво и сложно развитие. Той започва своя творчески път като индивидуалист и мистик-романтик. Стиховете му от този начален етап, който обхваща десетилетието от 1904 до 1914 г., имат подчертано мистично-религиозен характер. С образи и концепции, със стила и езика си редица произведения напомнят образци на западноевропейски и руски символисти. Нерядко се срещат руски изрази и думи, като „иви", „перл прозрачен", „многогранний" и др.

В този промеждутък от време Ем. Попдимитров издава девет на брой малки, чисто символистически стихосбирки и проза: „Сънят на любовта" (Тутракан, 1912 г.); „Смъртта на скулптора" (Лом, 1912 г.); „Маска", романтическа пиеса (Тутракан, 1912 г.); „Юношески стихотворения", том първи, 1904—1907 (Хасково, 1913 г.); „Дневник на самотния" (1904—1913); „Мисли, импресии, бележки" (Хасково, 1913 г.); „Песни", трета стихосбирка (Хасково, 1913 г.); „Плачущи върби", лиричен албум, четвърта стихосбирка (Хасково, 1914 г.). По тематика и основно идейно звучене към горните сбирки се отнася и „Вечерни миражи", излязла през 1915 г., също в Хасково.

Годините 1915—1918 протичат за поета в творческо бездействие. Заминал на фронта по време на Първата световна война, той съвсем се откъсва от своите литературни занимания, замлъква като поет. До днес нямаме определени данни, които да обясняват на какво се дължи това мълчание. Безспорно е обаче това, че Ем. Попдимитров не се поддава на шовинистическото увлечение, което завладява писателите, сътрудници на сп. „Отечество" (1914—1918 г.), в. „Военни известия" (1892—1919 г.) и „Войнишка библиотека" (1916 г.). Наопаки, стихотворението „Скица", публикувано в сбирката „Свободни стихове" (1921 г.), днес почти забравена творба на поета, говори за миролюбивите му и пацифистични настроения от края на Първата световна империалистическа война.

Годините 1919—1923 са време на определен завой към реалистични теми и социални настроения, на творческа зрялост на поета.

С отделни частични отклонения тази линия на развитие се наблюдава до 1943 г., когато поетът почина. В този трети, последен период Ем. Попдимитров се утвърждава като автор на поемата „Русия“ (1920 г.), с която художествено приема и възпява като поет-гражданин великия подвиг на руския народ — Октомврийската социалистическа революция. Сега издава социално насочените сбирки „Свободни стихове“ (1921 г.), „Знамена“, (1922 г.), обединени покъсно в една — „Кораби“ (1923 г.), и „Вселена“ (1924 г.). Опитва перото си в прозата: публикува сборник с разкази „Живот и блян“ (1919 г.), романа „Пред буря“ (1921 г.) и др.

През 30-те години Ем. Попдимитров постига нов творчески успех, като създава хумористично-сатирическата поема „В страната на розите“ (1939 г.), посрещната радушно от прогресивния масов читател и марксически ориентираните поети и критици.[1]

Последните години на своя живот Ем. Попдимитров прекарва като съмишленик на Българската комунистическа партия, както свидетелствува и писателят Крум Кюлявков.[2] Ранната му смърт — 23 май 1943 г. — е загуба за родната литература. Той имаше още какво да каже като поет. Можем да бъдем уверени, че ако беше доживял Девети септември, Ем. Попдимитров щеше да мине на социалистическо-реалистични позиции.

В творческото развитие на Ем. Попдимитров несъмнено най-значителен се явява третият период, особено 1919—1923 г. Именно тогава поетът преживява явен творчески подем, който се дължи на силното въздействие на революционния кипеж у нас и на Великата октомврийска социалистическа революция. Този период е и предмет на нашата статия. Тя няма за задача да осветлява цялостно жизнения и творчески път на поета. Тук се опитваме да разкрием не толкова как Ем. Попдимитров *идейно* се преориентира — по това са писали Георги Цанев, Николай Хрелков, Георги Бакалов и други[3],— колкото да изясним онези *творчески* промени, които се набелязват в *метода* на поета, когато се докосва до конкретен, *наш социален* материал. Тези промени засягат преди всичко поетическия образ, речника, интонацията, т. е. основните елементи на художествения метод. Разбира се, интересът към художествения метод не изключва, а предполага анализ и на светогледа на поета, на идейността в неговите произведения.

Реалистични стихотворения срещаме у Ем. Попдимитров още през 1904 г. Това са трите оригинални произведения: „Трепери земята“, „Земетръс“ и „Юмрук“. Сбирката „Песни“ съдържа още няколко реалистични произведения „Дъжд“, „Нощно пътуване“, „Ема“ („Сънувах — жарък, летен ден“), „Ефросина“, а „Вечерни миражи“ — „Ирен“. Естествено тези прояви на демократично творчество не се дължат на принадлежността на автора към символизма като течение, а са резултат от въздействието на по-други фактори

[1] Вж. Изкуство и критика, год. II, 1939, кн. 10.

[2] В. Литературен фронт, бр. 31, 2. VI. 1945.

[3] По-подробно за демократическата и марксическата критика за Ем. Попдимитров вж. на съответното място.

върху неговата личност: народното творчество, прочетеното и чутото в тайните революционно-просветителни групи в Кюстендилското педагогическо училище, както ще се види по-нататък. Всяко едно реалистично стихотворение от този период трябва да се разглежда и оценява като още неосъзнат бунт против символизма — те възникват *въпреки* влиянието на естетската поетика, в *отклонение* от нея, в стремеж към нейното *преодоляване*. Като се знае дребнобуржоазният произход на Ем. Попдимитров — син на три поколения свещеници, — тези идейно-творчески колебания са лесно обясними.

След тези предварителни бележки можем да минем конкретно към нашата тема—да разкрием реалистичните моменти в художественото наследство на Ем. Попдимитров до 1923 г.

I

Емануил Попдимитров е роден на 4 ноември 1887 г. в с. Груйци, Босилеградско. По бащина линия неговият род наброява три поколения свещеници. Той е шести син от единадесет деца на заможно семейство. Религиозността съставлява атмосферата, в която расне и се развива бъдещият поет. По-късно Ем. Попдимитров неведнъж разказва за страстта на своя баща да поучава и в къщи, като чете на глас библията. Тази своеобразна семейна обстановка намираме художествено превъплътена в сцените от живота на поп Сребро, в богатата откъм автобиографични моменти поема „Златни ниви и бойни полета“ (1929 г.). С една дума, склонността към религиозност и мистицизъм е внушавана у Ем. Попдимитров още от детски години.

Но въздействието на семейната среда не се изчерпва с библията. В това отношение трябва да се подчертае положителната роля на неговата майка, жена от народа. Чрез майка си, чрез момичетата-прислужници в къщи и чрез общуването си с народа Ем. Попдимитров като юноша се запознава с народното творчество. Той с увлечение слуша народни песни, приказки, легенди и гатанки. Това той споделя в своите лични спомени „Първи стихотворни опити“, поместени в юбилейния сборник „Емануил п. Димитров“ (1931 г.). Тук той привежда интересни случки от детските си години, преживелици в бащината си къща, а така също говори и за „първата истинска радост от поетично преживяване“ на Вазовото стихотворение „Пролет“, от „гатанката за минзухарите“:

По ливади свещи горят:
Вятър вее — не ги гаси,
Слънце грее — не ги топи...

Не по-малко му харесва „дивната, озарена с езическа красота и слънчева радост“ народна песен „У Недини слънце грее“, както се изразява той.[1] С това се обяснява и по-късният интерес на поета

[1] Юбилеен сборник Емануил п. Димитров. По случай 25-годишна литературна дейност, 1906—1931. София, 1931, стр. 70.

към нашия фолклор, плод на което са събраните лично от него два малки сборника с народни песни — „Самодиви“ и „Иглика“, издадени през 1926 г.

За израстването на поета по-особено значение имат и впечатленията от околната природа в този чуден планински кът — Кра̀ище. С душа на художник, Ем. Попдимитров съзерцава живописните хълмове, пасища, ручеи и горички, кръстосвани от белорунни стада. Наблюдава изгревите и залезите, пейзажите, които се откривит към величествената Рила, Осогово, Рудин и Козяк. Всичко това се запечатва дълбоко в съзнанието на детето, за да се излее после в емоционално наситени песни. Красотата на родния край поетът припомва в идиличната поема „Светла“ (1921 г.):

„О, Краище! Там, в планини-лабиринт,
Прикътано в за̀вет от бурите люти,
Селò̀то се крие у топли ти скути,
И Козяк от запад стои исполин
На стража вековна, а с поглед учуден
Надниква от изток — бди мо̀рава Рудин.
Залязва денят зад горите. Пристигат
Стадата — и хлопки звънтят над скалите,
От сламени покриви дим се издига,
Прозрачен и синкав...[1]

Художествената одареност на Ем. Попдимитров личи и от няколкото негови пейзажи, рисувани с маслени бои, от портретите и скиците, които се пазят от близките му.

Основното си образование Ем. Попдимитров получава в Груйнци и Босилеград. Като ученик в четвърти клас (тогава отделение) той има вече цяла тетрадка „собствени стихове“. В прогимназията — в селата Извор и Босилеград — се увлича „в четене на образци от христоматията на Костов и Мишев“, както сам свидетелствува.[2] Гимназиалното си образование завършва в Кюстендилското педагогическо училище, където го приемат след успешно взет конкурс.

Учението в Кюстендилското педагогическо училище е важен етап в живота на Ем. Попдимитров. Тук той среща и завързва неразделно приятелство с големия художник Владимир Димитров-Майстора и др. Тук намира и сравнително богата библиотека, благодарение на която се запознава с творчеството на П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Хр. Ботев, Ив. Вазов, а също така и с първите работи на Пенчо Славейков, Кирил Христов и П. К. Яворов. В библиотеката попада и на книги на руски език — главно произведения на А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гогол, И. С. Тургенев и Л. Н. Толстой. Ученикът Ем. Попдимитров жадно поглъща лириката на Пушкин и Лермонтов, романите на Тургенев и Толстой. В превод на руски той изучава и поезията на Хайнрих Хайне. За тези свои увлечения по-късно Ем. Попдимитров пише с благодарност: „Обичах да декламирам, и особено стихотворението „Левски“ от

[1] Емануил п. Димитров, Събрани съчинения в 15 тома (1931—1938). София, т. 3, стр. 30. Нататък цитатите се дават по същото издание. Цитатите от отделните сбирки се посочват специално.

[2] Юбилеен сборник Емануил п. Димитров. София, 1931, стр. 71.

Вазов. Случайно ми попаднаха стихове от Пенчо Славейков и първите песни на Кирил Христов. Сега се запознах... и с поемите на Пушкин! Вазов ми открехна вратите на поезията, а Ботев и Лермонтов по-късно ме хвърлиха в нейното вихрено упоение."[1]

Все с помощта на руски език Ем. Попдимитров се запознава с отделни творби на Шекспир, Байрон и Гьоте. Разбира се, той не ги схваща като класици, реалисти или романтици, а ги оценява с мярката на оформящия се индивидуалист и мистик. „Бях започнал даже „поема" в духа на Байроновите мистерии!..." — признава той.[2]

Престоят на поета в Кюстендилското педагогическо училище съвпада по време с подготовката на Илинденското въстание (1900—1903 г.). Кюстендил става център на активна революционна дейност. Из града често се носят бунтовни песни. Създаващата се обществена раздвижена атмосфера не закъснява да проникие и зад оградата на Кюстендилското педагогическо училище. Сред учениците възникват тайни революционно-просветителни групи и кръжоци. На своите сбирки участниците в тези групи и кръжоци четат актуални художествени произведения или реферати. Понякога се разгорява оживен спор по научни и политически въпроси. Материал за цялата тази дейност те черпят от революционно-пропагандистките издания на двете библиотеки — „Социалистическа библиотека" и „Научни издания" (1900—1903 г.), уреждани и редактирани от Георги Бакалов. Използуват също материали от стихотворния сборник „Лъчите на поезията" (1902 г.), дело също на Георги Бакалов.

Това голямо обществено раздвижване увлича и гимназиста Ем. Попдимитров. Още в началото на 1901 г. той влиза в просветителния кръжок при училището. „Помня — разказва Ем. Попдимитров в своите „Спомени за Георги Бакалов", — че държах два реферата: „За Белински" по Плеханов, превод на Георги Бакалов, и друг „Произхождение на видовете" — изложение на Дарвиновото учение по Тимирязев, пак по превод на Георги Бакалов... Редяха се след това произведения на Енгелс, Маркс, преводи от съчиненията от Леонид Андреев и Максим Горки."[3]

Влиянието на социалистическата литература обаче не оставя трайни следи върху съзнанието на седемнадесет-осемнадесетгодишния младеж. За твърде късо време той се вълнува от неопределени опозиционни настроения, от мисли за неободимостта от човешко равноправие и свобода изобщо. Отчасти това негово състояние се изявява в първите му по-сериозни поетични опити.[4] От запазените произведения от ония години по-характерни са „Орли" и „Юмрук". „Орли" носи дата „29. XI. 1904 год.". Като оставим настрана абстрактната алегория за „волните орли", стихотворението се отличава с бодър ритъм и копнеж по свободата. Че „Орли" е творба, на която авторът държи, говори обстоятелството, че в различни мо-

[1] Юбилеен сборник Емануил п. Димитров. София, 1931, стр. 71.

[2] Пак там, стр. 72.

[3] Г. Бакалов, Възпоменателен лист, бр. ед., София, декември, 1939 г., стр. 5.

[4] В интервю на в. Литературен глас (бр. 103 от 21. II. 1931 г.) Ем. Попдимитров отнася началото на своето литературно творчество към 1893—1894 г., когато е ученик във втори клас (отделение).

менти от живота си той на три пъти се връща към нея, преработва я, стремейки се да постигне по-голяма реалистична образност. В това отношение показателна е последната редакция на „Орли“, поместена в сбирката „Пред дверите на любимата“ (трето издание, 1943 г.):

Орли сме волни и могъщи,
Чертози нам са дивите скали...
О, как сме горди, безпокойни
И смели ние, лудите орли!

От облаците мрачни, тежки
Светкавицата бясна ний крадем
И горе, на звездите ясни,
Ний свойта пища кървава ядем.

Окови зли, предел не знаят
Крилата наши, буйният ни взор...
Живот съдбата ни отсъди:
Сред бури люти — воля и простор!

Възможно е под „лудите орли“ поетът да разбира себе си и своите съученици, поставени почти при казармени условия в тогавашното Кюстендилско педагогическо училище. И все пак изказаният протест срещу „облаците черни“ е протест на гордия индивидуалист, който иска да превъзмогне грубата действителност, като заживее високо над земята, „на звездите ясни“. Това е обществено пасивен протест. Тази своя ограниченост Ем. Попдимитров частично преодолява в стихотворението „Юмрук“, писано през 1905 г. Това е времето, когато в страната се надига вълна от протестни работнически демонстрации и стачки. „Под знака на революцията в Русия — четем в „Работнически вестник“ — тази година първи май ще бъде действително един смотр на революционата партия.“[1] Под преките впечатления на тези революционни прояви на трудещите се двадесетгодишният поет видимо избистря своите обществено-политически схващания. В „Юмрук“ той рязко се обявява против „царе“ и „тирани“, в подкрепа на измъчения народ; поетически утвърждава революцията, виждайки в нея единствено верния път за извоюване на истинска свобода:

Честит е, който може смело
Пестница да издигне с гняв,
За мъст и благо свето дело
Да бъде съдник строг и прав!

Силата на масите той вижда в тяхното единство:

Отделно всеки пръст е слаб,
Но дружни стават грозна сила,
А с нея — волен всеки раб...

В края на стихотворението алегорията за „юмрука“ се превръща в открит революционен призив, в предупреждение към потисниците:

Тирани! Гибел вас ви чака:
Не чувате ли грозен вик?
На тъмно робство броня яка
Разбива волният юмрук.

[1] Работнически вестник, бр. 63, 14. IV. 1905 г.

Макар и ранна творба, „Юмрук“ притежава твърде стегната форма и се отличава с висок подем на чувството. Авторът умело е използувал алегорията на юмрука: веднъж той е наречен „страж на свободата мила“, друг път — „съдник строг и прав“, от който „тръпнат подлеците“, а царе го сънуват „като сянка на смъртта“. И този социален заряд на образите-сравнения добре отсеня общата реалистичност на стихотворението. Когато се спираме на това мъжествено стихотворение, не можем да не отбележим, че авторът приживе не го публикува в нито една от своите стихосбирки.[1] Каквито и да са били съображенията му, този факт говори за две неща: през бурната 1905 г. Ем. Попдимитров се вълнува от обществени въпроси, на които по своему се отзовава, но стремежът му към свобода не съдържа в себе си нищо социално определено, няма конкретна историческа основа. Нещо повече, в „Юмрук“ намират място най-характерните слабости на светогледа и метода на поета от този етап на неговото развитие: стихотворението не е адресирано към никоя обществена група или класа, образите са отвлечени, патосът — романтически. Тези черти на художествен метод на Ем. Попдимитров се наблюдават и по-късно при стихотворения с обществени мотиви.

С по-други качества на поет се проявява Ем. Попдимитров в стихотворенията, посветени на природата и любовта, събрани в цикъла „Първи опити, 1900—1906“[2] и в сбирката „Юношески стихотворения, 1904—1907“[3].

Според думите на поета „Първи опити“ „можем да ги смятаме като документи за едно минало развитие“[4]. В какъв смисъл?

Събраните тук творби са плод на по-ранно време, когато поетът живее още с възторга на първата младост и несподеления копнеж по любимата, когато негови вдъхновители и учители в поетическото творчество са Вазов и Пенчо Славейков, Хайне и Лермонтов. Наистина по-късната обработка на тези стихове за печат е дала отражение върху някои от тях, но в голямата си част те са публикувани такива, каквито ги създава през 1900—1906 г.

Хубавото на „Първи опити“ е непосредната изява на лирическото чувство (в „Нощ“, „Тъга“, „На другаря“ и „Земетръс“). „Нощ“ е пейзажно стихотворение, наситено с меки тонове и топлота. За нощта Ем. Попдимитров пише и по-късно, но тук той постига по-голяма изразна сила:

Блажена нощ покрива
Долини и гори,
Луната царствено излива
Там бледи си зари.

[1] „Юмрук“ е печатано за пръв път в Сб. Емануил Попдимитров. Избрани произведения. Български писател, София, 1954, стр. 33.

[2] „Първи опити“ са публикувани за първи път в Събрани съчинения, 1931, т. I, стр. 65—92.

[3] Емануил п. Димитров, Юношески стихотворения, том първи, 1904 — 1907, Хасково, 1913.

[4] Емануил п. Димитров, Предговор към четвъртото издание. Събрани съчинения, 1931, т. 1, стр. 5.

В „Тъга“, най-характерното и свежо стихотворение от този цикъл, поетът взема поза на несретник в любовта, който дири съчувствие от страна на природата. Той моли славея, луната, зефирите, столетния дъб да скърбят заедно с него. И това върши не защото е изгубил вяра в хората, а просто от някакво вътрешно сродство с природните стихии и предмети. В този пантеизъм има нещо младежки затрогващо, мило и поетически силно. Ако искаме да бъдем точни, трябва да кажем, че идеята за превъзходството в красотата на любимото момиче е, която дава право на поета да моли за съчувствие:

Звезда и тя бе като вас прекрасна,
(По-бляскава дори!)
Уви, угасна както гаснат
Вечерните зари.

О, славей, спри в дъбравата зелена,
О, сладка птичко, спри!
И ти в небе, луна блажена,
Под облак лик укрий!

Подобно обръщане към природата и персонифициране на нейните сили и предмети, каквито виждаме в „Тъга“, срещаме в множество други стихотворения, като „Неизбежност“, „Далеч“, „Не плачеш само ти“, „В полето“, „Вихър вее“, „Не са ли“, „Зора и ден“, „Май“ и др. Основната тема на тези стихотворения е мъката на поета по несподелена любов. Той живее в някакъв унес, опиянен от романтическия образ на любимата. И това чувство е тъй настойчиво, че прелива в стремежа към откъсване от реалния живот, от всекидневието. Неговите поетически видения го носят в долината на Нил, „край шумна Амазон“, в древна Елада. Индивидуализмът, мистицизмът, отчуждеността от живота изобщо, тъй характерни за детството и юношеството на Ем. Попдимитров, в тези произведения се разкриват с особена сила. Ограничил се в рамките на една емоция — несподелена любов, — поетът я разработва в различни варианти. От това се получава привидно многообразие в темите, а по същество стихотворенията приличат едно на друго, образите и интонациите се повтарят. Те са написани на книжен език с шаблонните рими: „белоснежни“ — „нежни“ или „безбрежни“ — „нежни“ („В полето“, „Зора и ден“, „Май“); твърде често и произволна е употребата на епитетите „бял“ и „блед“ — „б е л и урни“, „б е л и нощи“, „Нежен дъх на бледо цвете“, „В Ирландия лилия бледна“ и пр.

Изтъкна се, че в първите класове на Кюстендилското педагогическо училище Ем. Попдимитров чете наши и чужди писатели реалисти, но те го занимават за кратко време, като поет той се формира преди всичко под въздействието на Хайне и Лермонтов. Той обаче поглежда на тях с очите на „модерния“ човек от началото на XX век. Както символистите, Ем. Попдимитров преднамерено вижда в реалистичното, демократическото и свободолюбиво по своята същност художествено творчество на Хайне и Лермонтов черти на индивидуализъм, мистика и религиозност, т. е. онова, което уж прави тези поети „предтечи“ на индивидуализма и други крайни течения в буржоазно-реакционната литература. Това антиисторическо тълку-

ване и възприемане на реалистите от XIX столетие, както е известно, представлява своеобразна форма на борба срещу реализма изобщо, водена упорито от различните теоретици и поклонници на принципа „изкуство за изкуството" в епохата на буржоазния литературен упадък.

Такова отношение показва и Ем. Попдимитров към поезията на Хайнрих Хайне (1797—1856 г.). В „Първи опити" и в „Юношески стихотворения" определено се долавя близост в тематиката, образите и интонацията с двата цикъла на Хайне — „Юношески страдания" и „Лирическо интермецо" от „Книга на песните" (1827 г.).[1]

Хайне е романтик по метод, но корените на неговия романтизъм лежат в неудовлетвореността на поета от живота на реакционното немско бюргерство, от пруската феодално-дворянска аристокрация. Хайневият романтизъм гледа напред, той е революционен. Това именно е причина за неговото по-късно изгнаничество в Париж, за неговата дружба с великия Маркс и в последните години на живота му — за решителния преход към социално-разобличителното революционно творчество (поемата „Германия," 1844 г.).

Но не тези страни от поезията на Хайне възприема нашият автор. По-близки до неговия художествен свят се оказват романтическите мечтания на Хайне в споменатите цикли. Подобно на него той започва да вижда всичко „като на сън", дори стихотворенията стават за него сънуване. При това в тази нова, нереална действителност цветята в полето, славеят в гората, луната и прочее получават функцията на поетически реквизит, използуван самоцелно. Докато тези образи у Хайне вълнуват, у Ем. Попдимитров се превръщат в щампа. Понякога това води и до преки заимствувания („Май", „Рибар", „Лотос" и др.). У Хайне срещаме образи, употребени като епитети — „бели лилии-пръсти", "ясни очи-теменуги"; същите или други, образувани по техен образец, използува най-широко Ем. Попдимитров. Той пише:

Теменуги — очи сини —
Нацъфтели благодатни.

Все пак погрешно би било да се абсолютизира влиянието на Хайне върху нашия поет. Поетизацията на сънища и сънуване наяве представлява обикнат художествен похват у символистите изобщо, които превратно възприемат и едностранчиво развиват отделни черти от реалистическата поетика на класиците от XVIII и XIX век. Ем. Попдимитров е имал за образец в това отношение освен Хайне и, може би много повече, съновиденията на Бодлер, Метерлинк, Сологуб, Брюсов и други. От друга страна, употребата на съществителното като епитет е широко застъпена в нашите народни песни. Същата традиция развиват редица поети — Ив. Вазов, П. П. Славейков, П. К. Яворов. Но функцията на епитета-съществително у

[1] В 1904 г. излиза второ издание на „Полное собрание сочинений" на Х. Хайне като приложение на руското списание „Нива" (1870—1918 г.). Това и други издания на Хайне в руски превод са били широко популярни и масово четени у нас през първото десетилетие на века. Разбира се, отпосле Ем. Попдимитров е могъл да чете немския поет в оригинал.

тях е коренно различна от тази у Ем. Попдимитров. Например чрез епитета Яворов обикновено се стреми да подсили емоционално образа, към който го отнася, или пък дава естетическа оценка на предмета, на действието. И това е в съгласие с цялата реалистична образност и идейно-емоционална насоченост на творби, като „Другари" („Загасна пламък-юност"), „Не си виновна ти" („Дете на прахземя") и особено „Калиопа" („Зъл магесник-прокобесник", „Боляркиня-сиротиня" и др.).

Завършвайки с въпроса за влиянието на Хайнрих Хайне върху Ем. Попдимитров, трябва да подчертаем следното: несъмнено това влияние представлява положителен момент в творческата биография на нашия поет, но доколкото, учейки се от високото поетично майсторство на Хайне, той си създава свой почерк на поет. Същевременно въздействието на Хайне се отразява отрицателно върху Ем. Попдимитров, доколкото той сляпо върви подир чуждите образци. Най-силно тази слабост той проявява в начина, по който построява тези стихотворения. За да изрази по-пълно и вълнуващо своя романтически копнеж по любимата, Ем. Попдимитров прибягва до образи от природата, като разгъва, макар и самоцелни, но изящни, емоционално обагрени картини. Денят е залюбил зората, а зората е влюбена в деня, и в своето вихрено гонене, макар да не се настигат, те още по-силно се обичат. Друг път поетът отправя страстна „молитва" към вълната, звездите и слънцето да се молят за нея, тя да бъде щастлива, защитена от „мрачните стрели" на живота. Понякога любимата му се представя като „палма гиздава и нежна" сред „безбрежна пустиня", а себе си вижда като кристален извор, в чиито води тя „безмълвно оглежда" своята красота, и т. н.

Още по-превратно Ем. Попдимитров възприема лириката на А. С. Пушкин (1799—1837 г.) и М. Ю. Лермонтов (1814—1841 г.). Идеалист по светоглед и романтик-индивидуалист по метод, той дълго време бива увлечен от Лермонтовия „Демон", но го схваща едностранчиво. Неговият демон не е демон на движението, „на вечното обновление", според думите на Белински, а „бяс" в църковно-религиозен смисъл, носител на горд индивидуализъм и презрение към хората. Върху тази идейна основа Ем. Попдимитров създава две поеми (незавършени), чиито заглавия още подсещат за съдържанието: „Божествен изгнаник" (I, 52—54) и „Бяс" (I, 87—90). Още по-ярко това е засвидетелствувано в трите подражателни стихотворения: „Демон и ангел", „Смехът на демона" и „Ангел" (с подзаглавие „по Пушкин и Лермонтов"). Тези произведения ни убеждават, че творческо школуване на един поет у друг поет е възможно и полезно само тогава, когато между тях съществува вътрешно идейно родство, единство в естетическия идеал, иначе неизбежно се стига до литературно подражателство. Не случайно Ем. Попдимитров творчески възприема традициите на Пушкин („Евгений Онегин") едва в хумористично-сатирическата поема „В страната на розите". Тук той усвоява не само онегинската строфа, системата на лирическите отстъпления, но разгъва изложението в социално-изобличителен план, тъкмо в духа на Пушкиновите традиции.

Отношението на Ем. Попдимитров към Хайне, Пушкин и Лермонтов е поучително и днес за някои наши млади поети. Ученето от руските и съветските майстори на художественото слово е дълбок творчески процес, при който никога не трябва да се изпуска из пред вид цялото своеобразие на нашата национална поезия, демократичните и реалистични традиции на нашата литература и върху тази основа да се гради новата — социалистическа по съдържание и национална по форма — българска поезия. Да се учиш от чужда поезия, не означава механически да следваш нейните най-добри образци, пряко да използуваш похватите, образите или емоциите у нейните най-изтъкнати представители, а е потребно всестранно да се образоваш, да растеш и се развиваш като личност, творчески да възприемаш и развиваш по-нататък, на нова основа, онова, което другите — свои и чужди — са завоювали преди тебе. С една дума, нужно е да бъдеш поет-новатор, творец на нови естетически ценности.

След като завършва Кюстендилското педагогическо училище, Емануил Попдимитров става основен учител в с. Долни Коритен, а няколко месеца подир това се премества в с. Долна Лисина. Учителстването не го задоволява и скоро той заминава за София. През есента на 1906 г. поетът е вече студент по философия в Държавния университет — през времето, когато крайният индивидуализъм във философията и символизмът в литературата са модни идейни течения сред голяма част от нашата буржоазна и дребнобуржоазна интелигенция. Най-четената книга тогава е „Тъй рече Заратустра“ на Фр. Ницше. Д-р Кр. Кръстев пише редица статии, в които развива своите антиреалистически и антидемократически схващания за литературата и изкуството („Млади и стари“, 1907 г.), а П. К. Яворов издава своите „Безсъници“ (1906—1907 г.). „Това е времето на Яворов, Бояджиев, Кунев, Траянов и на една група по-млади поети — поети, които отразяват в печалните звуци на своята лира един злочест момент в българския културен живот: отчуждаването на поезията от живота“ — с право бележи Гео Милев.[1]

Естествено и през този период основното направление в нашата национална литература продължава да бъде критическият реализъм, представян от Иван Вазов („Службогонци“, 1903 г.), Г. П. Стаматов („Избрани очерки и разкази“, 1905 г.), Елин Пелин („Разкази“, т. I, 1904 г.; „Пепел от цигарите ми“, 1906 г.; „Гераците“, 1904—1911 г.) и др. Наред с това пролетарско-революционната литература също е отбелязала първите си успехи: в поезията — Димитър Полянов („Срутените кумири“, 1896 г., и други стихотворения), в прозата — Георги Кирков (сб. „Дремиградски смешила“, 1900 г.).

Ето в тази сложна литературна обстановка, в която по своеобразен начин се отразяват интересите на различните групи и класи в обществото, Ем. Попдимитров излиза на литературното поприще. Както показа нашият преглед, младият поет иде подготвен, с опре-

[1] Гео Милев, Кратка история на българската поезия. Сб. Антология на българската поезия, София, 1925, стр. 14.

делени идеи и естетически разбирания, които естествено го отвеждат в лагера на символистите. Те му импонират с мотивите на отчаянието, смъртта като всесилно „начало", мистиката, обществената обезвереност и пр. Той бързо се увлича по тяхното „изкуство" и започва да пише подчертано мистично-абстрактни и песимистични стихове. Това му осигурява и сътрудничество в „Художник" (1905—1909 г.) — списание без определена програма, както повечето от списанията по онова време. От една страна „Художник" воюва срещу формализма и естетизма на д-р Кр. Кръстев (статиите на Сим. Радев, „Гераците" на Елин Пелин), а от друга, охотно печата стихове на младите „модерни" поети — Т. Траянов, Л. Стоянов, Ем. Попдимитров и други. В „Художник" излиза първата печатана работа на Ем. Попдимитров — подражателното стихотворение „Кърваво писмо", навеяно от ранната любовна лирика на М. Ю. Лермонтов.[1]

Студентските години на Ем. Попдимитров в София почти съвпадат с втория стамболовски режим, който се характеризира с индустриален подем на страната, укрепване властта на монарха и заякчаване икономическите позиции на едрокапиталистическата буржоазия — от една страна, а от друга — с пролетаризиране на селските маси и дребните градски слоеве, със засилване на работническото движение. През 1905 г., като отзвук на руската революция и затрудненото положение на трудещите се, у нас се разгарят тридесет и четири стачки, а в края на 1906 г. избухва първата голяма железничарска стачка. Напрежението между двата враждебни лагера намира най-ярък израз в освиркването на цар Фердинанд от стачкуващите железничари, от работниците и студентите на 3 януари 1907 г., когато се открива Народният театър в София. Като противомярка срещу така изразеното от народа презрение към Кобурга правителството на Д. Петков затваря университета, уволнява професорите, а свободолюбивите студенти отправя в казармата. В числото на преследваните попада и Ем. Попдимитров. Изпращат го войник — първоначално в 13 полк, в Кюстендил, а после в Дупница (сега Станке Димитров), дето се формира специална студентска команда. Само няколко месеца по-късно, под неудържимия напор на демократическите сили, правителството бива принудено да отмени жестоките мерки, взети спрямо студентите и университета: студентите биват освободени от казармата, а университетът подновява занятията си.

Излязъл на свобода, Ем. Попдимитров решава да продължи образованието си в чужбина. За целта той подава необходимото „задължително" и към 1 март 1907 г. заминава за Белград. Записва се студент в тамошния университет, но неизвестно по какви причини престоява само един семестър. През лятото се връща в България, живее на село и крои планове за ново пътуване в чужбина.

---

[1] „Художник", год. II, януари 1907, бр. 4 и 5. В нашата критична литература погрешно се сочи „Орли" като първо печатано стихотворение на поета, в същност публикувано по-късно — „Художник", год. II, февруари 1907, бр. 6.

През есента на 1907 г. успява да получи държавна стипендия по земеделие и отпътува за Монпелие — Южна Франция.[1]

В Монпелие Ем. Попдимитров не проявява никакъв интерес към специалността, за която е изпратен, а усилено проучва творчеството на френските поети-декаденти — Бодлер, Метерлинк и други, които чете вече в оригинал. Това укрепва връзките му със символизма.

Но загубил неочаквано материалната си издръжка поради смяна на управляващата партия у нас, Ем. Попдимитров се принуждава да се върне в България. Малко след това завързва тясна дружба с Людмил Стоянов. Двамата приятели и поети се установяват да живеят в Княжево. За тях зимата на 1908—1909 г. минава в продължителни беседи върху прочетеното и усилено литературно творчество. Те заедно се увличат по руските поети-символисти — Балмонт, Брюсов, Сологуб. Според спомени на Людмил Стоянов, по онова време Ем. Попдимитров имал чувството, че живее някъде далече от света, в планината, в някаква необикновена близост със сърцето на природата.[2]

През есента на 1909 г. младият поет учителствува в Казанлък, но скоро отново се отправя да следва — този път във Фрибург, Швейцария. Тук продължава ученето си по философия и литература. Най-важно за неговото духовно развитие е влиянието на идеалистическата философия на Шопенхауер с нейния песимизъм и особено на реакционното учение на Бергсон за интуицията. Във Фрибург той изучава още индийска философия и слуша лекции за френските класици, неоромантици и символисти. Изпаднал изцяло под влияние на слушаното и четеното, той пише значителна част от стихотворенията, които издава в сбирката „Сънят на любовта“ (1912 г.), напълно подражателна и лишена от всякаква оригиналност книга.

Завършил с отличие Фрибургския университет през 1912 г., Ем. Попдимитров се завръща в България, оформен идейно като бергсонист и поет-декадент. У нас той енергично се заема да публикува всичко, което създава в Швейцария. В Тутракан излиза от печат споменатата по-горе сбирка „Сънят на любовта“, а едновременно с нея в Лом, дето работи като кандидат-учител в педагогическата гимназия, издава втората си сбирка „Смъртта на скулптора“. И двете книги изобилствуват с характерните за символистическата поезия образи на херолди, рицари, подводни канари, водни лилии, на герои от индийската и египетската митология, от староеврейската история и пр. Всичко е чуждо, небългарско. Според думите на поета тези стихотворения „излизат с особено гледище върху света като символ, върху чувството като одухотворена любов и мистика“, затова той с право ги окачествява „като най-странни по чувство, образи и изпълнение“[3].

[1] ЦДИА, фонд № 123, арх. е-ца № 4. Писмо на Министерство на земеделието, № 21047 от 21. XI. 1907 г.

[2] Людмил Стоянов, Преди двадесет и пет години. Вж. Юбилеен сборник Емануил п. Димитров, 1931, стр. 67.

[3] Емануил п. Димитров, Предговор към четвъртото издание. Вж. Събрани съчинения, т. I, София, 1931, стр. 5.

Единственото произведение от „Сънят на любовта“, което стои отделено по речник, образна система и идейна насоченост от останалите, е „Лято“ (1910 г.) В тази сюжетно богата творба поетът разказва спомени, свързани с жетвата на село. Всичко наше в чужбина му е тъй мило и незабравимо:

Аз виждам жетварки и бляскави сърп,
И синкава вечер и алени мак.
И чувам аз песен жетварска:
От детство все още звучи ми в душата
Звучи ми дни и години.
Колко много синчец по синура
И ръкойки златиста пшеница!

„Лято“ е първото оригинално и истински художествено произведение на Ем. Попдимитров. Спомените от детството изплуват с такава сила, те са тъй живи и скъпи за поета, че той и сега им остава подвластен. Той не може да забрави миналото, не се и стреми към това, защото в миналото има „много неказани думи, много целувки невзети!“ Именно тази поетизация на селската действителност, дадена в романтическо осветление, това връщане към преживяното съставлява новото и ценното в „Лято“. В него за пръв път прозвучават характерните за поезията му интонации, открива се особеният, емануилпопдимитровски начин на поетически изказ и сякаш се набелязва творческият облик на бъдещия поет.

„Лято“ е показателно и в друго отношение. Тук реалистичното съдържание поражда и съответна своя форма — изградено е в мелодични бели стихове, с множество алитерации. Но и в „Лято“ Ем. Попдимитров не преодолява съвсем влиянието на символистите. Той употребява няколко образи-символи: „вятър пропява симфония зряла“, „... широко подема бял химн на полята“, които явно замъгляват смисъла и с това снижават реалистичното звучене на цялото стихотворение.

През следващите години броят на стихотворения като „Юмрук“ и „Лято“ нараства, реалистичните елементи в отделните творби се увеличават, поетът постепенно се освобождава от влиянието на символизма. За това спомагат и събитията, които се развиват у нас по време и след Балканската и Междусъюзническата война (1912—1913 г.). Известно е, че с обективните си социално-икономически последици Балканската война изиграе прогресивна роля в развитието на балканските народи. Както пише В. И. Ленин, тя е „голяма крачка напред по-пътя на разрушаване остатъците от средновековието в цяла източна Европа“ [1].

Обявяването на Балканската война заварва Ем. Попдимитров учител в Хасковската мъжка гимназия. Видът на разгромената и пленена турска войска след падането на Одрин, настъплението на нашата армия, патриотичното въодушевление на българския народ — всичко това оставя неизгладими впечатления у младия учител. Оттук започва той да набира онзи богат жизнен материал, от който в края на 20-те години се ражда патриотичната поема за Балканската война „Златни ниви и бойни полета“.

[1] В. И. Ленин, Сочинения, 4 изд., т. 18, стр. 341.

В същност Балканската война не оправда надеждите на нашия народ. Вместо да завърши за няколко седмици, както обещаваше правителството, тя продължава повече от осем месеца. В тила и на фронта настъпва объркване, войниците търпят големи лишения. В Източна Тракия пламва холерна епидемия. На места избухват първите войнишки бунтове. В тази напрегната обстановка започва и Междусъюзническата война през юни 1913 г. — по своя характер грабителска, завоевателна война. Като резултат от това кърваво дело на балканските монархии България бива прегазена от довчерашните си „съюзници". Отнета ѝ е житницата — Южна Добруджа. В двете войни нашият народ дава 70 хиляди убити и още толкова ранени.[1]

По пресните следи на тези събития Ем. Попдимитров създава стихотворението „Гретхен" (по стар маниер озаглавено с чуждо име!), което помества в „Трептящи акорди"[2]. С формат на вестник, това списание излиза в Стара Загора през първите месеци на 1914 г. Издадени са само няколко броя. Общата линия на списанието е демократическа, антивоенна. Най-добре тя е изразена в уводната статия „Братоубийствена война" от същия брой, в който е печатано и стихотворението.

„Гретхен" представлява горчива изповед, плач на любяща съпруга по преждевременната смърт на мил съпруг, падал на бойното поле. Стихотворението се налага със свежата си образност и емоционалност:

Усещам как расне в сърцето
Тъгата безбрежна кат сън.
Върбите ще цъфнат в полето
Във пух кадифян и златист,
Ще трепка там лозови лист, —
И пак аз самичка ще съм...

Основната идея на „Гретхен" най-пълно се разкрива в последната строфа, където поетът не само скърби за скъпите жертви, но и осъжда виновниците за тяхната ранна гибел. Несъвършенството на стиховете (нарушения в ритъма, изкуствени рими и др.) се изкупва с непосредността на чувството:

Там бурята бе зла и тъма[!]
Не ще го забравя аз, клета...
Върни, о върни го, зимà,
От чужди пустинни пòлета.
Ах, сняг там затрупа следите,
И ледни са дните.

В Хасково Ем. Попдимитров преживява истинска творческа треска. Той непрекъснато пише, приготвя за печат и издава за две години четири сбирки: „Юношески стихове" и „Дневник на самотния" през 1913 г., „Песни" и „Плачущи върби" през 1914 г. От всичко поместено тук по-особено внимание заслужават няколко стихотворения от „Песни". Останалото е слабо в художествено отношение, все още носи белезите на литературното подражателство.

[1] Ср. Материали по история на Българската комунистическа партия. София, 1952, стр. 128.

[2] Трептящи акорди, Стара Загора, год. I, 1914, стр. 4.

В „Песни“ за пръв път се печатат така наречените от поета, „акварелни платна“: „Дъжд“, „Зора“, „Преспа“, „Пред пролет“ и др. Това са къси песни за явления и неща от природата, видени и осмислени в тяхната самобитна красота. С отделни свои черти те се родеят с произведения на руския поет А. А. Фет (1819—1891 г.). Колко ярка и видима е например картината, в която поетът рисува как плиска пролетен дъжд!

Плиска дъжд и вейки свежда,
Шепне, като в сън мълви.
Под увиснала одежда
Дремят мокрите ивй.

„Дъжд“ и останалите пейзажни творби притежават безспорна поетична хубост. Те и днес задоволяват читателя, отличават се с лекота на лиричното чувство. В „Песни“ е поместено и оригиналното по своето художествено оформяне, образност и многозвучие „Нощно пътуване“. То има характер на малка поемка, толкова е богато откъм съдържание. Осмосрични стихове, издържани в хорей, женски рими— всичко звучи миньорно и прави още по-осезателен нощния пейзаж— вечер по време на сенокос. „Нощно пътуване“ е дълбоко лична творба, почувствувана и преживяна на път за село. Читателят просто вижда лицата, осветени от „бледата луна“, чува звука, идещ от звънците на добитъка, който пасе из скоро косените ливади, улавя и мириса на прясното сено. Такава раздвижена, емоционално наситена творба като „Нощно пътуване“ дотогава Ем. Попдимитров не е създавал:

Аз и ти в колата.
Лей безстрастно ледна
Светлина луната.
Спиш ли? Как си бледна.
Дъх на сено. Леко
Гасне звън далеко.
Тъна в нежни мисли.
Как си бледна. Спиш ли?

С оригиналност на виждането се отличава стихотворението „Груйнската река“, написано през лятото на 1912 г., когато Ем. Попдимитров почива на село след завръщането си от Швейцария. Груйнската река, по бреговете на която са минали почти всички игри от неговото детство, сега му се представя като „дева малка,“ родена в планината от „преспа мраморна жена“. Наистина и тук се съзира известна маниерност в стила, но общото звучене на произведението е здраво; човешки-жизнерадостно е описан любовният стремеж на двама млади един към друг.

В „Песни“ като отделен цикъл са дадени незабравимите „женски портрети“: „Лаура“, „Ема“, „Клара“ и „Ефросина“ („Ирен“ е печатано в сбирката „Вечерни миражи“). Тези и други няколко творби на Ем. Попдимитров са помествани в антологии от различни съставители, понякога с коренно противоположни литературни позиции[1].

[1] Вж. Иван Радославов, Млада България, 1922, стр. 107—124. Гео Милев, Антология на българската поезия, 1925, стр. 141—149. Петър Динеков

В какво се изразява естетически ценното на „Лаура", „Ема", „Ефросина" и „Ирен"?

Определено може да се каже, че Ем. Попдимитров дължи този успех, защото показа колебание към обикнатите образи на лебеди, нимфи, примавери, лотоси. Към 1913—1914 г. той решително се обърна към своите спомени от детските и юношеските години и тях направи обект на поетическо творчество. Казаното особено важи за „Ирен". „В това стихотворение се примесват спомени — съобщава Ем. Попдимитров в интервю на в. „Заря", — а може би и мечти от Швейцария, от една къща с високо знаме в борова гора, от булевард сред Виена, от видението на една смърт..."[1] А за „Клара" се говори в книгата „Живот и блян" — в разказа „Студент". Ето това преплитане на две реалности: споменът за Фрибург, за малкия швейцарски град с готически храмове и средновековни квартали, в които протичат най-хубавите години от младостта на поета, от една страна, а от друга — сивата делничност у нас, еснафската неподвижност на градовете Лом и Хасково отпреди войните, дето учителствува първоначално Ем. Попдимитров, създават своеобразна атмосфера на лична неудовлетвореност и копнеж по миналото. Милите лица, хубавите дни, прекарани някога с тях, сега изглеждат непостижим идеал. Те се губят в синкавата мъгла на спомена. Наистина този спомен е твърде личен. Той пробягва като мираж, затова е още по-скъп. При това във всяко стихотворение се влага дълбоко човешко чувство, за любовта е разказано най-невинно и с най-нежни думи.

В „Ирен" е събрана цялата горчива мъка на любящия по ранната смърт на любимата. Тази мъка се излива в подходяща художествена форма. Стихотворението е изградено в амфибрахий с ямбичен завършък на всеки стих. С особена сила, която довършва картината и подчертава настроението, звучи петият (непълен) стих. На читателя се внушава безпределна скръб и горест, но не и отчаяние. Той долавя изразената тук голяма любов на поета към живота.

В „Женски портрети" Ем. Попдимитров най-отчетливо разкрива своята все още неясно изявена творческа индивидуалност. Той вече показва по-високо умение да твори поетични образи с помощта на словото. Намаляват и случаите на изкуствени ударения, на чуждици с неверни ударения или на прилагателни със съкратен определителен член („в стохиледни град" вм. „стохиледния град"). Като поет-лирик той постига по-голяма изисканост, непосредност и самобитност в изказа на чувството с някои характерни за него черти: задушевност, богата ритмика на стиха, чести инверсии и асонанси. Тези черти най-ярко са проявени в „Ирен".

Изобщо стихотворенията „Ирен" и „Ефросина" дават основание да говорим за известни в положителна насока промени в метода на поета. Продължавайки да бъде романтик, той обръща очи към своето минало, към живота, и на преживяното някога дава

Българска лирика, 1941, стр. 207—217. Камен Зидаров, Антология на българската поезия, 1949, стр. 251—264.

[1] Заря, год. XIV, бр. 4390 от 25. IV. 1936.

свой израз и своя форма. Именно тези нови образи и емоции съставляват новото и ценното, с което Ем. Попдимитров обогатява нашата интимна лирика. Това ново може да не е тъй ярко и поетически силно, както любовната поезия на Димитър Бояджиев и Димчо Дебелянов например, но като интимен лиричен дневник „Ирен" и „Ефросина" показват по-друг, нов свят, в който настроението е най-силният елемент.

В края на сбирката „Вечерни миражи" е поместено стихотворението „Моят стих". От него узнаваме какви са били литературните схващания на Ем. Попдимитров. По това време той не предявява към своята поезия никакво утилитарно изискване, ако и да говори между другото, че тя се вестява „в слънце и бури". Нейното предназначение се схваща твърде ограничено — да отразява живота на отделна личност:

Радост, тъга —
ти ги спояваш
с ведра дъга.

От тази ограниченост той се освобождава едва към 1919 г. Мисълта, че изкуството изпълнява определена социално-действена роля в живота на хората, е още чужда и непонятна за него.

Наистина в периода 1906—1915 г. значителна част от произведенията, които пише Ем. Попдимитров, имат напълно мистично абстрактен характер, като „Трубадур", „Зимен пилигрим", „Мария Магдалина", Низвергнат", „Подземен свят" и др. Радостите и скърбите на живота съвсем не го засягат и вълнуват. Мистично настроен, той търси упора на творчеството си в образците на упадъчната литература на Запад — Франси Жам и Метерлинк, понякога анализира в просъница своите душевни преживявания или се рови в легендите на стария и новия завет. Това бягство от действителността е крайно удобно, защото „първо, не са нужни дълбоки наблюдения и грижливи проучвания, второ, темите на живота са много деликатна работа. Тяхното разработване, ако не е вярно, не е и художествено, ако ли пък е вярно —ще боде господарите на живота..."[1] — пише Георги Бакалов, като изяснява крайната реакционност на метода на декадентите изобщо и на българските символисти частно. Съвсем закономерно през тези години виждаме Ем. Попдимитров като сътрудник в модернистичните списания „Съвременна илюстрация" (1910—1920 г.), „Факел" (1913—1914 г.) и „Звено" (1914 г.).

Позовавайки се на това сътрудничество и на сбирките „Сънят на любовта", „Песни" и „Вечерни миражи", буржоазната критика направя доста много, за да изтъкне Ем. Попдимитров като „поет на мистиката и метафизическата красота", като отминава мълком сочните, реалистични стихотворения — „Лято", „Нощно пътуване", „Ефросина" и др., или пък дава едностранчиво тълкуване на „Лаура", „Ема" и „Ирен"[2]. В същност, когато се говори за Ем. Попдимитров, трябва да се има

[1] Георги Бакалов. Литературен прелом. Вж. Избрани произведения, София, 1953, стр. 327.

[2] Вж. сп. Българската сбирка, год. XIX, 1912, кн. 4; в. Воля, год. IV, 1914, бр. 456; в. Народни права, год. XXIV, 1914, бр. 253.

пред вид — и то в качеството на основна предпоставка и главна черта на неговото идейно-художествено развитие, — че той се издига до революционни теми през 1919—1923 г., защото още преди войните прави опит да свърже своята поезия с живота. Всичко, което има трайно значение в творчеството му до 1915 г., възниква и се формира върху почвата на родната действителност и демократическите традиции на фолклора, Вазов и Пенчо Славейков, Хайне и Лермонтов. Когато отстъпва пред упадъчното изкуство и външното влияние, когато дава поетически израз на религиозни настроения и вкус към абстрактната символистическа поезия, той пише слаби произведения — чужди и несвойствени на неговото перо и художествен стил. И обратното, чрез „Дъжд“ и „Лято“, „Нощно пътуване“ и „Ирен“, „Ефросина“ и „Ема“ Ем. Попдимитров се утвърждава в нашата поезия още преди войните като нежен лирик, певец на природата и любовта. Проявеният в случая индивидуализъм не отива до крайност, това е индивидуализмът на затворения, отделен от народа интелигент. Именно липсата на връзка с народа подхранва у поета чувство на самотност и лична неудовлетвореност. Но това не е само негова беда, тя е обща за голяма част от онова поколение поети и писатели, което се роди през 80-те години на миналото столетие, а навлезе в литературата през първото десетилетие на XX век: Т. Траянов, Л. Стоянов, Н. Лилиев, Ем. Попдимитров, Хр. Ясенов и др. Подобно явление се наблюдава и в руската литература, в творческата съдба на В. Брюсов, А. Блок и А. Н. Толстой, на които единствено Октомврийската социалистическа революция помогна не само да се сближат с народа, но и да израснат като значителни творци на художественото слово.

II

Призован на фронта още с обявяването на Първата световна империалистическа война, Ем. Попдимитров остава там до нейния завършък. Сега той се обогатява с много нови впечатления, мисли и емоции. Той служи като преводач (поради знанието на френски и немски език) първоначално на южния фронт, а отпосле — в немската кореспонденция при главната квартира в Кюстендил. В продължение на повече от три години той се намира в пряк допир с най-шовинистично настроеното висше офицерство. И въпреки това знаменателно е, че той не създава нито едно националистическо произведение и почти престава да пише. Шовинистическата патриотарска лирика на Т. Траянов, К. Христов и други от сп. „Отечество“ и в. „Военни известия“ не го увлича. Наопаки, в сбирката „Свободни стихове“ е напечатано стихотворението „Скица“, писано вероятно към края на войната[1]. То носи белезите на пацифистична поезия.

Известно е, че Кюстендил, Радомир и Перник (сега Димитрово) в периода 1918—1923 г. са арена на внушителни прояви на работническата класа в борбата ѝ за по-светли дни. След пробива на

[1] Емануил п. Димитров, Свободни стихове. Кюстендил, 1921, стр. 15.

фронта при Добро поле (септември 1918 г.) негодуването на войниците от продължителната и безсмислена война стига своя връх. Те въстават и се отправят за София да търсят сметка от виновниците за катастрофата — Фердинанд и неговите продажни министри. Стигайки до Кюстендил, те ликвидират главната квартира, след което заемат Радомир и установяват свое командуване. Ем. Попдимитров бива свидетел и очевидец на всичко това. Тук той научава и за безуспешния край на Владайското войнишко въстание.

В това време избухва и всеобща криза на капитализма, който като система се оказва в задънена улица. Изпитвайки влиянието на Великата октомврийска социалистическа революция, борбата против войната в редица европейски страни прераства в борба за ликвидиране на капитализма изобщо — Германия и Унгария. У нас работническата класа, ръководена от Комунистическата партия, също се намира в революционен подем. А проведената през есента на 1919 г. голяма, тридесетдневна железничарска стачка по най-недвусмислен начин показва силата и волята за победа на българския пролетариат. Това изплашва буржоазията. Тя разбира, както вече е разбрала това италианската и германска буржоазия, че за да задуши надигащата се социалистическа революция, наложително е да се заменят старите либерални методи на борба с пролетариата и народа с по-други — с открит терор, с фашистка диктатура.

„Идването на фашизма на власт — пише Георги Димитров, — това не е обикновено заменяване на едно буржоазно правителство с друго, а смяна на една държавна форма на класово господство на буржоазията — буржоазната демокрация, с друга негова форма — с открита терористична диктатура.“[1]

В промеждутъка от 1919 до 1923 г. българската буржоазия напълно показва своята реакционна природа, най-вече с преврата на 9 юни. Това поставя интелигенцията, и по-специално писателите пред сериозното изпитание: да вървят ли с народа занапред или встрани от него и против него. Най-талантливите от тях решително и безвъзвратно скъсват със символизма като школа и прегръщат делото на революционните маси. Пръв се преориентирва Хр. Ясенов, който по случай втората годишнина на Октомврийската революция написва мъжественото стихотворение „Петроград“, става член на Българската комунистическа партия и загива като комунист-герой през април 1925 г. Почти по същото време изоставят „крепостта на символизма“ Гео Милев и Ем. Попдимитров, а няколко години по-късно и Л. Стоянов. Именно те, поетите патриоти, намират достатъчно граждански кураж да сменят целия арсенал от изразни средства, от форми и похвати и да се опитат да създават ново изкуство — за революционните маси.

Изобщо периодът 1919—1923 г. се характеризира с истински творчески подем на народния литературен фронт. Най-ярък и най-талантлив негов представител е Хр. Смирненски — родоначалникът на социалистическия реализъм в българската литература. Той непре-

[1] Георги Димитров, Настъплението на фашизма и задачите на Комунистическия интернационал в борба за единство на работническата класа против фашизма. Съч., т. 10, 1954, стр. 31.

късната се попълва с нови, млади поетични сили — С. Румянцев, Ас. Разцветников, Ламар. Този разцвет на прогресивното, демократическото крило на нашата литература има като благодатна почва революционния подем на трудещите се, а наред с него — благотворното влияние на Великата октомврийска социалистическа революция и младата съветска литература. Освен произведенията на Максим Горки, станали настолно четиво на напредничавия читател още в началото на века, сега идват у нас творбите на В. Маяковски, А. Блок и В. Брюсов, посветени на Великия октомври. Заразяващо действува и личният пример на Брюсов и Блок — най-ярките представители на руския символизъм, които не само скъсват с упадъчното изкуство, но създават и вълнуващи октомврийски произведения — поемата „Дванадесетте", стихотворенията „Скити", „Трета есен", „На другарите интелигенти", „Аз израснах в глухо време" и други.

В тази атмосфера на крайно изострени класови противоречия, когато пред всеки се възправя необходимостта да определи своята позиция не само в живота, но и в изкуството, Ем. Попдимитров от „кръста на своето безсилие"

. . . чува насън отдалеко
Плача
На родните братя.

В Кюстендил през октомври 1918 г. посещава поета неговият брат Лазар Попдимитров. В своите спомени той разказва, че Ем. Попдимитров се отнася с видимо задоволство и одобрение към „българските болшевики", както наричат тогава въстаналите войници. А самото въстание той оценява като събитие от голямо значение, смята, че то ще остави дълбоки следи в нашата политическа история. Той разбира, че народът е сила, която тепърва ще си каже думата.[1] Възможно е Ем. Попдимитров да не е казал точно същите думи, но безспорно е, че той отрезвява политически и като поет започва да се вълнува от социални въпроси и революционни теми. Набелязалата се у него идейно-творческа криза се развива главно през 1919—1921 г. и продължава до началото на 1924 г. Разбира се, да се освободи изведнъж и изцяло от старите си идейни и естетически възгледи, да преодолее в себе си мистично-идеалистичните си представи и се преустрои като поет, това той не успява да извърши. Кризата засяга само частично светогледа и метода му. При това измененията в неговите идейно-естетически позиции изпреварват промените на неговия художествен метод.

III

Началото на прелома у Ем. Попдимитров намира израз в неговия „Позив към българския писател", публикуван в сп. „Огнище".[2]

[1] Вж. Ръкописна сбирка в Института за българска литература при БАН, инв. № 2886.

[2] Сп. Огнище, год. I, 1919, кн. 2, стр. 111—113.

Тук поетът прави остра критика на тогавашната буржоазна литература, обвинява я в антидемократизъм и отчужденост от обществения живот, намеква също за водените противонародни войни, които донасят само разруха на стопанския и културен фронт. Всичко това извиква у него остро патриотично негодувание и протест. Родната литература — пише той — „цъфне в бодил, вместо да се свеждат тежките класове на пшеницата...“ Излизайки от тази правилна преценка за състоянието на буржоазно-реакционната литература, той се обръща с „призив“ към още верните на символизма и другите реакционни течения български поети и писатели да изоставят своя стар „замък“ и с това да изпълнят повелята на времето. „Ти — четем в „Позива към българския писател“ — трябва да напуснеш замъка на мрачната гордост и усамотение, да слезеш върху почвата на родната земя, и твоето творчество трябва да стане изкуство за живота, а не изкуство за себе си.“ Че приведените изисквания не представляват моментни, временни изблици у Ем. Попдимитров, а търсене на нови пътища в изкуството, не може да има съмнение. Не случайно само два месеца по-късно той излиза с втора статия под заглавие „Литературни бележки“, в която с още по-голяма яснота развива мислите, застъпени в „Позива“. „Литературата ни — бележи той — ... вече четвърт век върви под несигурните светлини на тия блуждаещи огньове (на символизма—Хр. Д.). Но етапът на търсенето, времето на бледните нюанси, мистика на съзвучието и небулозни чувства трябва да минат! Нека сега зацъфти творчеството с ж и в и краски, образи и слова! Отново — към здравото и искрено общочовешко изкуство.“[1]

Тук е мястото да се изтъкне една, макар и малка, заслуга на сп. „Огнище“ за провежданата от него демократическа линия главно между 1919—1920 г. В „Огнище“ Ив. Вазов печата две стихотворения — „Сърцето на поета“ и „Безсмъртни стихове“; Г. П. Стаматов — разказите „Малката Нана“, „Дело № 5“, „Чужди мотиви“, „Странички от дневник, 1912 – 1913 год.“ и „Първи брак“; проф. Ас. Златаров публикува съдържателната статия „Ромен Ролан и войната“. Между тези материали е и интересната статия „Литературата на утрешния ден“. В нея твърде положително и обстойно се говори за групата „Кларте“, за прелома у големите френски писатели Анатол Франс, Ромен Ролан и Анри Барбюс. Авторът на статията приветствува тяхната гражданска доблест и ги сочи като пример за изпълнен патриотичен дълг на българските художници на словото.

Пак в 1919 г. в партийното списание „Червен смях“ излиза анонимно друг „позив“ към българските писатели под заглавие „Ний зовем“[2]. Негов автор е Крум Кюлявков, тогава редактор на „Червен смях“. Авторът се обръща към „всичко честно и смело“ да застане „под нашите червени знамена“. Не е време „за скверна половинчатост, за страхливо лъкатушене в ляво или в дясно“. Пожарите на Октомври осветляват новия път на нашата страна, на нашето из-

[1] Сп. Огнище, год. I, 1919, кн. 5, стр. 260—261.
[2] Червен смях, год. I, бр. 5 от 29. XI. 1919.

куство. Вместо „печален гадател на сънища“ поетът трябва да бъде народен вожд и трибун. Това не ще рече ликвидация на творческата му свобода, както говорят привържениците на принципа за „чистото изкуство“, а открива за пръв път пред творците на художествено слово възможността да станат действително свободни. От партийно правилни позиции Крум Кюлявков осветлява и въпроса за нашето и буржоазното понятие на патриотизъм и защита на отечеството. Като пример за действителна любов към родината той сочи подвига на руските работници и селяни, които с оръжие в ръка изтръгват Русия от помешчиците и капиталистите и я превръщат в свое свободно отечество. Ето за кое трябва да се пише, струва си и трябва да се живее.

Върху позивите на Ем. Попдимитров и Кр. Кюлявков досега не е обръщано внимание и това представлява пропуск в нашата литературна история и критика. Тези позиви са много симптоматично явление в българската литература от 20-те години. Те са израз на силата на общественото надигане, на необходимостта от преустройство на литературния фронт. Тази необходимост се осъзнава в различна форма и степен от двамата наши поети, които независимо от различните си идейни позиции идват до един извод— литературата трябва да се свърже с живота на народа, иначе понататъшното й съществуване, ограничено само в личния свят на поета, става невъзможно. Като поет-комунист Кр. Кюлявков доизяснява, че това свързване означава на дело активно включване на поета в социалистическата борба на масите.

Все през 1919 г. Ем. Попдимитров насочва интересите си към прозата — жанр, не особено почитан от символистите, които са предимно лирици. Сега той обработва и издава в отделна книга своите пътни бележки, мисли и впечатления от живота у нас и в чужбина по време на своето студентство, събрани в книгата „Живот и блян“. За нея обаче трябва да се каже, че съдържа слаби по форма и бедни по съдържание разкази. Изключение прави отчасти очеркът „Студент“.

Друг по-издържан опит в областта на прозата, а едновременно и усилие да разработва съвременна тематика, са разказите „Лудият“[1] и „В болницата“[2]. И в двете произведения авторът се интересува от психологията на героя, и разказите имат характер на скици. Лудият инженер осъзнава, че е станал жертва на средата, но не намира сили в себе си да протестира. А в разказа „В болницата“ под форма на лична изповед се дава драмата на млад човек, който, отишъл на фронта, преживява пълно разочарование в своя предишен идеал. Той се обявява против цялата система на лъжепатриотично възпитание на младежта в съвременната буржоазна държава, най-злъчно иронизира своя дружинен командир — офицер от царската

[1] Сп. Демократически преглед, год. XIII, 1920, кн. 1, стр. 66—67.

[2] Ръкописът се пази в ЦДИА, фонд № 123, арх. е-ца № 71. Със съкращения разказът е печатан под заглавие „Живот сън“ в сп. Хиперион, год. I, кн. II, стр. 89—91.

армия — за неговата патриотарска реч, осмива собствената си наивност и младежка самонадеяност като млад школник. На фронта, пред картината на убитите, всичко добива коренно друг смисъл. Той вижда с очите си „ ...нея — войната и смъртта“. Той проклина нейното безсмислие и свирепост. У него укрепва вярата в човека. „Аз видях — заявява той, — че духовната сила е безгранична.“

Обществено-политическите и естетически възгледи на Ем. Попдимитров от този етап на неговото развитие са отразени сравнително най-пълно в романа „Пред буря“. Започнал да го пише още в началото на 1919 г., той го довършва в края на 1920 г. и издава през 1921 г. в София.[1]

В „Пред буря“ се рисува животът на нашата дребнобуржоазна интелигенция през десетилетието до Първата империалистическа война, оттук заглавието на романа — „Пред буря“. В него художествено се пресъздават идейните брожения сред интелигенцията, безуспешното търсене на „нови“ пътища в изкуството, като за изкуство се признава единствено символизмът. Показана е и политическата безскрупулност, котерийните борби между буржоазните партии. На фона на това политическо и духовно загниване се откроява трагедията на Калиопа, една от главните героини на романа. Дъщеря на пенсионер и съпруга на провинциален учител, тя става жертва на чужди желания и страсти. Калиопа е жив, запомнящ се образ, носител на определена критическа, антибуржоазна тенденция.

Критическите елементи в романа „Пред буря“ намират още по-пълна изява в образа на бедния музикант Гърбушката. Чрез неговата жизнена съдба — да бъде средство за забава в ръцете на материално ситите — авторът произнася тежка присъда над буржоазната действителност, в която човекът бива унижаван като животно. Това търсене на човешкото у човека и неговата защита против еснафското чревоугодие представлява съществен момент в идейно-творческите търсения на Ем. Попдимитров. Върху основата на този хуманизъм възникват и определени демократически възгледи за живота и изкуството. Целият роман идейно е насочен против ренегатите в изкуството и живота, против техния антидемократизъм и антиреализъм. Това най-ярко е засвидетелствувано в обрисовката на поета-символист Теофанов. Той се налага като събирателен образ на хилавото, небългарското и антинародното у нас, какъвто е символизмът по своята същност. Силата на художественото внушение щеше да бъде много по-голяма, ако образът на Теофанов беше по-пълно индивидуализиран.

Освен това в „Пред буря“ се откриват отделни антишовинистични и антимонархически нотки. Това личи в начина, по който авторът рисува как народът посреща вестта за обявяването на войната. В столицата слухът за мобилизация раздвижва огромни трудови маси. Те на вълни се стичат към площада пред Народното събрание, невярвайки на страшната вест. На тях писателят проти-

[1] Емануил п. Димитров, Пред буря, роман. Библиотека „Тримесечни литературни сборници“, № 3, София, 1921.

вопоставя „дипломатите с бастунчета в ръка“, които с ехидна радост приемат започнатото кърваво дело.

„Война! — бележи Ем. Попдимитров. — Издалеко, по изкусен начин пресата подготвяше умовете, разколебаваше недоверието... И ето почваше мобилизацията — нагласяването на инструментите за оная страшна симфония, дето всеки трябваше да си намери мястото на изпълнител... А никой не подозираше, че тя си има свой тайнствен и мълчалив диригент... Само по-далновидните (!) си казваха доверително: Да, царят! Предвидлив ум, велик дипломат е царят, да! (!)...“

Писателят отива по-нататък. Той не само иронизира Кобурга Фердинанд, палач на българския народ, но и възторжено се изказва за работническата класа, виждайки в нейно лице единствения защитник на интересите на народа. В края на романа е дадена вълнуваща картина на една от многото манифестации, които тесносоциалистическата партия организира за разобличаване на завоевателните стремежи на буржоазията пред Първата световна война. Тук художествено-правдиво и идейно силно е изложена мъжествената борба на трудовия народ, който, воден от партията, твърдо и решително, още в първия ден на избухналата война като един се противопоставя на империалистическата политика на буржоазията и монархията:

„И ето сега по улицата минаваше чета от леко облечени момци, в сиви костюми и малки каскети, те бързаха към гарата; Павел (главен герой на романа — Хр. Д.) вървеше отстрани. И тия бодри, усмихнати лица, кой знай защо, възбуждаха в него удивление и радост, и завист дори, задето са така беззаветни и уверени (това личеше в изражението им) в несъмнения успех — дори сякаш тоя въпрос и не съществуваше за тях. Дъждът не преставаше да вали. Късно вечерта, когато Павел се върна от гората към северния квартал на града, забеляза една нощна манифестация, която вървеше в покрайните улици, тихо и с предпазване, сякаш хората излизаха от подземие. Това бяха работници, жени и деца, и начело на шествието се движеше голям книжен фенер, от който с кървав блясък светеше портретът на брадат и буйно космат човек: Маркс. След него също се клатушкаше продълговат фенер — плакарда с огнен надпис: „Долу войната!“ Това беше първият зов на протест срещу престъпното дело.“

„Пред буря“ притежава и други положителни черти на белетристично произведение. Написан е твърде увлекателно, макар композицията му да страда от известна разпокъсаност. Хубав е и неговият език: изразителен, богат с поетични фигури, звучен и чист — той прави романа особено ценен.

На своето време романът „Пред буря“ получава двояк прием. Той бива отречен от формалистичната литературна критика, която го окачествява като „крайно несполучлив белетристичен опит на автора“[1]. И обратното, с критико-реалистичната си насоченост „Пред

[1] В. Пундев, Емануил п. Димитров. Вж. сп. Демократически преглед, год. XV, 1922, кн. 7.

буря“ допада на прогресивно настроения читател. С това следва да се обясни защо част от него — страниците, посветени на учителя Върбев, А. Страшимиров препечатва в „Наши дни“[1].

Прави впечатление фактът, че в прозата на Ем. Попдимитров се отразяват по-ясно — в по-оголена, но не и в по-художествена форма — неговите усилия да се доближи до съвременността. И все пак неговата проза е една от слабите страни в творчеството му. Тя няма самостоятелно значение в неговия идейно-творчески развой.

Всички стихотворения, създадени през 1919—1921 г., авторът помества в двете сбирки: „Свободни стихове“ (1921 г.) и „Знамена“ (1922 г.). Те излизат в Кюстендил. На другата година в София се появява третата сбирка на поета „Кораби“, в която се обединяват първите две. В „Кораби“ се съдържа най-ценното, което Ем. Попдимитров пише в периода 1919—1923 г. Това са социално насочените стихотворения: „Старият дом“, „Корабници“, „Въглекопи“, „Мечти“, „Знамена“, „Зима“, „Скици“, „Градът“, „Съдба“ и „Черноземи“, поемите „Русия“ и „Българският народ“.

Нови не само по съдържание, но в известна степен и по форма, те скоро привличат вниманието на критици и поети от легалните партийни издания. В „Нов път“ излиза статия на Младен Иванов (Георги Цанев), озаглавена „Възвръщане“. В нея критикът установява, че се забелязва известно връщане на отделни поети към народа, към социалната поезия. Като пример той взема Ем. Попдимитров. Сбирките „Свободни стихове“ и „Знамена“ „чертаят нов етап в развитието на поета и подсещат за общата насока, която българската поезия трябва да усвои, ако не иска да замръзне в студените кули на своите индивидуалистични замъци“. Това радва, толкова повече, че „романтикът, индивидуалистът и символистът“ Ем. Попдимитров се завръща „към първоизточника, към народа... Разбира се, старите навици не са забравени, — се подчертава в статията, — Исус и Богородица са все още вездесъщите образи...“ Затова той препоръчва на поета повече непосредност в стиховете, „по-дълбоко проникване в душата на другите, на многото“. Изпълни ли се това условие, останалото, т. е. революционно-реалистичното творчество, „сигурно, ще дойде само“.[2]

Георги Цанев развива същите мисли и в друга своя статия, напечатана пак през 1924 г. във в. „Звезда“[3]. Завоят на Ем. Попдимитров към социални теми той характеризира накратко още в студията „Съдбата на българския символизъм“[4]. След Девети септември той коренно преработи и допълни тази студия, издадена през 1948 г. под заглавие „От символизъм към реализъм и социална поезия“[5].

[1] Сп. Наши дни, год. I, 1921, кн. 6, стр. 7—11.
[2] Нов път, 1924, кн. 4.
[3] В. Звезда, год. I, бр. 66 от 17. II. 1924.
[4] Философски преглед, год. IX, 1937, кн. 2.
[5] Георги Цанев, От символизъм към реализъм и социална поезия. Народна младеж, София, 1948. Допълнена, студията е включена в Страници от историята на българската литература. Български писател, София, 1953, стр. 128—164.

Основната мисъл, поддържана от Георги Цанев за творческото развитие на Ем. Попдимитров, е това, че „когато революционните маси започнаха своя поход към бъдещето, Емануил Попдимитров се зарази от техния патос, от тяхната борба и идеали". Това положение той илюстрира с примери от творчеството на поета — стихотворенията „Съдба", „Въглекопи" и поемата „Русия". Но това движение напред у Ем. Попдимитров не получава своя логически завършък. Поради причини от субективен и обективен характер, тръгнал по новия път на социалната поезия, след Септемврийското въстание той изживява известни колебания, дори и връщане назад и не можа да преодолее окончателно дребнобуржоазния интелигент в себе си. Едва през 30-те години той показва отново критическо отношение към буржоазната действителност, изразено в хумористично-сатирическата поема „В страната на розите" (1939 г.). Със средствата на хумора и сатирата поетът разкрива действителния лик на съвременната капиталистическа държава, в която има място за „обществена" дейност на парвенюта като Генчо Гинин.

Изтъкнал правилно прелома на Ем. Попдимитров към социална поезия, охарактеризирал вярно, макар и по-общо, творческия облик на поета, Георги Цанев допуска известна неточност, когато посочва времето на създаване на поемата „Русия", когато подчертава факторите, които обуславят нейната поява. Не може да се приеме, че „Русия" е създадена през 1921 г. Знае се, че сам авторът сочи друга година — 1920, когато редактира своите „Събрани съчинения"[1]. Разбира се, това не означава, че Ем. Попдимитров не работи върху произведението си и през 1921 г., до публикуването й в сбирката „Свободни стихове". Засега не съществуват данни, за да се съмняваме в истинността на посоченото от поета време.

Нуждае се от известно изясняване и твърдението, че в „Русия" Ем. Попдимитров „възпява руския народ по маниера на Андрей Бели („Христос възкресе")..."[2] Истина е, че такава близост съществува в паралела, който се прави между страданията на Исус и „възкръсването" на руския народ чрез революцията. Поетът е могъл да прочете „Христос възкресе" в книгата „Русия и Инония", излязла в Берлин през 1920 г. Трябва да се отбележи, че търсенето и четенето на революционни стихове, идещи от Съветска Русия, е общо явление сред нашите напредничави писатели. В това отношение особено активни са Гео Милев, Хр. Ясенов, Н. Хрелков, Хр. Смирненски, Ем. Попдимитров и Л. Стоянов. Някои от тях се проявяват и като ревностни преводачи. Този допир на българските поети с произведенията на Андрей Бели — „Христос възкресе", на Ал. Блок — „Дванадесетте" и „Скити", на Сергей Есенин — „Инония" и „Другар", на Маяковски — „150,000,000" и „Наш марш", изиграват положителна роля в преустройството им като поети.

Поемите „Христос възкресе", „Дванадесетте" и „Инония" първи възвеличаха „светостта" на Октомврийската революция и възславиха

[1] Емануил п. Димитров, Събрани съчинения, т. II, стр. 127.

[2] Георги Цанев, Страници от историята на българската литература, стр. 157.

руския народ — пионер и водител на трудовото човечество към светлата ера на социализма и комунизма. Наистина техните автори не съумяха напълно да се освободят от стария поетически реквизит на „модерни“ поети, но силата и патоса на утвърждаване делото на Октомври тук е безспорно налице.

Ем. Попдимитров в спомените си за Гео Милев с благодарност съобщава, че още в 1920 г. се запознава с „Дванайсетте“[1]. Този факт следва да се има пред вид, когато се изясняват предпоставките за създаването на „Русия“ и идейните търсения на поета през този период.

За Ем. Попдимитров и неговата сбирка „Кораби“ се отзовава и поетът Николай Хрелков. Като рецензира изданията на широкосоциалистическата библиотека „Денница“, той намира, че разказът „Еднодневка“ от Тихомир Павлов и поемата „Рудничари“ от Вл. Русалиев са лъжепролетарски по сюжет, сухи и безжизнени по изпълнение. По-нататък той отбелязва, че библиотеката „изкупва този свой грях с третата си книга — стихотворения от Емануил п. Димитров“. Хрелков със задоволство отбелязва, че „Кораби“ е „книга, която има цел. Или по-право: една книга, в която се долавя целта.“ Но той отказва да тълкува дали съзнателно, или несъзнателно поетът е постигнал това. Задоволява се да подчертае, че публикуването на „Кораби“ е „рядка проява не само в творчеството на Емануил п. Димитров, но и в българската литература изобщо“. Н. Хрелков вярва, че Ем. Попдимитров минава с „Кораби“ безвъзвратно при народа, свършва с идейното си скиталчество.

От многото статии за Ем. Попдимитров, излезли през 30-те и 40-те години, трябва да спомена статиите на Г. Бакалов,[2] П. Динеков[3] и Хр. Радевски[4]. В тях също се поставя въпросът за творческото преустройство на Ем. Попдимитров, но се разглежда най-общо. След Девети септември излязоха интересни спомени от Крум Кюлявков, в които Ем. Попдимитров се рисува като съмишленик на Българската комунистическа партия в последните дни на живота си,[5] статии от Н. Фурнаджиев[6], Г. Костантинов[7] и др. Напоследък издателство „Български писател“ издаде обемист том „Избрани произведения“ с предговор от Г. Веселинов[8]. Трябва да се признае като заслуга на съставителите на този том, че публикуваните творби релефно очертават криволичещия път на Ем. Попдимитров, неговите колебания през първите две десетилетия на века между упадъчните литературни течения и реализма, между мъртвите символистични образи и живата му любов към народа и българската природа.

[1] Емануил п. Димитров, Гео Милев в моите спомени. Вж. Гео Милев, Възпоменателен сборник, София, 1936, стр. 27.
[2] Нов път, год. II, 1925, кн. 10.
[3] Литературен глас, год. III, бр. 108 от 28. III. 1931.
[4] Изкуство и критика, год. II, 1939, кн. 10.
[5] Литературен фронт, год. II, бр. 31 от 2. VI. 1945.
[6] Литературен фронт, год. III, бр. 39 от 1. IV. 1946.
[7] Литературен фронт, год. IX, бр. 21 до 21. V. 1953.
[8] Емануил Попдимитров, Избрани произведения. Отбор и редакция Георги Веселинов и Васил Александров. Български писател, София, 1954.

Несъмнено Г. Веселинов и В. Александров с умение са обхванали огромното, предимно печатно, литературно наследство на поета. Изнесеното дава възможност на читателя да види, опознае и обикне реалистично-демократичното у Ем. Попдимитров. Покрай тези положителни страни на поместеното в сборника са допуснати и важни пропуски. При неговото изготвяне очевидно съставителите са се ползували само от печатната продукция на поета. В такива случаи е необходимо да се проучи и целият архив на съответния автор — ръкописи, междинни редакции, писма и пр. Ако беше сторено това, в „Избрани произведения" сигурно щяха да попаднат и трите новооткрити и непечатани досега стихотворения на Ем. Попдимитров — „Гергьовден", „Човекът с веригите" и „Кървави конници"[1], чиито оригинали се пазят в Централния държавен исторически архив, фонд № 123, арх. единица № 34 и 36.

От направения най-общ преглед на писаното за Ем. Попдимитров се вижда, че критиците недостатъчно засягат въпроса за метода на Ем. Попдимитров, а в известни случаи и отминават тази проблема. Те почти не се интересуват от това, до какви нови емоции, интонации и образи се добира поетът, след като се възвръща към народа, как се изменя поетическият му речник и т. н. Техният интерес кръжи предимно около проблемата за идейния развой на Ем. Попдимитров. Това толкова повече ни задължава да се опитаме да разкрием характера на измененията в метода на поета, като използуваме за целта повече данни от творческата му биография и непубликувани произведения.

Да се върнем към стихосбирката „Кораби". Тя се открива с няколко стихотворения — „Двустих", „Утро", „Свещена страна", „Рибарка", „Елада", „Пастир", „Проказаният" и други, които очевидно са писани преди войната, толкова са близки по образи и интонации до стиховете от сбирката „Плачещи върби" (1914 г.). По тази причина те няма да ни занимават тук.

Основният патос на „Кораби" се определя от останалите, социално-насочените творби. Новото и хубавото в тези произведения е това, че Ем. Попдимитров прави обект на своето поетическо творчество революционното надигане на масите („Въглекопи", „Знамена"), че започва да свързва своята съдба като поет със стремежите и освободителните борби на трудовите маси („Русия", „Българският народ", „Съдба", „Чернозем"). С това в неговото творчество се налага проблемата за интелигента и неговото отношение към народа и революцията.

По тематика по-различни са двете хубави стихотворения — „Скица" и „Зима". Те издават пацифистическите настроения, овладели поета към края на Първата световна война.

За да спазим възприетия от нас хронологически принцип на проследяване творческото развитие на поета, ще се спрем първоначално на „Скица" и „Зима", а след това на другите произведения, тъй като те са израз на настроения от по-късно време (1919—1923 г.).

---

[1] Вж. Литературен фронт, бр. 34 от 25 VIII. 1955 г.

Ем. Попдимитров се настройва пацифистично още в края на 1917 г. За това съобщава и Хр. Г. Казанджиев в своите спомени за поета. Тогава в Кюстендил работи като член-съдия на Окръжния съд писателят Г. П. Стаматов. Между него и Ем. Попдимитров се завързват най-сърдечни отношения. В техните задушевни разговори наред с въпросите на изкуството често се чуват и протести от продължилата вече три години световна война и от режима на „каналията" Фердинанд. По-рязък и по-смел в това отношение естествено бил Г. П. Стаматов.[1]

В стихотворението „Скица", като използува художествения контраст, поетът изгражда две емоционално раздвижени картини. С малко думи, но с голяма изразителност той рисува в първата строфа казармен двор сутрин, в момента, след като изсвири тръбата. Подробностите от войнишкия бит създават ярко зрително впечатление:

Изнасят нарове в казармения двор.
Лъщят от смазка пушки, нож блести
И чатка спусък. . . Тамо някъде гърмят,
И хълмове повтарят сглъхналото ехо. . .

Там е фронтът! Това е достатъчно, за да разгъне втората, основната картина. По твърде оригинален начин авторът осмисля тук своите пацифистични настроения. Той не просто припомва миналото, а вижда мечтата си като осъществена реалност. С душа на мирен труженик, него го влече съзидателният труд, а не завоюването на чужди земи и градове. Това настроение се подсилва и от естеството на самите образи, сравнения и метафори, с които е наситено „Скица". Нещата се назовават с техните имена, поетическият шаблон отстъпва място на оригиналния и свеж образ, даже се въвеждат изрази от войнишкия речник — „чатка спусък", от народния говор — „скриптят коли", „бащата рони клас" и др.

За пръв път богатото реалистично съдържание се облича така пълно в необходимата художествена форма. Стихотворението е стегнато, изградено в ямбична стъпка и в бели стихове:

И в миг проблясва в паметта картина:
Извишени над гумното — стогове пшеница,
Скриптят коли; на сянка обедът е сложен.
Бащата рони клас, отвява тежко зърно,
Туптят с копита морните коне. . .
И ето: сабя свита в блискава коса,
Оръдие разсечено на плуг,
А щикът изкован на сърп. . .

В известен смисъл „Скица" бележи нов етап в творчеството на Ем. Попдимитров. Чрез него той извършва дълго търсения преход от повърхностните, съзерцателни картини на чужди страни и градове към по-задълбоченото и активно отразяване на родната действителност, към изваждане в художествени рамки проблемите на

[1] Хр. Г. Казанджиев (1896—1955) е автор на посредствени пиеси и др. Вж. За Ем. п. Димитров, спомени от Хр. Г. Казанджиев. Ръкописна сбирка в Института за българска литература при БАН, арх. единица № 2887.

съвремието. В мечтата на поета сабята да се превърне в коса, оръдието — в плуг, а щикът — в сърп намират поетически израз миролюбивите настроения на нашия народ, мъжествената борба на трудещите се против империалистическата война. Може би Ем. Попдимитров става неволен проводник на тези демократически идеи, но самият факт, че написва стихотворението „Скица", е вече доказателство за силата на влиянието на антивоенните лозунги върху широките обществени слоеве.[1]

За жертвите от Междусъюзническата война Ем. Попдимитров написа стихотворението „Гретхен". С не по-малка горест звучи и „Зима", посветено на хилядите убити през Първата световна война. С ярки бои е предадена картината на бойното поле, на катастрофата:

Скръбта споходи там полята бранни,
От врани бавен орляк там прелита.
Там зимен сняг залива люти рани,
Скръбта в полята бял саван заплита.

Там пада сняг. Забравени навек,
Там мъртъвците в мрамор леденеят,
Към родни край загледани далек.
Но пада сняг и равнини немеят.

Мълчат села в безименни поляни,
Позъзват тихо ветрове сърдити.
— Каква, каква любов вий, черни врани,
Възпявате под стрехите разбити?

В „Зима" намираме още остатъци от старата поетика: твърде сложната инверсия — „от врани бавен орляк там прелита", метафората — „бял саван", сравнението — „там мъртъвците в мрамор леденеят", и др. Но ако сравним ранните стихове на Ем. Попдимитров със стиховете след 1918 г., ясно ще се види колко по-разнообразни и по-жизнени по тематика са новите произведения. По-рано поетът се ограничава, както сам се изразява, в „едно естетическо (по-вярно естетско — Хр. Д.) отношение към любовта, природата, красотата, тайните на битието[2], а сега се насочва към проблемите и събитията на своето време, те стават предмет за поетическо вдъхновение. Това е нещо съвсем ново в практиката на един поет-символист. И в резултат стиховете му се обновяват не само по тематика, но се повишава и художествената им стойност. Поетът постига видими успехи в овладяването на реалистическия метод на изобразяване на действителността, у него почти изчезват трафаретните образи, книжните сравнения и изкуствени обрати на речта. В художествената тъкан се вмъкват думи от разговорната реч, вместо рими „на всяка цена" се предпочитат бели стихове, т. е. на съдържанието се дава първенство пред формата. Заедно с това се изменя и характерът на лирическия герой в творчество — на Ем. Попдимитров. Той престава да бъде носител на индивидуалистически настроения, обхванат от романтическата мечта за „стари, стари времена", а се представя като

[1] Вж. Материали по история на Българската комунистическа партия, 1952, стр. 159—160.

[2] Интервю с проф. Ем. п. Димитров. Литературен критик, год. I, 1941, бр. 17.

определено лице, съвременник на даден исторически период. Затова неговите преживявания, изказани в стихотворна реч, придобиват известна познавателна сила, в тях се типизират мислите и чувствата на определена обществена група.

Както се каза, през 1920 г. Ем. Попдимитров създава и поемата „Русия“ — „един поетичен шедьовър в нашата литература, който остана почти незабелязан“, както пише за нея Николай Хрелков[1]. Това не е случайно. Поезията, както и всяко изкуство, е исторически обусловена от обществения живот. А знаем, че през 1920 г. Съветска Русия удържа последни и решителни успехи над белогвардейските банди и империалистическата интервенция. В разгара на възторга и радостта от тези исторически победи на съветската власт по най-тържествен начин световният пролетариат чествува третата годишнина от Октомврийската революция.

У нас прогресивният печат най-радушно приветствува славната годишнина, написват се голям брой статии, а в повечето градове и села се провеждат внушителни манифестации. Централният комитет на партията дава за това нарочни указания чрез позива „Тригодишнината от Руската революция“[2]. В партийния орган „Ново време“ излиза голяма статия „Три години от революцията“, в която четем: „Самото тригодишно съществуване на Съветска Русия е най-живата агитация, която разпалва всред милионите пролетарски маси в света революционен дух, окриля ги и ги тласка към социалистическа революция.“ Октомврийската революция се определя като „едно от най-великите исторически събития, събитие с всесветско, най-дълбоко значение за живота на народите“[3]. Известно е, че опрян на тези статии и на революционно-партийната работа у нас, Хр. Смирненски написва едни от най-хубавите си стихотворения през 1920 г.

За пръв път „Русия“ се печата в сбирката „Свободни стихове“[4]. Без изменения е преиздавана от поета на два пъти в сбирката „Кораби“[5] и във втория том от „Събрани съчинения“[6]. Съдържа се и в „Избрани произведения“, отбор и редакция от Г. Веселинов и В. Александров[7]. Досега на поемата не е давана по-цялостна оценка. Отделните изказвания от преди и след Девети септември не добавят нищо съществено към казаното за нея от Г. Цанев и Н. Хрелков.

„Русия“ е оригинална поема. Макар да поетизира чужда, небългарска действителност, той показва добро познание и разбиране на историята на руския народ. За основна тема на произведението се взема героичното минало на руския народ, което се тълкува като подготвителен етап за извършването на Октомврийската революция. При това поетът има определен поглед върху руската история от Наполеоновото нашествие през 1812 до Октомври 1917 г. В рамките на този исторически период той разгъва сюжета на своята поема.

[1] Сп. Пламък, 1924, кн. 2, стр. 72.
[2] Вж. Работнически вестник от 19. X. 1920 г., стр. 1.
[3] Сп. Ново време, 1920, № V, стр. 129, 130.
[4] Емануил п. Димитров, Свободни стихове. Кюстендил, 1921, стр. 16—20.
[5] Същият, Кораби. Библиотека „Денница“, София, 1923, стр. 24—28.
[6] Същият, Събрани съчинения, том II. София, 1931, стр. 123—127.
[7] Същият, Избрани произведения. Български писател, 1954, стр. 80—85.

Именно този историзъм прави различна „Русия“ на Ем. Попдимитров от „Христос възкресе“ на А. Бели и „Дванайсетте“ на Ал. Блок. Вярно е, че тримата поети по свой начин утвърждават „светостта“ на Октомврийската революция, и това е общото между „Русия“, „Христос възкресе“ и „Дванайсетте“, но да се отминава или недостатъчно изтъква разликата между тях също е методологически неправилно.

Най-големи прилики между „Христос възкресе“ и „Русия“ могат да се открият в похватите, в маниера, както се изразява Г. Цанев, на възпяване руския народ. Тъкмо това е и най-слабото място на „Русия“. Образът на Исус, употребата на символи с библейски характер замъгляват общата реалистическа устременост на поемата. Това може би и обуславя малката й популярност сред масовия читател.

„Русия“ се състои от пет части. Първата служи като пролог. В нея авторът изразява своето искрено отношение на преклонение и любов към Съветска Русия, победила своите външни и вътрешни врагове. Той съзнава международното значение на Октомврийската революция и намира за това подходящ поетичен израз, като нарича нова социалистическа Русия „сърце, проляло кръвта си за нас!“

Втората част е много общо дадена. Образите са неконкретни символи, които трудно се разгадават. Тук става дума за вековната борба на руския народ против деспотизма и самодържавието, за страданията на заточениците в сибирските рудници. Но това се рисува твърде бегло, посредством образите на „апостоли бледни“ и „руски Христос“. Тук все още се мяркат неизживените символистически похвати, които пречат на поета да разгърне реалистично картината на „крепости каменни“, гдето гинат „в подвиг суров“ милиони мъченици за народна свобода.

В третата част по-пестеливо, но поетически силно се разказва за разгрома на Наполеон в Русия. Москва е непобедима, неизбродни и страшни със своя сибирски студ са руските степи, велик е руският народ! Такова е внушението, което прави поетът чрез художествени образи и картини. Нататък само се назовават: Кримската война, подир нея — Руско-турската война от 1877—1878 г. България е освободена. И после Цушима. Поражението на Русия през Руско-японската война още повече разпалва умразата на народните маси към царизма. Избухва Първата руска революция. Поетът с гняв се изказва против предателя поп Гапон:

Сѐ тоя смразен небосклон!
Тълпи на площада
Пред ярки и мрачен дворец,
И кръстът пред тях е — Гапон!
Ръце се повдигат във знак на пощада,
Ответ е свинец!

Показателна е още оценката, която се дава на Първата световна война в края на четвъртата част от поемата. Чрез две оригинални синекдохи авторът разкрива противонародния характер на войната с нейните неизброими материални и човешки жертви. Това

е трети случай, когато Ем. Попдимитров в художествено произведение засвидетелствува отношението си против империалистическите войни:

Мазурия после — за рибите стръв!
Подземни окопи, гранати- . .
По върхове снежни петната от кръв
И гробници нови — Карпати!

Поемата приключва с картина, макар и символично предадена, на Октомврийския преврат. Пред победителите работници и селяни поетът вижда как

. . . От мрака възлиза
Под огнена риза
Исус!

Тоя завършък на „Русия“ извиква в съзнанието на читателя края на „Дванайсетте“:

Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В красном венчике из роз —
Впереди — Исус Христос.

Откъм стилно-езикова страна „Русия“ крие също така интересни податки. Поетът усвоява почти разговорна интонация —

Възпявам земята
Велика,
Героите строги,
Русия. . .

Това придава естествена мелодичност на стиха, освободил се от сложните конструкции. Поетът дири сега най-уместната дума или израз, за да покаже величието на Русия. По понятни причини той изразява международното значение на Октомврийската революция с думите:

— Ти яростно светиш, пламтиш,
С многоцветни огньове в степта,
И в късния час
Милиони ръце
Се вдигат в нощта
Към тебе, огромно Сърце,
Проляло кръвта си за нас!

Но символите тук са разбираеми, с определена революционна обагреност. Ние разбираме, че „многоцветните огньове в степта“, това са мъжествените битки на руските работници и селяни против външните и вътрешните врагове на революцията, че „милионите ръце“, това са милионите трудови хора от цял свят, които решително се противопоставят на своите правителства в борбата им против Съветска Русия. Това придава дълбоко съдържание на синекдохата „огромно сърце“, подчертавайки любовта на народите към социалистическа Русия. Добре и поетически силно са обрисувани и наполеоновите войници след разгрома при Москва:

Разнищени, в край непознат,
Топят се мизерни тълпите,
Запалят те скуден огън, —
Горят знамената с кoпринени плат
И с него — орлите!

Изобщо в начина на подбор на съществителни, прилагателни, глаголи личи стремеж реалистично да се разкрият образът, ситуацията, детайлите.

Черти на историзъм срещаме и във втората поема на Ем. Попдимитров — „Българският народ“ (1921 г.). Тя се отличава с по-голяма конкретност на образите от „Русия“. В нея поетът художествено осмисля историята на нашия народ, като държи демократическа линия в оценката на различните исторически периоди.

Поетът с възторг говори за богомилите, за Беласица, Търново и Янтра. Спира се на дейността на Паисий и Раковски, Ботев и Левски. Рисува освобождението ни от турското иго от великия руски народ. Но надеждите за щастлив, свободен живот излизат краткотрайни. Едрокапиталистическата буржоазия, която бързо се формира след Освобождението, скоро започва войни за „кървава слава безплодна“. Поетът с горест се обръща към българския народ:

И ето на халос проляна
Кръвта ти свещена . . .
. . . . . .
И зъзнеш загледан в нощта
Към Северни странен пожар . . .

Наистина това той съзнава почти стихийно, посредством здравото си чувство за живота и историческия момент, в който живее. Но то е поучително като израз на честно отношение на поета към своята епоха, на любовта му към народа. Произведението завършва със страстен призив към българския народ да не губи вяра в тържеството на своите идеали. Той чува „на битката сетня гърмът“. Не е далеч денят, когато „апостоли кървави“

. . . навред ще вестят: Свобода!
На братството светлия бог . . .

Онова, което не достига и на двете поеми, е известна абстрактност на образите и неизясненост на основния идеен замисъл. На много места се нахвърлят отделни хубави мисли и ярки образи („Русия“ — част IV; „Българският народ“ — част IX), но те не се развиват поетично и това придава на произведенията твърде схематичен характер. От друга страна, Ем. Попдимитров никъде не показва що-годе разбиране за класовата борба, той няма ясна представа за социализма. За него Октомврийската революция е „странен пожар“. Разбира се, това не е само негов недостатък, а е беда на откъснатия от трудовите маси интелигент. Но истински възторг извикват у нас неговите мъжествени усилия да разкъса обръча на естетизма и индивидуализма в художествената си практика, да застане в лагера на борещите се трудови низини и да създаде реалистично-демократична поезия.

Към това нека добавим, че през 1921 г. Ем. Попдимитров прави нови сериозни усилия да преустрои както своя светоглед, така и своята художествена практика. Но истина е, че по същото време той проявява и съществени колебания, като се заема да издава свои стари символистични работи, писани от преди 1914 г., в сбирката „Стихове и песни" (1921 г.). Отбелязвайки този анахронизъм, Гео Милев излиза с положителна рецензия за стихосбирката. Той определя Ем. Попдимитров „като един силен и съвършено самобитен поет-символист в нашата литература"[1].

Документ за това, как трудно е вървяло идейно-творческото развитие на поета, представят не само поемите „Русия" и „Българският народ", но и статията „Съвременно изкуство"[2]. В „Съвременно изкуство" Ем. Попдимитров проявява упоритост и последователност при устояване на своя нов естетически идеал, като за първи път поставя въпроса за обществено-историческата обусловеност на изкуството. „Дълбоките социални причини" — пише той — не само определят „съществуването на изкуството, но дори налагат отпечатък върху неговия характер и форма..." Той констатира още, че символизмът като литературно течение в българската литература е вече изминат етап и характеризира футуризма и дадаизма като „болезнени издънки" на буржоазно-реакционното изкуство. В края на статията Ем. Попдимитров прави опит да определи що е стил и с оглед на дадената от него, макар и невярна формулировка, доста успешно изяснява идеалистическата основа на символизма „като особено светоразбиране", при което действителността „губи своята тежест на сурови и жизнени факти" и се превръща „в неопределена отвлеченост". Той ратува за обновяване на изкуството, за реализъм и социалност в поетичното творчество, което „по необходимост трябва да престане да бъде недостъпно, иероглифно" и да се превърне в „слънце, което създава живот и осмисля живота". Подобни мисли Ем. Попдимитров развива и в друга своя статия „За изкуството"[3].

Важен момент от творческата му биография ни разкрива и стихотворението „Емануил"[4]. Тук поетът с мъка и горчивина изповядва, че досега името му е било „само знак на тиха любов", че безплодно са протекли толкова години. Като поет той не е бил борец и гражданин, странял е от обществените борби. А истинското изкуство и безсмъртие постига онзи творец, който свързва личната си съдба с тази на масите, който чрез личното си творчество става тръбач на общонародните въжделения. Тези мисли Ем. Попдимитров доразвива

---

[1] Везни, год. III, № 9, 10. XII. 1921, стр. 178. Интересно е как реагира на това и други подобни твърдения един буржоазен критик като Петко Росен. През 1925 г. той писа: „За Емануил п. Димитров се е сложило погрешното мнение, че той е най-мистичният поет (Гео Милев говори за „мистичен романтизъм" у Ем. Попдимитров — б. н.). Сам той обича да кокетира с тая измама и с несмогвания от него бергсонизъм. У него, както и Н. Райнов има добит вкус към екзотиката" (Хиперион, год. IV, кн. 1—2, стр. 72).

[2] Сп. Наши дни, год. I, 1921 г., кн. 5, стр. 3—8.

[3] Сп. Слънце, год. II, 1921, кн. 6.

[4] Сп. Демократически преглед, год. XIV, октомври 1921 г.

в стихотворението „Знамена“, поместено в седмата му сбирка, излязла в Кюстендил под същото заглавие.[1] В него той излага вече конкретни наблюдения и емоции от лично наблюдавана работническа демонстрация. „Знамена“ е хубава, бойка, подигаща духа творба. Макар да е зрител отстрана, а не манифестант, поетът пише с възторг:

Видях знамена . . .
С червения плясък на свойта коприна —
Вълна след вълна —
Застилаха те безотрадно лазура;
Вървяха бойците и погледа пламенен бе
От гнявна любов и несдържана буря;
Над вечни пустини
Те носеха кървави порив към ново небе!

Показателно е как Ем. Попдимитров „поправя“ началото на „Знамена“, редактирайки том втори от „Събрани съчинения“ през 1932 г. Тогава той стои на други обществени позиции, вълнува се от други мисли, затова и отстранява от втория стих яркия епитет (в духа на партийно-политическия речник от 20-те год.) — „червения“. С това стихът коренно изменя своето предишно звучене, става политически беззъб:

Видях знамена . . .
С чаровния блясък на светла коприна —

Тази поправка хвърля светлина върху насоката в развитието на поета след Септемврийското въстание. Липсата на определен и постоянен критерий, променянето на обществения и естетическия идеал явно задържат и теглят назад правилното му развиване като поет.

Идейният патос на „Знамена“ е демократичен, революционен. Видът на работническите демонстрации в Кюстендил, както и започналата през втората половина на 1921 г. нова икономическа криза на капитализма, която обхваща скоро и България, несъмнено помагат на Ем. Попдимитров по-ясно да види новото, набъбващото в живота. Да намери напълно съответната форма за неговото поетично пресъздаване, той естествено не успява докрай. Авторът отново прибягва до условни и алегорични образи — „вечни пустини“, „ново небе“, „вехтия мир“, „безбрежност печална“, „пясъци жарки“ и др. Но той подчинява тези образи на революционната идея — изтъкване размаха и величието на борбата на потиснатите. Разбира се, това са само наченки на нова поетика у Ем. Попдимитров. При него не се наблюдава онова пълно подчинение на символиката на революционната задача, както у Хр. Смирненски.[2]

В центъра на стихотворението „Знамена“ стои образът на „борците“, манифестанти на революционната улица. Към тях поетът из-

[1] Емануил п. Димитров, Знамена. Кюстендил, 1922.

[2] Ср. Д. Ф. Марков, Новаторские черты поэзии Христо Смирненского. Ученные записки Институти славяноведения, изд. АН СССР, Москва, 1954, VIII, стр. 134—135.

питва дълбоко уважение и сърдечно съчувствие. На него се нрави техния устрем напред, той приветствува похода им към бъдещето:

Към нова земя устремени — вървяха натам,
И яростни порив кипеше под слънчеви плам!

Известно е сравнението, което М. Горки прави в романа „Майка" на първомайската работническа демонстрация с развятото над нея червено знаме, като я уподобява на голяма черна птица, разперила широко крила, готова да политне.[1] Подобно сравнение използува и Ем. Попдимитров, подчертавайки устременността на манифестантите-работници към бъдещето, тяхната сила и единство.

Видях знамена —
Над гордо възети чела;
Над яко сплотени плещи
И сонм рамена,
Страхотно талаза коприпен плющи:
На пурпурно кървава птица крила...

Дали Ем. Попдимитров е чел „Майка" до създаването на „Знамена" няма данни, но примерът сам по себе си е характеристичен. Той заслужава отбелязване.

В началото на 20-те години сред пролетарско-революционните поети се забелязва интерес към миньорите. Темата за миньорския труд става една от най-популярните. Появяват се преводни и оригинални творби. Така още в 1919 г. Пейо Андреев печата в „Ново време" стихотворението „Миньори", Д. И. Полянов публикува превода на „Въглекопачът" от Морис Магр[2], а като венец на тази тема се явява знаменитата творба на Хр. Смирненски „Въглекопач"[3]. Ем. Попдимитров също се откликва със стихотворението „Въглекопи". Но и тук основните образи, както са употребени, имат символистически първоизточник—сравнението „антланти", метонимията „дворци на смъртта" и др. Същевременно се откриват образи, заети направо от творчеството на Хр. Смирненски („Ний" и „Въглекопач"):

Дълбаят сърцето на въглена лъскав и черен
Туй страстно сърце на великата майка-земя:
Земята ги жива погреба и в труд непомерен,
Децата си родни лиши тя от зрак и цветя!

Към това се добавя и традиционният завършък на стихотворението в духа на мистичните разбирания на поета. Вместо активен протест по повод гибелта на техен другар, въглекопачите мълчаливо изнасят неговото тяло, „и сякаш те носят там бледния труп на Христа". Тъкмо това най-много идейно снижава цялото стихотворение въпреки наличието на такива стихове:

...техните мисли са черни, мечтите градини
Димящи, де сънища пъфнат в кошмари и чад.
И там те дълбаят упорно и вдигат твърдини
На бъдния рай, дето няма тирани и глад.

[1] Вж. М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах. Москва, 1950, т. 7, стр. 335.
[2] Червен смях, год. I, бр. 28 от 30. VII. 1920.
[3] Червен смях, год. II, бр. 44 от 24. XI. 1921.

Приблизително в същия тон е издържано и стихотворението „Градът", където авторът се опитва да изрази отрицателно отношение към съвременния капиталистически град. Ред картини, които тук се дават, са верни. Стихотворението е написано във форма на обръщение към „ония", които наричат града „кошмарни селения", дето „глухо клокочи разврат", „в каскади се плиска кръвта" и всичко носи печата на фалшив блясък. Това е на единия полюс, а на другия — животът е тежко бреме, истински ад за бедните градски съществувания:

. . . В дълбок сутерен,
Де блед рахитизъм цъфти!
О, тия молещи без влага очи,
Ръце — като расли без слънце стебла!
. . . . . .
Но там в низините човек за човека е брат!

*

Всичко това Ем. Попдимитров постига до 1922 г. Но вместо да продължи по-нататък, да укрепи и засили у себе си прогресивното, той отстъпва надясно. Прав е Крум Кюлявков, като пише за него: „Някакъв жалък интелигент, страшно ненавиждан от поета, седи заврян в някакво ъгълче там у него и му пресича пътя, раздвоява го."[1] Такъв процес се набелязва у него в началото на 1922 г., когато с цел да се хабилитира за доцент в Софийския държавен университет, той задълбочено проучва идеалистическата философия на Анри Бергсон, към която и преди това, още като студент във Фрибург, има силно влечение. В редица писма до Людмил Стоянов от това време Ем. Попдимитров подробно излага своите литературно-естетически схващания и лични планове за преместването си в София.[2] Той гори от желание да се отдаде изцяло на литературно творчество. В „Хиперион" излизат няколко негови статии по бергсонизма и неовитализма[3], а наскоро след това публикува в отделно издание студия „Естетиката на Бергсон"[4], с която бива и избран за частен доцент по сравнителна литературна история при катедрата на проф. Ив. Д. Шишманов през лятото на 1923 г.

В работите си за Бергсон, както и за Ибсен[5], Ем. Попдимитров се проявява като защитник на идеализма във философията у нас, а заедно с това — и на символизма в изкуството. Сега той пише, че „творчеството е метафизика. Затова последната не е обобщение, а вдълбочение, проникване, творчество или, както казва Бергсон, интегрален, пълен опит"[6].

[1] Литературен фронт, бр. 31 от 2. VI. 1945.

[2] Вж. писмата на Ем. Попдимитров до Людмил Стоянов. Пазят се в ръкописния отдел на Института за българска литература при БАН, вх. № 6, инв. № 31, 34.

[3] Хиперион, год. I, 1922, кн. 4—5; год. II, 1923, кн. 9—10.

[4] Еманоил п. Димитров, Естетиката на Бергсон. Философска студия. София, 1923.

[5] Еманоил п. Димитров, Ибсен и ибсенизмът в литературата. Годишник на Соф. университет, Историко-филологически факултет, кн. XX, 4, 1924.

[6] Хиперион, год. I, 1922, кн. 4—5, стр. 288.

Деветоюнският фашистки преврат и последвалото Септемврийско народно въоръжено въстание, организирано и ръководено от Комунистическата партия, е нов момент не само в развитието на партията от теснячество към болшевизма, но и нов етап в историята на нашия народ[1]. „Септемврийското въстание — писа Георги Димитров — издълба такава дълбока бразда между народните маси и фашистката буржоазия, която с нищо не можеше да бъде запълнена."[2]

През 1924 г. в България се развихря жестока политическа реакция. На бесилките, по казармените стрелбища, по улиците и площадите погиват много честни българи. Това подействува революционизиращо върху голяма част от нашата интелигенция.

На 15 януари 1924 г. излиза първата книга на сп. „Пламък". То по най-категоричен начин манифестира протеста на трудещите се народни низини против фашисткото варварство, от една страна, а от друга — в своеобразна форма отразява подема на революционните сили, въпреки поражението на въстанието. „Прорева и самото небе — писа Гео Милев от името на редакцията още в първата книга; — има ли глухи, които не са чули тоя рев и трясъка на погрома?... Братска кръв пръсна по треви и шубраци, мозък от разбити черепи полепна по зидове." Важен е изводът на Гео Милев: „Поетът добива своето истинско призвание: да бъде преди всичко, и само — човек. Човек посред народа. Ние не можем да останем глухи зрители пред народната трагедия — унесени в неземните си блянове, потопени в нашите дребни чувства. Защото над нас и всичко наше стои: Народът..."[3]

Между сътрудниците на „Пламък" е и Ем. Попдимитров. В книга втора са поместени неговите „поеми" — „Пропилеи": „Земя", „Жена" и „Народ",[4] представляващи своеобразен опит на поета да намери отново общ език с прогресивните обществени сили. Но от втората половина на 1924 г., когато Цанковият фашизъм става особено свиреп, Ем. Попдимитров съвсем се отдръпва от прогресивните среди, защото — както свидетелствува Марко Марчевски в своите спомени „Гео и другите" — в университета му направили сериозно мъмрене и го предупредили да избира между „Пламък" и университета[5].

Нарочно припомняме тези подробности, за да стане по-ясно общественото поведение на Ем. Попдимитров след Септемврийското въстание от 1923 г. По причини от различно естество той не можа да намери морални сили в себе си, за да преодолее всички колебания, свързани със средата, която го обкръжава. Както вече

---

[1] Материали по история на Българската комунистическа партия, 1952, стр. 239.

[2] Г. Димитров, Политически отчет на ЦК на БРП (к) пред V конгрес на Партията, 1948, стр. 25.

[3] И свет во тме светится, Пламък, 1924, кн. 1, стр. 44, 45.

[4] Пак там, кн. 2, стр. 49—51.

[5] Възпоменателен лист „Април—май 1925 г." Издава дружеството на бойците против фашизма при Камарата на народната култура, София 1947, стр. 7.

се каза, като личност и поет той изживява известно връщане назад в периода между 1925—1935 г.[1]

Възниква въпрос: няма ли и други данни освен приведените, които да разкриват по-добре и по-пълно как Ем. Попдимитров реагира на Септемврийското въстание? Веднага трябва да отбележим, че той не остана чужд на народната трагедия. Макар и не тъй дълбоко, както Гео Милев, А. Страшимиров и други, Ем. Попдимитров също бе потресен от страшните гледки на разсвирепелия фашизъм и реагира по своему. Много характерно е стихотворението „Съдба", датувано: „IX. 1923"[2]. В „Съдба" той вече до дъно разбира злата си участ на интелигент-самотник, никому ненужен, водещ най-безплодно съществуване:

Осъден съм бавно
Да пилея възторга
И капка по капка
Да изливам кръвта си.

Разкъсван от вечни съмнения и колебания, той скръбно осъзнава, че никога не ще възсияе чрез „лъчезарния лик на подвига". И то затова,

Защото аз чувам гласа
И не го вярвам,
Защото аз виждам и пътя,
Но не го следвам, —
Пътя, където,
Принесени в жертва,
Сърцата изгарят за миг
В безсмъртие.

Но това съзнание за социална безполезност не го съкрушава духом. Напротив, той с открито лице и отворени очи тръгва към димящите барикади, към въстаналия народ, готов на всичко:

Аз ида с народа
И дето убиват —
Да бъда убит...

„Съдба" е най-хубавото и патриотично най-трезвото, което каза за себе си и своето творчество Ем. Попдимитров в периода 1919—1923 г. Издържано в амфибрахий с два ямбични завършека (III и VIII стих), в бели стихове, то се възприема като затрогваща лирическа изповед. Изпаднал в състояние на вътрешен разговор със себе си, той не скрива своята безпомощност да преодолее „тия вечни угрежения" на идейно неопределен интелигент и напразно вини съдбата си. Иска да бъде изкупителна жертва на барикадите, а не може; иска да бъде свободен, а остава роб.

От друга страна, „Съдба" е документ за това, доколко проясненото съзнание на Ем. Попдимитров бе изпреварило развитието

[1] В периода между 1925—1935 г. Ем. Попдимитров изпада в дълбок мистицизъм, пише поемата „Преображение" (1932), а същевременно е председател на великобългарската „Организация на българите от западните покрайнини". Вж. в. Шоп (1930—1940).

[2] Емануил п. Димитров. Събрани съчинения, т. II, стр. 147.

му като поет. Вместо да изрази новите мисли и чувства в образи и понятия, близки и достъпни до разбиранията на обикновените трудови хора, в името на които се кае, той отново прибягва до стилни шаблони, до маниера да пише неясно, с много условности. Ето:

Разпят съм на кръста
На своето безсилие!
Вопли зариват душата ми
В студена сгурия:
Затрупват ме!
Раздвижвам крила —
И тъна
Все по-дълбоко...
Спаси ме!

Това творческо безсилие трябва да бъде обяснено със съзерцателното отношение на поета към борбите на масите, с неговия антихудожествен подход към темата. Защото истинското изкуство има винаги за основа народния живот.

Съзвучно със „Съдба" е стихотворението „Чернозем", печатано за пръв път в сп. „Хиперион" (год. II, 1923, кн. 6—7). В него поетът изповядва с още по-голяма страст копнежа си да се върне при своя народ:

Излязъл из твойте недра,
О, маса — народ,
Приеми ме отново
Да бъда попит,
Попит като влага
От жадна земя...[1]

„Чернозем" е нова поетична манифестация на смута, овладял поета при вида на народната трагедия. Но и тук чувството не е излято в своята непосредна форма: стихотворението изобилствува с библейски образи и понятия.

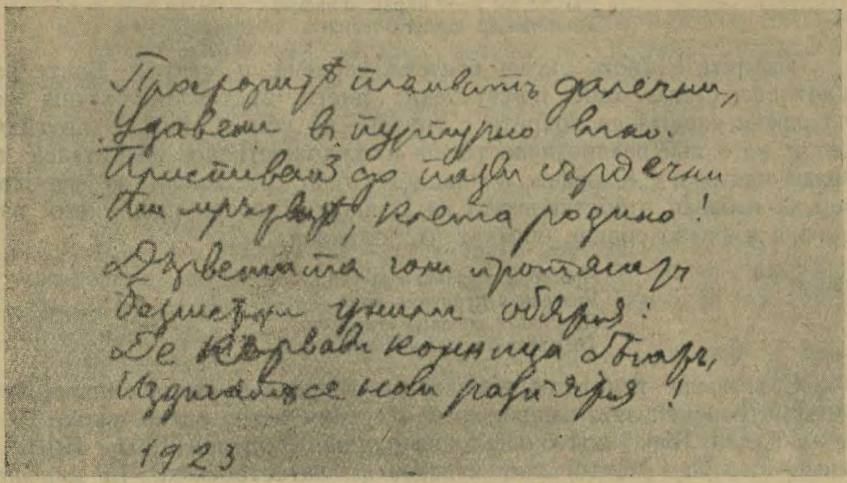
Към „Съдба" трябва да бъдат отнесени и трите неизвестни и непубликувани досега стихотворения — „Кървави конници", Човекът с веригите" и „Георгьовден", открити от нас в част от личния архив на поета, който се пази в Централния държавен архив.[2] Че тези стихотворения са писани под впечатление на събитията след Девети юни, съдим освен по съдържанието им още и по годината 1923, която сам авторът е написал със същото мастило под ръкописа на „Кървави конници". Ако искаме да ги определим по тематика, трябва да кажем, че те са близки до вече известните социални стихотворения на Ем. Попдимитров, като „Съдба". „Чернозем", „Знамена" и „Народ".

Какво ново внасят тия неизвестни досега стихотворения на Ем. Попдимитров към неговата характеристика като личност и поет?

---

[1] Емануил п. Димитров, Кораби, 1920, стр. 39.

[2] ЦДИА, фонд № 123, арх. е-ца № 34 и 36. Тези три стихотворения на Ем. Попдимитров публикуваме в приложение.



Факсимиле на част от ръкописа на „Кървави конници“

Преди всичко трябва да отбележим, че стихотворенията „Човекът с веригите“ [1], „Кървави конници“ [2] и „Гергьовден“ [3] с редица свои страни и елементи на образността си се доближават до т. н. „септемврийска поезия“, чиито представители са Н. Фурнаджиев, А. Разцветников, Анг. Каралийчев и др. На второ място, стихотворенията сравнително добре илюстрират борбата на поета да преодолее в себе си декадентската маниерност на писане, да овладее новия материал, затова и тия творби значително се отличават от вече известното. Тук образите са идейно по-изяснени, рисунъкът е реалистичен, а речта — разговорна. Някъде се анализират известни психологически състояния. И най-важното — поетът не крие позицията си, — той е изцяло на страната на измъчваните и избиваните от фашистката власт.

Това най-добре е изявено в „Кървави конници“. То има характер на малък разказ за погромаджийствата на Цанковите шпицкоманди. Тях поетът презира, защото:

---

[1] Стихотворението има два варианта. Основното, което прави впечатление, е, че Ем. Попдимитров твърде мъчно овладявал реалистичната палитра на художник. Това се вижда от многото поправки — белег за упоритите усилия на поета към реалистичен рисунък и социален патос в новия дял на своето творчество. По-издържана редакция е втората. Тук зачертаванията са повече в сравнение с първата редакция, вследствие на което стилните грапавини са отстранени, а образът на политзатворника е даден по-конкретно.

[2] „Кървави конници“ също има два преписа, но в същност са една редакция с три незначителни ортоепични промени (арх. е-ца № 36).

[3] Намереният текст е по-ранна редакция на стихотворението „Гергьовден“ (в. Обзор, бр, 61, 1936). Но тъй като творбата е показателна за влиянието на Ботевото творчество върху Ем. Попдимитров, считаме за нужно да извадим на бял свят и тоя неизвестен пръв вариант. Оригиналът съдържа пет строфи. За мото е поставен началният стих от „Гергьовден“ на Христо Ботев — „Ликуй, народе!“ (вж. приложението).

Ръцете им — в кърви червени,
Убийства на съвести тегнат.

Пролята е много „кръв братска, червена и свята!“ Боите на художника стават още по-сгъстени: много въстанали селища са опожарени, нивята са покрити с трупове на убити. Никъде другаде поетът не е тъй реалистично точен и художествено убедителен в израза, както в „Кървави конници“. Обзет от мисли за народа, зверски избиван в обстановката на Цанковия терор, пред него изниква в кърваво сияние образът на родината:

Просторите пламват далечни,
Удавени в пурпурно вино.
Приспивай до пазви сърдечни
Ти мъртвите, клета родино!

Свързвайки темата за родината с въпроса за революцията, Ем. Попдимитров направи, неподозиран от самия него, идеен скок. Подобно на Ал. Блок, който още в периода на реакцията (1907—1910 г.) изрази своето „неотстъпно чувство за катастрофата“ (в цикъла „На поле Куликовом“, 1908; в стихотворенията „Россия“, 1908; „Русь моя, жизнь моя“, „О, Русь моя! Жена моя!“, 1910, и други), като свърза гибелта на стария свят с проблемата на бъдещето на Русия[1], така и нашият поет се домогва в стихотворението „Кървави конници“ до съзнанието за единство между народ и родина.

Следователно, макар и не тъй дълбоко, както Гео Милев, А. Страшимиров и други, Емануил Попдимитров също бива потресен от страшните гледки на разсвирепелия фашизъм и по своему им се отзовава. У него под влияние на тези събития определено се пробужда съзнанието на поет-гражданин, а в художествения си метод той видимо се придвижва към реализма. „Кървави конници“ е борческо, антифашистко, реалистично стихотворение. В тоя смисъл изказването на Г. Бакалов, че Емануил Попдимитров показва „чисто платоническо“ доближаване до народа трябва да се коригира.[2] Образът на „клетата родина“ от „Кървави конници“ е идейно-естетическо завоевание на поет-реалист, на поет-гражданин. Вярно е, Емануил Попдимитров не премина към дело, остана при „поетическата декларация“, но както в „Съдба“, така и в публикуваните тук стихотворения — „Човекът с веригите“, „Кървави конници“ и „Гергьовден“, поетът честно манифестира своята гражданска съвест, смутена и пробудена не само от чувството на проста човечност, но преди всичко — от любов към трудовия народ, понесъл толкова страдания и жертви преди и особено след Септемврийското въстание. И жалко, че сам не печата тези произведения, а може би той просто се е боял да ги издаде.

По-слаб е краят на „Кървави конници“. Поетът не зове за възмездие. Той не допуска мисълта — подобно на Гео Милев, — че „септември ще бъде май“, а само като хуманист се възмущава.

[1] Ср. Л. Тимофеев, Александър Блок. Советский писатель. Москва, 1946, стр. 176—180.

[2] Сп. Нов път, год. II, 1925, кн. 10.

Такъв е идейният смисъл и на стихотворението „Човекът с веригите". По всяка вероятност тук се говори за пленен септемврийски въстаник.

Прави впечатление, че и в „Човекът с веригите" случката е само описана, без да се дава необходимото поетично обобщение, ако и да се казва в последната строфа, че „някой глас оттам ечи, и марш звучи като сподавен химн на свободата". Същото се отнася и за „Гергьовден".

И тъй, какви изводи могат да се направят от изложеното?

Ем. Попдимитров има твърде противоречив път на развитие като личност и поет. Вина за това носят главно консервативната семейна среда, в която се е родил и отраснал, пакостното идейно влияние на реакционно-идеалистическата философия на Фр. Ницше („Тъй рече Заратустра"), Шопенхауер и Бергсон.

Творчеството на Ем. Попдимитров не се отличава с твърде голямо тематично разнообразие. Като поет той се ограничава в кръга на две основни теми — за несподелената любов и преклонението пред нашата природа. Значителна част от неговите стихотворения са написани в къси четиристишия в хореен или ямбичен размер, с изключение на „Ирен" и още няколко стихотворения, които са издържани в амфибрахий. Римите не са особено ярки и самобитни. Употребата на бели стихове поетът допуска в отделни, по същество реалистични произведения — „Лято", „Скица", „Знамена", „Съдба", „Русия" и други. Тъкмо те са и доказателство за неговите усилия да преустрои на реалистична основа своя художествен метод.

Прозата на Ем. Попдимитров няма самостоятелно значение и трябва да се оценява като документ за идейните и творческите търсения на автора, за стремежа му да намери по-пряк художествен допир със съвременността.

Най-хубавото в поезията на Ем. Попдимитров до 1923 г. са стиховете от интимната му лирика. Той е един от творците на българската любовна лирика. „Нощно пътуване", „Ема", „Ефросина" и „Ирен" говорят за здравото му чувство за живота и хората, за хуманизма му. Те заедно с поемите „Русия" и „Българският народ", наред със стихотворенията „Знамена", „Съдба" и „Кървави конници" го изтъкват като значителен поет-лирик. Чрез тези стихове Ем. Попдимитров внася в нашата литература свой жизнен материал, домогва се до нови художествени образи — на работника-манифестант, на родината, опожарявана от „кървавите конници" на реакцията. Сближаването на поезията с живота на народа, на революционните маси извиква изменения и в художествения му метод. Сега стихотворенията му зазвучават социално, изпълват се с революционен патос. Това той постига, като в самата езиково-стилна система въвежда думи от говоримия народен език. Социалните мотиви, доколкото ги има в творчеството му до 1923 г., са последица от въздействието върху него на революционното работническо движение у нас, на връзките му с нашето народно творчество и писателите-реалисти — Ботев и Вазов, Хайне и Лермонтов, отчасти — на пейзажно-любовната лирика на Пенчо Славейков и Кирил Христов, на допира му със следоктомврийската поезия на Ал. Блок.

Естествено процесът на освобождаване от влиянието на буржоазния индивидуализъм, от символистическата поетика, преходът към хуманистични и реалистични позиции не става у Ем. Попдимитров изцяло, но самият завой сам по себе си е много показателен. Неговите символистически стихове са отдавна забравени и от историята, и от съвременния масов читател. Онова, с което той влиза в историята на нашата реалистична литература, е прогресивната, човечна, дълбоко емоционална и задушевна лирика. Неин основен предмет са личните преживявания, нежните чувства към любимата и природата, преклонението и любовта към народа, най-сетне вярата в близкото, добро бъдеще, когато

Ще бъдат по-честити времена
И тук у нас — на розите в страната.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ЧОВЕКЪТ С ВЕРИГИТЕ

Първа редакция

Кой клетник[1] тая сутрин дъждлива
Приведен *тихо*[2] крета *в*[3] бавен такт,
С *навъсено чело*[4], под шапка сива,
С позорен, мокър от дъжда халат?
А железата тежки глухо звекат...
О, вижте го — с веригите човекът!

Безшумно, тихо капките ръмят...
И[5] до него стража с голи саби,
И морен той клатушка се по път,
Халки тегнат на глезените слаби
И удрят се о камъните с екот.
О, ето го[6] — с веригите човекът!

Убиец ли е в стръв, оцапан с кръв?
Любовник плах, обезумял от страх?
Мечтател луд, що с огън и барут,
Света на пустош иска да направи —
И *там разбил*[7] устоите му здрави,
Да хвърли мост желай към бъден рай?...

Ръкописът на стихотворението „Човекът с веригите" публикуваме в първа и втора редакция, а „Кървави конници" и „Гергьовден" — в първата им редакция. Заличаванията предаваме под черта.

[1] Първоначално написано: „Унило", отпосле зачертано.

[2] Прибавено над стиха, между думите „Приведен" и „крета".

[3] Първоначално написано: „Там той под".

[4] Първоначално: „С чело набръчкано".

[5] Първоначално: „Вървят", зачерква думата и пише встрани „дрънчат", но и нея зачертава.

[6] Първоначално: „Това е той..."

[7] Първоначално: „И да разбий..."

Децата тичат, и тълпа[8] народ
Следи[9] бавно кръстния му ход,
А[10] после всеки своя път поема.
И[11] в дъното на улицата нема
Злокобно, глухо железата звекат,
И пак върви с веригите човекът!

— Оплаквай тъмното окаянство
За тебе, клетник, бе земята тясна.
На килията в оскъдното пространство
Смири сега и твойта гордост бясна,
Но там бесило и куршум те чакат.
А той върви, и пак вериги тракат...[12]

— Сломен, изкупвай своя сън блажен
Сред вопли *тук*[13] от никого нечути
И с лоб разбит от каменния зид,
Вкуси на безнадежност зла минути,
Че като в сън *ще чуеш* — сетен път[14]
Вериги пак[15] надгробно да звънят!

Но крета той към тъмния затвор, —
За слава мрачна или лют позор —
И ето пак гърмят в голготски път
Отчаяно и глухо железата.
И *таен*[16] глас ечи, и марш звучи,
Като сподавен химн на свободата!

Втора редакция

Унило[1] тая сутрин дъждилива,
Приведен[2] крета той под бавен такт,
С чело *набръчкано*[3], под шапка сива,
С позорен, мокър от дъжда халат,
А железата тежки глухо звекат —
О, вижте го — с веригите човекът!

---

[8] „Тълпи".
[9] Първоначално: „Следят го... в..."
[10] Първоначално: „Но".
[11] Първоначално: „А".
[12] Първоначално цялата строфа е била построена по-иначе:

— За тебе, клетник, бе земята тясна,
Смири сега в оскъдното пространство
На килията и твойта гордост бясна,
Оплаквай тъмното си окаянство,
Че там бесило и куршум те чакат,
Но той върви, и пак вериги тракат!

[13] Добавено отпосле, първоначално: „Сред воплите от никого нечути".
[14] „Когато в сън дочуеш — сетен път —"
[15] „Веригите надгробно да звънят".
[16] Първоначално: „Някой..."
[1] „О, вижте в..."
[2] „Как крета той унило в бавен такт".
[3] Първоначално: „Навъсено".

Безшумно, тихо капките ръмят...[4]
Вървят *до* него стражи с голи саби[5],
И морен той клатушка се по път,
Халки тежат на глезените слаби
И удрят се о камъните с екот.
Това е той[6] — с веригите човекът!

Убиец ли е в стръв, оцапан с кръв?
Любовник плах, обезумял от страх?
Мечтател луд, що с огън и барут
Света на пусто иска да направи —
И *да разбий*[7] устоите му здрави,
Да хвърли мост желай[8] към бъден рай...?

Децата тичат[9], и тълпи народ
Следят го бавно в кръстния му ход,
А после[10] всеки своя път поема
И[11] в дъното на улицата нема
Злокобно, глухо железата звекат,
И пак върви с веригите човекът!

— За тебе, клетник, бе земята тясна!
Смири сега в оскъдното пространство.
На килията свойта гордост бясна
Оплаквай тъмното си окаянство,
Че там бесило и куршум те чакат![12]
Но той върви, и пак вериги тракат...

— Сломен, изкупвай и *тоя* сън блажен[13]
Сред воплите от никого нечути,
И с лоб разбит о камения зид,
Вкуси на безнадежност зла минути,
Когато в сън дочуеш — сетен път
Веригите надгробно да звънят![14]

---

[4] Първоначално: „Безкрай, безшумно капките ръмят..."
[5] Първоначално: „Върви след него стража с голи саби..."
[6] Първоначално: „О, вижте го..."
[7] Първоначално: „И тъй разбил..."
[8] Думата е пунктирана, за да се поправи, но е останала незаменена с друга.
[9] Първоначално: „Деца се трупат..."
[10] Първоначално: „Но сетне..."
[11] Първоначално: „А".
[12] Първоначално строфата е завършвала така:

„... На килията гордостта си бясна,
Оплаквай свойто тъмно окаянство,
И знай — бесило и куршум те чакат..."

Под машинописния текст е написана изцяло същата строфа така:

За тебе, клетник, светът бе тесен,
Смири сега в оскъдното пространство
На килията порива си бесен,
Оплаквай свойто тъмно окаянство,
Че там бесилото и куршум те чакат!
Но той върви и пак вериги тракат...

[13] Първоначално: „Сломен, изкупвай своя сън блажен".
[14] Първоначално стихът е звучал: „Надгробно тук вериги да звънтят".

Но крета той към тъмния затвор,[15]
— За слава мрачна или лют позор —
И ето пак[16] гърмят в голготски път
Отчаяно и глухо железата.
И *някой* глас[17] ечи, и марш звучи,
Като сподавен химн на свободата!

КЪРВАВИ КОННИЦИ

Люлее се зрялата нива,
И клас подир клас се навежда,
Там злато зловещо прелива
И[1] свети измамна надежда.

Но пламва сред ниви пожарът,
И дим в равнините се стели[2],
Че Каин е тамо жетварят[3],
С печата позорен на чело...

Виж, конници ездят смутени:
От себе си как ще побегнат?
Ръцете им — в кърви червени,
Убийства на съвести тегнат.

Изчезват низ друма. В полята
Ранени издъхват в кръвта си.
Кръв братска, червена и свята
Майчини пазви накваси.

Просторите пламват далечни,
Удавени в пурпурно вино.
Преспивай до пазви сърдечни
Ти мъртвите, клета родино!

Дърветата голи протягат
Безлистни унили обятия;
Де кървави конници бягат,
Издигат се нови разпятия.

ГЕРГЬОВДЕН

Ликуй, народе!

Ти помниш ли тез, що лева балкански
Гонеха с кучета, глутница плаха,
И тез, що твоите стави юнашки
В двойни железни вериги сковаха?

---

[15] Първоначално стихът е започвал: „Но ето пак..."
[16] Първоначално стихът е започвал: „Върви, и пак..."
[17] Първоначално стихът е започвал: „И глас оттам..."
[1] Встрана написано „Там".
[2] В ръкописа: „стеле".
[3] Първоначално знака „—".

Помниш ли кръста, в раната жива
Гвоздеи вбити, що парят и всъне,
Гъба с оцет и напивка горчива,
Плаща позорен, венеца от тръне?

Тез, що викаха: предайте на пламък
Жените на тоя род непокорен,
Младенците му разбийте о камък,
Навек от него да няма ни помен.

И не забравяй тез, що библия света
В десница държат, а в лявата скрито
Кама зад гърба си точат проклета
Да режат фунт месо теб от гърдите!

Отрязаха вече: капка по капка
Виж, кръвта ти тече и не престава,
Стенат децата ти, кървава хапка
В робия и сълзи гърло задавя...

СТИЛЪТ НА СВЕТОСЛАВ МИНКОВ

НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ РАЗКАЗИТЕ МУ

от Милена Цанева

Светослав Минков е писател с ярко определена творческа физиономия. Намерил своето истинско място в общия поток на демократичната, хуманистична и реалистична литература, той очертава в нея свой кръг от проблеми и теми, създава свой творчески свят, в който, минал през погледа на писателя, своеобразно се претворява жизненият материал. Оригинално художествено виждане определя характера на всички изразни средства, чрез които замислите придобиват художествена плът, придава специфична окраска на образното оформление на идеи и емоции. Стилът на Светослав Минков—своеобразен и ярък — пази следите от пътя, който е изминала една неспокойна творческа личност. И въпреки че всяка следваща книга, която бележи този път, носи нещо ново, създава своя атмосфера, все пак ние не бихме се колебали, ако трябва да отгатнем нейния автор. Той прилича на онези характерни актьори, които веднага познаваме, в какъвто и костюм да се явят.

В творчеството на всеки истински талант жизнените впечатления се пречупват в призмата на един индивидуално неповторим стил. Но докато у повечето реалисти това пречупване остава на пръв поглед незабелязано, у Светослав Минков то е твърде очебийно и излиза понякога на пръв план като сила, на която особено разчита авторът. Струва ми се, че някои негови произведения не биха могли да получат точна оценка, ако не се вземат пред вид особеностите на авторовия стил — неговото изясняване е ключ за правилното им разбиране.

*

В литературата името на Светослав Минков се появява за пръв път в страниците на в. „Българан“. От бр. 34 на 1920 г. до бр. 2 на 1922 г. тук ще срещнем редица преводни и оригинални работи, подписани скромно Светослав М. Измерени с високите мерки, които ни дава по-късното творчество на автора, тези младежки произведения могат да имат само една характеристика — проба на перото. Най-често това са дребни битови анекдоти, разказани твърде бледо. В тях фигурират почти изключително млади художници, поети и музиканти, студенти и студентки. Авторът изгражда простия сюжет

на разказите си върху някоя съвсем незначителна случка от живота на тази среда или пък скицира отделни картини от нейния бохемски бит.

На маскиран бал млад Пиеро усилено ухажва една интересна маска, но тя се оказва неговата стара неомъжена леля („Бал маске“).

Цигулар прави серенада на някаква студентка, но вместо любимата появява се фигура в бяло, която заговорва с бас („Серенада“).

Пак бал. Стар ерген ухажва дама в розова рокля, но тя излиза омъжена („Дамата в розовата рокля“). И т. н.

Светът на автора е още много тесен. Зад чисто битовите сцени той не вижда нищо по-голямо. Това са обикновени натуралистични скици от живота, фотографии, неосмислени, неосветени от определен ъгъл. Даже там, дето в самата тема е заложена възможността за сатирично заостряне, тази възможност се отминава с обективистичната безстрастност на фотограф („Феерична вечер“, „Акварели“). Някъде това е съзнателен отказ от позиция, или по-точно своеобразна позиция на някакво спокойно-иронично, безучастно-песимистично отношение към живота. Ето разказът „На кинема“. Авторът-герой гледа някакъв филм и същевременно слуша коментарите на съседите си: двама комунисти, две дами и някакъв неопределен господин с гарсонетка. „Картината завърши с едно тристишие, което приблизително имаше следния смисъл:

Щастие няма в този свят.

Живота е целия сън.

Мечта е самата мечта.

„Другарите“ станаха и единият потвърди факта, че щастие има, но само в комунистическия строй.

Двете дами бяха безучастни, а господинът с гарсонетката, по всяка вероятност настроен песимистично от финалното тристишие, завъртя главата си към мен и въпросително ми каза: „Значи, ние трябва да се обесим!“ Аз повдигнах рамене и погледнах през прозореца.

Дъждът беше престанал.“

Разбира се, бедата не е в това, че авторът се отказва от пряка изява. Работата е там, че и по художествен път той не ни внушава нищо, че не използува богатите възможности, които му дава темата, че не се издига над дребния анекдот. А това е може би най-значителният от разказите на Минков във в. „Българан“. В останалите безплодието на подобно безучастно отношение към живота е още по-ярко илюстрирано. По нищо не може да се съди за активния темперамент на бъдещия Минков. Авторът е само наблюдател, почти автоматичен регистратор.

С една дума, в първите работи на писателя трудно може да се открие перото на бъдещия голям сатирик. Тук липсва не само патосът на обществено значимата сатира, но и характерното за Минков оригинално художествено виждане. Това са първите, неуверени, опипващи почвата стъпки на 18—19-годишния младеж, който вече е почувствувал нуждата да каже нещо на хората, но какво — все още не знае. Той се движи в своя тесен свят, а погледът му се плъзга по повърхността на живота. Той добросъвестно отбелязва виденото.

Той дори се досеща, че зад него се крие нещо по-дълбоко. Но все още не владее умението да смъква външните покривала, да раздира маските. Той само наблюдава, събира впечатления, които по-късно ще осмисли. Талантът му все още търси себе си.

Търси дори по отношение на основния литературен род, като опитва ту прозата, ту стиха. Първото му оригинално произведение, излязло във в. „Българан", е стихотворение.

Общо стихотворните опити, които съпровождат първите му разкази, са затворени в същия кръг от леки бохемски преживявания. Но тук, в областта на мерената реч, се проявява и една друга страна от идейния облик на младия автор — силното влияние, което му оказват различни упадъчни литературни и философски течения. Стихотворения като „Лудата" и „Езерото" ясно чертаят посоката, в която скоро след това ще тръгне неговият още неоформен талант, за да се заблуди за дълго из дебрите на фантастичния свят на свръхестественото, ирealното, ужасното.

Среднощен час. Липа с изсъхнали, „призрачни" клони, луна, която пее „в безутеха" „незнайна молитва", луда, която танцува под липата. Простират се „кървави, мъртви ръце", веят се „траурно черни коси"... Пак нощ. Езеро. Поетът, разбира се, е измъчван от скръб. Нещо го зове „сред сенките". Самият той се чувствува „сянка чужда на света" и т. н. Така, с изтъркания реквизит на изживяната вече символистична школа, Минков създава няколко стихотворения напълно в нейния дух.

По всичко изглежда, че по това време той е вече добре запознат с творчеството на декадентите, към което се насочва още с първите си преводи, правени за в. „Българан". Несъмнено именно запознанството с образите на упадъчната литература вмъква и в езика на прозата му елементи, чужди за нейната битова тъкан. Така в „Серенада", един обикновен житейски анекдот, смълчаната къща на студентката се сравнява с „някаква вила на призраци в Страната на Мълчанието и Вечната Самота". Не е случаен и фактът, че още първият му разказ се нарича „Спиритически сеанс". Наистина в него няма нищо мистично, но показателен е интересът към областта на мистичното, интерес, който дълго време командува творчеството му, а по-късно остава в него като особен колорит.

Тези отделни елементи, пръснати из първите прозаични работи на Минков, преминават в последния от разказите му, печатани в „Българан", вече в един романтично „красив" стил, през който прозира песимистично-неизяснението поглед на автора („Разочарован"). С този разказ приключва сътрудничеството му във вестника, а същевременно се завършва тъй да се каже подготвителният период в неговото творческо развитие.

За литературната ни история пътят на Св. Минков започва от мястото, което му определят неговите първи книги: „Синята хризантема" (1922 г.), „Часовник" (1924 г.), „Огнената птица" (1927 г.). Самите заглавия вече загатват за техния характер, като напомнят за тогавашната декадентска литература, която обичаше да кокетира със заглавия от рода на „Сърце от ален порцелан". Пребиваването в

Германия и тясното запознанство с реакционния немски романтизъм засилва и оформя ранните упадъчни увлечения на Минков. В литературната си дейност той става ученик на автори, като Хофман, Майринк, Еверс и обвива първите си книги в непрогледната мъгла на т. н. диаболизъм, упадъчно литературно течение, свързано с реакционния немски романтизъм. Тук авторът е изцяло в плен на призрачните видения, създадени от болната фантазия на умиращата буржоазна култура. Отвърнал поглед от живия живот, той се движи някъде извън конкретната историческа действителност, в неопределено време и пространство, и от впечатления и образи, извлечени по-скоро от книгите, отколкото от жизнения му опит, създава някакъв странен свят, населен от чудати герои с необикновени имена и необичайни професии. Той ни развежда из кръчми, кабарета и панаири, въвежда ни в самотни, обрасли с бръшлян къщи, с тайнствен и загадъчен вид разиграва там някоя фантастична сцена и след това бърза да се отдалечи без по-нататъшни обяснения, като ни оставя сами с неясното чувство на потиснатост и ужас. Обикновеният живот на човека е извън зрителното му поле. Неговият поглед се спира само там, дето съзре труп на мъртвец, загадъчен задгробен призрак или поне проява на някаква трагична обреченост в съдбата на човека. В редицата от условни фигури, предназначени да ни внушат мистично-песимистичните настроения на автора, застават един след друг — умрял иманяр, възкръснал мъртвец, разпоредител по погребения, гърбаво старче, отворило странна частна библиотека, убиец, пазачи на затвора, картоиграчи, папагали. . . Запазват мястото си и обикнатите през бъларгановския период образи на художника и на неопределения „бродяга“. Понякога тези герои са само безплътни силуети, друг път получават повече или по-малко живописен външен облик, но винаги си остават неясни, неопределени и лишени от всякакъв национален колорит. Даже имената им са предназначени като че ли само за това да посочат доколко несвързани с никаква конкретна действителност са тези Йон Чурила, Божидар Макр, Стат, Вечер, Пиявицата, Аз. . . По правило над живота на тези герои тегне някаква обреченост или пък тайнствени свръхестествени сили жестоко се подиграват с тях. Изобщо тук човекът е някакво безпомощно същество, оставено на произвола на свръхестественото, залутано сред един свят непонятен и страшен, играчка в ръцете на тайнствени сили. При това положение той не може и да претендира за по-голямо внимание от страна на писателя. Конкретният човек със своя характер и психика, със своите взаимоотношения с другите хора не може да стане обект на изследване, когато за автора човешката съдба се определя от други, непонятни и могъщи сили. Съответно на това в центъра на разказа стои именно тяхната проява, а за човешки образи може да се говори само в смисъл на условни фигури.

На мистичните настроения и песимистични възгледи е подчинен и целият образен строй на разказите: неясни символи като „синята хризантема“ и „огнената птица“, зловещи сравнения с призраци и вампири, непонятни и пресилени образи от рода на: „играят своя вечен кегелбан с душите на мъртвите часовници от Земята“, или:

„То [слънцето] е едно смешно златно колело, което се върти около нашия разум и го води през пустини на гибелни миражи“ и др. подобни.

Сред тази трудно разбираема бърканица от мистика, фантастика и песимизъм рядко и съвсем плахо се промъква свежият хумор на автора. Но затова пък вече определено се оформя една друга характерна черта на неговия талант — оригиналната, изключително гъвкава изобретателност. Наистина засега тя е заета само с неблагодарната задача да ни зашеметява с ужаса на необяснимото и сред рояка от призраци успява да създаде само един действително интересен фантастичен образ — първообраз на робота, който по-късно ще дойде от Америка. Това е Стап Клап — човекът със стоманения мозък, върху който като върху грамофонна плоча са изрязани предварително всичките му желания. Но за съжаление откъснатият от живота автор не е успял да вдъхне душа дори на това свое оригинално творение. То не заживява свой живот именно защото си остава игра на една капризна фантазия, самоцелен образ, излишен даже за обърканата идея на разказа. Сравнението между него и автомата в „Човекът, който дойде от Америка“ може само убедително да посочи от какво решаващо значение за успеха на художествения образ е вложеното в него идейно съдържание. Към подобни изводи ни насочва и едно друго сравнение. С един от разказите си в „Синята хризантема“ Минков ни въвежда в големия капиталистически град — област, която по-късно така често приковава вниманието му. Но каква разлика между това, което той вижда сега, и това, което ще види по-късно! „Не се отбих даже и в „Дяволската пеперуда“ — моето любимо място за почивка — разказва неговият герой, след като излиза от киното и тръгва през града. — Минавах край локали, където имаше много японски абажури и много напудрени жени, минавах край палатките на пътуващи циркове и [не]веднъж дрезгавият клас на клоуните ме приканяше на забавни сензации.“ Киното, кабарето, локалът, циркът — ето основните точки на кръга, в който се заключва животът на града по волята на запленения в необичайното автор.

В калейдоскопа от странни фигури и необичайни съчетания, създаден от първите книги на Минков, един образ обаче приковава вниманието ни именно с простотата на боите и очертанията: образът на обикновения малък човек, потиснат от жестоката действителност, любим герой в по-късните работи на писателя. С него се срещаме в разказа „Папагалът от панаира“. В идейно-емоционалната атмосфера на този разказ ясно се долавя това, което в творчеството на Минков през този период е затрупано от превзети идеи, но което все пак е основното в неговото отношение към света и към хората — любовта към човека, искрената болка за неговата нерадостна съдба. Наистина, верен на мистичните позиции, върху които стои по това време, той и в посочения разказ ни внушава мисълта за някаква съдбовна обреченост, която тегне над главите на жадуващите за мъничко радост хора. Но по-важно в случая е топлото съчувствие

към сивата, безрадостна участ на простия човек от народа, което разкрива една от най-привлекателните черти в облика на автора и хвърля най-здравия мост към неговото зряло творчество.

Защото именно хуманизмът е онази здрава нишка, държейки се за която той успява да излезе от забъркания лабиринт на мистиката, да види не призрачните, а действителните ужаси на живота, и на безсилния трепет пред тайнственото да противопостави действения протест против всичко, което потиска и осакатява човека, играе си и жестоко се подиграва с него, но не е нито свръхестествено, нито неуловимо, а действително, понятно и . . . уязвимо.

Все по-нарастващите сили на прогреса в българската обществена действителност, подемът на революционното работническо движение и мощният поток на реалистичната и антифашистка литература помагат на Св. Минков да изживее чуждите влияния и го увличат в единствено правилната посока — към живота, към народа. Този идеен развой в продължение на едно десетилетие преобразява объркания мистик в неумолим сатирик с ясен ум, човечно сърце и верен, проницателен поглед. И чак тогава върху здравата основа на реализма и връзката с народните чувства и стремежи се разгръщат и всички скрити възможности на неговия талант, който разкрива цялата си ярка оригинална хубост.

Но между двата периода в идейно-творческото развитие на Св. Минков няма точно обозначен повратен пункт, не се очертава остър завой. Той постепенно изживява старите настроения, постепенно минава на нови творчески позиции. На прехода към зрялото му творчество стоят сборниците „Игра на сенките“ и „Къщата при последния фенер“, обединяващи разкази с твърде различен идеен заряд. Наистина повечето от тях са все още обгърнати от старата мистична атмосфера, но същевременно тук не само се натъкваме на такива резки пробиви на нов идейно творчески стил като „Американското яйце“ и „Сламеният човек“, но можем да наблюдаваме и интересния процес как своеобразно се вплитат нови елементи в тъканта на разкази по старому устремени към света на тайнственото и непонятното. Развитието на творческия стил у Минков може да служи като хубав пример за това, как новото съдържание постепенно прониква в старите форми, изпълва ги отвътре и някъде ги разрушава, а другаде само коренно променя техните функции и значение.

Такова вътрешно развитие при запазване на старата форма претърпява една от най-отличителните черти на неговия стил — фантастиката, еднакво характерна и за диаболичните, и за реалистичните му разкази.

Да припомним първите му книги. В тях елементите на действителното са обикновено само фон, върху който трябва да изпъкне фантастичното, приело най-често образа на задгробно видение. А то е необходимо на автора, за да ни внуши мистичен трепет пред тайнствените сили, на чийто произвол е оставен беззащитният човек.

Тази фантастика, претендираща да бъде висша реалност, е несъмнено съществен момент на един антиреалистичен, упадъчен стил.

Все още показател за антиреалистичен творчески поглед е фантастиката на повечето от разказите в „Игра на сенките" и „Къщата при последния фенер". Но в много случаи тук тя придобива нови очертания, които, може би въпреки волята на автора, значително изменят посоката на нейното внушение.

Своеобразно съчетание от различни пропорции мистика и реализъм създава особената атмосфера на разкази, като „Устрел", „Съновникът", „Гост", „Нечиста сила", Ужасът", „Черната кокошка". Писателят е стъпил вече на земята, на родната българска земя, усеяна с малки селца и тихи провинциални градчета. В зрителното му поле навлизат нови герои — обикновени хора от нашата действителност. Живописен външен портрет, вярно доловен характерен израз или жест придават живост и убедителност на техните иначе опростено и еднолинейно очертани характери. А някъде се проявява дори неочаквано майсторство в изграждането на човешки образи. Така при Стойчо Зенгина от „Черната кокошка" или бабичката от „Съновник" можем вече да говорим за създаване на типове и за плътност в рисунъка.

Но погледът на Минков е все още замъглен от неговите песимистично-мистични увлечения. Това, което го вълнува в живия живот, той все още изразява чрез ireалното, свръхестественото. Затова и в родната обстановка той продължава да търси тайнственото, непонятното. Само че сега и то придобива, тъй да се каже, национален колорит, проявява се във форми и образи, почерпени от народните поверия и представи. Прости, обикновени хорица от народа се сблъскват с таласъми и устрели, привиждат им се мъртъвци, сънуват сънища, които съновникът тълкува в злокобен смисъл, треперят от ужас пред набедената черна кокошка и тайнствената кошница с яйца. И всичко това става в обикновена битова обстановка, нарисувана с реалистични подробности. Сред нея свръхестественото престава да бъде така непонятно и страшно. От героите то се приема в известен смисъл като естествено, именно защото се явява във форми, отдавна създадени от народните поверия, влезли, ако може така да се каже, в народния бит. Читателят също не се учудва много на това, че простите, невежи герои на разказите виждат таласъми и устрели — у него постепенно започва да се прокрадва мисълта, че тайнственото в същност е тайнствено само в техните суеверни очи. Така в „Съновник" авторът все още се старае да приема загадъчен вид и да говори с тайнствен шепот, но въпреки това ние възприемаме всичко само като един правдив разказ за бабичката, която, свикнала цял живот да вярва безпрекословно на своя съновник, наистина изгубва последния остатък от жизнени сили и умира, след като сънува „злокобния" сън, че се жени. По този път се стига до напълно реалистичния разказ „Черната кокошка", където вече съзнателно се вдигат всички була, които биха могли да замъглят причините за психологически съвсем обяснимата внезапна смърт на героя. При това около тази трагикомична смърт на селския кулак се завъртат така жизнено прав-

диво и неговата скъпернически страст, и отношенията със синовете му — „живи разбойници“, и омразата на окъсания сиромах, който му внушава мисълта за злокобната кокошка, че не остава никакво съмнение в това, на колко верен път е излязъл вече авторът.

Но и там, дето той все още тършува из тъмните ъгли, обитавани от вещици и таласъми, неговият разказ престава да вдъхва стария ужас. Тайнствено-мистичната атмосфера е значително разведрена. Това се постига преди всичко чрез реалистичните подробности, с които се рисуват свръхестествените сили. „У, бясна, невидяла се“ — мъчи се вещицата да усмири слязлата на гробището месечина и в съзнанието на читателя тайнственото се засланя от образа на обикновена селска бабичка, укротяваща разиграло се теле. Самият дявол престава да бъде така страшен, когато започва да раздира „кожуха си“ по кръстовете. С това принизяване до битовото свръхестествените сили са някак си развенчани. Те се изравняват с човека. Той вече не е тяхна играчка, а равностоен противник, който може да бъде победен, но може и да победи, и който притежава стари изпитани рецепти за борба с тях (например „Устрел“).

Това принизяване на свръхестественото довежда дотам, че то започва да изглежда не толкова страшно, колкото комично. Както е в „Гост“. На сцената отново излиза непринуденият хумор на автора, и старият, потиснат и унил тон все повече се заменя от атмосфера на бодрост и жизнерадост. Така Минков стига до разказа „Ужас“ (напомнящ „Стъпка“ на Карел Чапек), дето за неговия нов, светъл поглед непонятното е само забавно и смешно.

В този нов, жизнерадостен тон е направена и окончателната равносметка със света на кошмарните видения — прекрасния разказ „Къщата при последния фенер“. Неможейки да понесе позора на своето развенчаване, призракът от този разказ се хвърля в езерото и неговото самоубийство става символичен израз на освобождението на самия автор от гнета на тайнственото и непонятното. Тук вече не човекът бледнее пред призрачното видение, а самият тайнствен призрак е безпомощен и жалък пред спокойната увереност на човешкия разум и напразните му усилия поне да го убеди във факта на своето съществуване изглеждат безкрайно комични. Така Минков, преди да се сбогува завинаги със света на тайнствените видения, в отплата за прежния трепет весело се изсмива над тях.

В зрялото му творчество мистиката като мирогледен момент окончателно изчезва. Като спомен от увлечението му в нея остават само обикнатите сравнения с призрак, видение и сянка и подробното запознанство с нейната терминология, понятия и теории, което придава особена окраска на езика му или пък му открива възможността да строи оригинални сюжети, като сюжета на разказа „Защо останах без двойник“.

В първите книги на Минков неговите мистични увлечения неизбежно извикваха и изтикваха на пръв план фантастиката, която по този начин влезе като основен елемент в творческия му метод. Но понесен веднъж върху нейните криле, той и по-късно не се отказва от възможностите, които му открива техният полет. Само

че сега той го насочва в друга посока. Вместо да внушава мисълта за някаква друга, тайнствена действителност, фантастиката вече има за задача да търси голямата правда на живота. Тя става само условност, удобен похват да се разкрият по най-ярък начин реални жизнени отношения. В същност подобна роля тя започва да играе още в разказа „Полунощна история" (сборник „Игра на сенките"), дето загадъчната карнавална дреха — заедно със своята проповед: „Ние сме сенки и нашият живот е игра на сенките" — съвършено избледнява и се загубва сред реалните жизнени типове, които израстват зад оживелите стари дрехи. Но вече очистена от всякаква мистика, истинската си сила тя манифестира за пръв път в „Сламеният човек" (сборник „Къщата при последния фенер"). Фантастичното оживяване на сламеното чучуло, което е в центъра на разказа, тук е само творчески похват на сатирика, който разкрива безчовечните отношения в старата буржоазна казарма.

Така от момент тясно свързан с мирогледа, фантастиката в творчеството на Минков става само стилов похват.

Този похват е един от най-изпъкналите белези на оригиналния ярък стил, в който той изгражда разказите от следващите си две книги — „Автомати" и „Дамата с рентгеновите очи". Постепенното съзряване на тоя стил, оформянето на отделни негови елементи става по времето, когато са писани разказите от „Къщата при последния фенер", но то започва още в „Игра на сенките". Оригинални сюжети, условност на събития и образи, използуване в тъканта на разказа научни теории, хипотези и терминология, своеобразни разговори на автора с читателя, неочаквано разширяване на картината чрез сполучлив намек, тънък хумор — всички тези характерни моменти на творчески израз у Минков са повече или по-малко загатнати по страниците на посочените две книги. А разказ като „Американското яйце" направо отваря вратата към един от най-значителните дялове в зрялото творчество на автора — произведенията с американска тематика. Да не говорим за „Сламеният човек", който вече без всякакви уговорки се нарежда между най-хубавите му работи.

Интересно е, че в „Игра на сенките" и особено в „Къщата при последния фенер" се набелязва и една друга страна от творческия облик на Светослав Минков, която се проявява у него значително по-късно: плътният рисунък на образи от средата на обикновените прости хора и битовият колорит на обстановката, сред която става действието в разкази, като „Черната кокошка", „Гост", „Ужасът", „Съновник" и др. Този плътно реалистичен стил авторът ще разгърне чак в „Разкази с таралежова кожа". А засега той тръгва по посоката, указана от „Американското яйце" и „Сламеният човек", т. е. по пътя на гротескния рисунък.

Тези два разказа, към които несъмнено трябва да прибавим и фейлетона „Разказ с витамини", ни дават право да кажем, че от „Къщата при последния фенер" Минков излиза вече с оформена в общи черти творческа физиономия.

Наистина и в периода на своята творческа зрялост той продължава да търси, да загребва материал ту от една, ту от друга

област, да го оформя ту в едни, ту в други линии, но общият му идейно-творчески облик си остава твърд и определен. При преминаването от „Автомати“ към „Разкази в таралежова кожа“ огромната на пръв поглед разлика в подбора и още повече в оформяването на жизнения материал говори само за проява на различни страни от дарованието на една и съща творческа личност.

*

Основната спойка, която обединява тези различни страни, безспорно е идейната — неизменното критично-сатирично отношение към изобразяваната действителност.

В началото на 30-те години Минков е вече определен критически реалист, рязък сатирик, който напълно съзнателно си поставя задача да разкрива истинското лице на съвременния живот. Нещо повече, той непрекъснато защищава и утвърждава това свое право—от „Разказ с витамини“, дето духовито осмива безидейната литература, до „Алхимия на любовта“, дето по обичая си безцеремонно сразява въображаемите си опоненти: „Че литературата да не е нещо седефено, да не е нещо като баклава или кадаиф? Ще си хапнеш, значи, едно парченце, ще ти стане сладко, после ще пиеш чаша вода и ще заспиш, така ли? Вярно е, има такава литература, но тя е за библиофилите... Вие, живите любознателни люде, които клюкарствувате на всяка крачка и говорите на закрито всевъзможни мръсотии, ще продавате другиму тая ваша парадна естетика, а сега ще мълчите и ще слушате. Житейските въпроси трябва да се разглеждат малко медицински, сиреч — без срам и без стеснение. Няма какво да се лъжем и да играем кегелбан с благоприличието.“

Суровата правда на живота — това е неизменната цел, към която насочва своя писателски обектив Светослав Минков. Но той не фотографира, а творчески пресъздава, като по свой оригинален път ни води до истината, родена от дълбокото осмисляне на жизнения материал.

В „Автомати“ и в преобладаващата част от „Дамата с рентгеновите очи“ външно разказите му са твърде малко правдоподобни. В тях елементите на действителното се преплитат с фантастични образи и явления, като напомнят за старите му „диаболични“ разкази, въпреки че тука фантастиката има вече, ако можем така да се изразим, не „окултен“, а „научен“ характер.

Специални рентгенови капки придават на очите на героинята свойството да виждат през материята, присаждането на маймунски жлези връща на двама старци изгубената младост, незаконно свързаните влюбени се превръщат в гърмящ газ, американските фабрики масово произвеждат стандартни хора-автомати и т. н. — смели положения и хипотези от различни области на науката се развиват до абсурд и се сплитат в своеобразна сюжетна канава, върху която се извезват с едри бодове тънки и верни наблюдения върху живота и хората.

Получават се чудноватите очертания на една гротеска, която действува с неотразимо внушение. Именно това внушение е пряката

цел на автора и заради неговата сила и яркост той не се колебае да наруши нормалния ход на нещата, да развие противоречията им до невъзможност, да пренебрегне обикновената житейска логика. Пречупени през неговото творческо съзнание, образите и картините от човешкия живот приемат най-необичаен, силно преувеличен и заострен вид, а строгата последователност в развитието на действието се заменя от внезапни скокове в неочаквана посока. За да изрази по-релефно идейния си замисъл, авторът може да допусне и най-невероятното, може да остави бели квадратчета в лентата на действието, може ако потрябва и сам да се намеси в него и да подаде лист хартия на затворения в клетка герой („Новият Робинзон"). А след като е допуснал подобна безсмислица, той най-сериозно ще се заеме да ни обяснява, че за мастило вероятно е послужила собствената кръв на героя, тъй като повиканият лекар е открил на ръката му малка раничка.

Това хумористично съседство на съвършеното пренебрегване на логиката с подробното обосноваване ни насочва към една от най-характерните черти на гротесковия стил на Минков: у него реалното и фантастичното не само се редуват, както е в случая, но са и художествено зависими едно от друго — реалното е средство за изграждане на фантастичното, а фантастичното е средство за разкриване на реалното.

Ето например най-невероятният от всички герои на Минков — автоматът в разказа „Човекът, който дойде от Америка". Безспорно това е един фантастичен образ. Но фантастиката се съдържа само в допущането, че е възможно да се построи машина, която да мисли и действува като човек. Оттук нататък всички подробности са подчинени на закономерностите на реалната действителност. Автоматът е поставен сред обикновена житейска обстановка и във всичко се съобразява с нейните изисквания. От Америка той пристига така, както би пристигнала всяка обикновена машина — добре опакован, в дървен сандък с надписи „Внимание" и „Да се пази от сътресение". Сандъкът, разбира се, постъпва първо в митницата и там пуснатият вече в действие робот дълго изслушва комичния спор на чиновниците — към кой от изброените в митническата тарифа артикули да го приравнят при обмитването. Той дори проявява обикновено човешко честолюбие и суетност в желанието си да бъде приравнен към нещо по-луксозно. Всичките тези реалистични подробности създават атмосфера на някаква хумористична правдоподобност, убеждават, че, ако наистина беше възможно създаването на подобен автомат, сред нашата действителност той би изглеждал именно така. При това неговите разсъждения и постъпки са така логично обосновани от основната му характеристика като стандартен човек-американско производство, че и психологически той се възприема като завършен и правдив образ, ярко обобщение на една от най-отвратителните черти на капиталистическата цивилизация — автоматизацията на човека, превръщането му в прост придатък на машината.

Казаното за автомата в още по-голяма степен важи за другите герои на Минков, които наистина понякога са изключителни,

но все пак не излизат извън рамките на реалната действителност. Те могат да бъдат поставени от автора в най-невероятна обстановка, пак по негова воля с тях могат да се случат най-необикновени, даже фантастични неща, но на всичко те реагират като обикновени хора от обикновения свят, т. е. фактите от живота им могат да бъдат невероятни и фантастични, но самите те като психологически и обществени типове са вярно отражение на една конкретна историческа действителност. Преплитайки съществуващото с несъществуващото и вероятното с невероятното, авторът изгражда сюжетите на повечето от разказите в „Автомати“ и „Дамата с рентгеновите очи“ по следния оригинален път: неговата развихрена фантазия измисля нещо съвсем невероятно, след това той поставя тази измислица сред обстановка и хора от реалния свят и после рисува последствията. Големият запас от тънки наблюдения върху живота и хората му дава възможност точно и убедително да предвиди какво би се случило, как биха действували неговите съвременници, ако беше възможно да се осъществи дадена научна хипотеза или мечта, ако бяха верни известни окултни теории, или просто, ако в живота можеха да стават чудеса. Поставен в такива необичайни сюжетни условия, жизненият материал много по-ярко разкрива своята същност. Тук важи същото, което знаем от живота — при сблъскване с изключителни обстоятелства най-вярно проличава истинският характер на човека, необикновената обстановка или осветление винаги подчертава някоя нова страна в познатите от по-рано предмети. Под светлината на изключителното и невероятното в разказите на Минков особено рязко изпъкват характерни черти от неподправеното лице на неговата съвременност, върху която се стоваря цялата сила на скрития зад веселата усмивка сарказъм. Защото независимо от това, доколкото отчетливо съзнава, че се насочва в края на краищата към самата капиталистическа обществена система, авторът има самочувството на боец, който напълно съзнателно се обявява против основни пороци на съществуващата действителност.

В своята бойна тактика на сатирик Минков предпочита да съсредоточава огъня само върху една от кулите на атакуваната крепост. Затова като художник той избягва широките многостранни картини, а организира жизнения материал в рамките на една основна проблема. Но трябва веднага да се уговорим — остриятмуанализаторски поглед успява да извлече от пъстрото многообразие на живота такива проблеми, които са свързани по един или друг начин с основната същност на рисуваната действителност. Така че, колкото и на пръв поглед едностранчива да е понякога неговата критика, тя не загубва своята основна насока, т. е. чрез едностранни разрези от различни страни се разкрива сърцето на една и съща враждебна на човека сила — капиталистическата обществена система.

В началото тези разрези се правят само в определен пункт, особено дразнещ човешката съвест на автора. В резултат почти всички разкази от първата му зряла книга („Автомати“) се включват в един и същ идейно-тематичен кръг, в центъра на който стои обез-

личаването и принизяването на човека, деградацията на неговия духовен живот в обществото на високоразвития капитализъм.

Именно с тези основни проблеми Минков се нарежда за пръв път сред представителите на критическия реализъм в българската литература и те се утвърждават в нея като специфично негови, минковски теми, органически свързани с неговия характерен гротесков стил.

Преувеличението, съзнателното заостряне до краен предел, чудатото смесване на реалните постижения на науката с фантастични утопии, остроумната и находчива намеса на автора — всичко това създава оная чисто минковска атмосфера, в която най-непринудено и естествено израства протестът против стандартизирането на човешкия живот. „Водородният господин и кислородното момиче", „Маймунска младост", „Лунатин! Лунатин! Лунатин!..." — още с тези оригинални и интригуващи заглавия сатирикът грабва вниманието на читателя и, като го унася по причудливите и изненадващи завои на действието, нито за миг не му позволява да се отклони. Увлечен от лекия забавен тон на разказа, читателят неусетно попада сред един ярък и шумен свят, от който са смъкнати всички тайнствени смекчаващи линиите була. Вместо тях дръзко се врязва в очите крещящият блясък на неоновите реклами, които с търговско безсрамие прославят това, което предлага капиталистическата действителност в замяна на отнетата от човешкия живот красота. Тук и младостта може да се купи под формата на маймунски жлези, и любовта може да се подложи на химически анализ, и самата романтика може да се вмъкне в желатинови ампули и да се продава в аптеките наред със самобръсначките и специалитетите против мазоли. Специфично човешките прояви с цялата им неповторима красота са опростени и подведени под законите на химията, физиката, техниката. Самият човек в тия условия е до такава степен принизен, че става възможно да бъде произвеждан фабрично. Така перото на остроумния сатирик довежда до абсурд — именно за да изпъкне по-ярко—истината за античовешката същност на капиталистическата цивилизация. Този основен извод за капиталистическия свят ни се внушава от цялата образна и идейно-емоционална атмосфера на книгата, въпреки че отделните разкази не водят открито към него. Защото и тяхната идейна насоченост е също така пречупена през своеобразието на авторовите похвати. Преди всичко твърде трудно е да се формулира идеята на всеки от тези разкази. Тя е по-скоро някакво общо настроение на протест, проникнало тъканта им, отколкото определена мисъл, която би могла да се предаде с едно-две изречения. Не случайно във „Водородният господин и кислородното момиче" Минков направо въстава против „досадния" „полицейски" въпрос на старите учители по литература: „Какво е искал да каже авторът с това си съчинение?", и моли читателите да не го поставят в неудобно положение, като отправят и към него подобно запитване. При това в много случаи тук идейното внушение иде не като логически извод от развитието на действието, а напротив — по-скоро като антитеза. Действието се развива по определена логика, но същевременно незабелязано се помага на чита-

теля да ѝ противопостави своята логика — логиката на човешкото сърце. С цялата си човешка същност той „въстава" против това, в което провокаторски спокойно го уверява авторът. И често напразно бихме търсили да обосновем извода с определени цитати от разказа: той се носи от цялата му тъкан, съдържа се в общия сатиричен рисунък.

И още нещо. Идейната насоченост на „Автомати" в известна степен е замъглена и от факта, че външно острието на сатирата се насочва като че ли против науката изобщо, против нейното широко навлизане в човешкия бит. Във „Водородният господин и кислородното момиче" авторът дори направо заявява, че въстава именно „срещу това безогледно превръщане на теорията в практика, срещу тая дръзка интимност на науката, която си бърка носа навсякъде и навлиза дори в свещената област на любовта".

Необятната област на науката, дръзко разбулила природните тайни, пуснала в смел полет своите предвиждания и хипотези, отдавна привлича Минков и по един или друг начин навлиза в творчеството му още в „Игра на сенките" и „Къщата при последния фенер". Него непреодолимо го увличат постиженията на човешкия разум и той проявява една рядка даже за културните среди осведоменост по най-новите теории и открития във всички области на знанието. По маниера на Карел Чапек в основата на сюжетите му почти винаги се вгражда някаква остроумна комбинация от научни положения, хипотези или утопии. А в езиковата тъкан на разказите му умело се вплитат елементи от научната терминология.

Но от друга страна на този фон се явяват образи на учени един от друг по-карикатурни, а във „Водородният господин и кислородното момиче" тъкмо науката е оная враждебна стена, с която се сблъскват двамата влюбени в своя естествен стремеж към щастие. В своята непрекъсната тревога за съдбата на човека Минков не може да не долови, че при капиталистическата обществена система достиженията на науката често се насочват против самия техен създател — човека. И точно това долавяне обосновава основния извод от разглежданите разкази. В края на краищата се оказва, че ударът насочен срещу науката е засегнал в същност нещо, което стои много по-дълбоко и от което в последна сметка зависят и съдбата на човека, и съдбата на науката.

Минков не ни занимава с подробни анализи, не прави специални уговорки, но в общия забавен тон на разказа дава достатъчно данни, за да се разбере за коя именно наука се отнася неговата ирония. Защото антихуманен, расистки и хищнически експлоататорски характер придобива само науката, впрегната в служба на едно експлоататорско общество. И не случайно подобни черти Минков приписва тъкмо на американската наука, като по един или друг начин винаги свързва действието на такива разкази с Америка. „Зная, че ти ще ме упрекнеш, задето съм излязъл из рамките на нашата родна действителност — обръща се той на едно място към читателя — и съм ти разказал една история, която се е случила на десетки хиляди километра далеч от нас. Но нали писателят е изразител на всякакви обществени въпроси и в такъв

случай има пълна свобода да говори за тях дори тогава, когато с тоя въпрос е свързано някакво събитие, станало, да кажем, на Марс или на Нептун" („Водородният господин и кислородното момиче"). Това изказване е показателно за един основен момент в творческия маниер на автора. Писател с живо обществено чувство, той се смята длъжен да поставя в творчеството си проблеми с широко обществено значение, но в начина, по който ще ги постави, се чувствува напълно свободен. Жизнен материал взема оттам, отдето му е най-удобно, като в склонността си към резки линии обръща поглед към оная действителност, в която дадената проблема най-рязко е изпъкнала. Така именно, търсейки резките и силни линии, той се спира на Америка — страната, дето капитализмът достига най-високото си развитие и дето най-ярко се проявяват пороците на неговата цивилизация. Темите за автоматизацията на човека и за деградацията на науката в буржоазното общество се конкретизират почти изключително чрез материал от американската действителност. Първият разказ, с който започва книгата „Автомати", носи многозначителното заглавие „Човекът, който дойде от Америка". С американската наука се свързват по правило и всички карикатурни образи на учени. Американец е бездарният лъжеучен от „Американското яйце". Американско е и духовито осмяното в „Новия Робинзон" общество за изучаване на човешките раси, което с такава тъпа жестокост измъчва дни наред нещастния беглец от света на капиталистическата цивилизация, за да го обяви накрая за някакъв преходен феномен между човека и маймуната. Американска школа минава най-сетне и героят на „Лунатин! Лунатин! Лунатин!..." който така хищнически „изстисква" „като лимон" луната, а след това „дебне" Венера, за да започне „да експлоатира" и нея. (В последния случай дори и лексическият подбор на авторовата реч подкрепя обществената характеристика на героя и доизяснява въпроса, към коя наука се насочва сатиричният удар.)

Изобщо може да се каже, че острието на своята сатира Минков наточва първо върху материал от американската действителност. С високото развитие на техниката, с нервния темп на живота, с яркостта на противоречията си „далечната земя на чудесата" неотразимо привлича погледа му, като открива особени възможности да се прояви оригиналността на неговото виждане.

Но характерния гротесков стил на Минков не е свързан само с американската тематика. В „Дамата с рентгеновите очи" той слиза вече и на българска земя, като продължава подхванатото в „Сламеният човек". Сюжетите от българската действителност получават своето художествено осъществяване със същата оригинална изобретателност, със същото смесване на реалното и фантастичното, със същата остроумна открита намеса на автора. Но тук той вече много по-пряко поставя обществените проблеми, а освен това значително разширява кръга им.

„Сламеният човек", „Това се случи в Лампадефория", „Дамата с рентгеновите очи" — това са преки сатирични характеристики на порядките в буржоазната казарма, на антинародната политика на монарха и правителството, на нравите във висшето общество. Ха-

рактеристики, духовито оформени в преднамерено наивен тон, сякаш авторът сам не чувствува цялата изобличителна сила на казаното. Той нахвърля човешки портрети, рисува картини, описва различни жизнени явления непринудено и бегло, на пръв поглед даже небрежно. Но зад привидната небрежност се крие изкусната работа на майстор-познавач, който е намерил най-точната дума и израз, за да охарактеризира духовито и свежо, и, най-важното, за да създаде у нас вярна представа за нещата. Тонът му се движи през всички нюанси на иронията и сарказма, но негова област си остава тънката ирония, приела най-различни форми — от класическия случай, когато се говори едно, а се разбира друго, през преднамерената наивност, с която нещата се назовават направо, до горчивината на прякото изобличение. Впрочем в разказите, за които ставаше дума дотук, се срещат главно първите два случая. В тях най-често авторът си слага маската на наивност, разбира се, без да крие, че това е именно маска, преднамерена поза, при която лукавата „невинност" на тона само засилва изобличителната сила на казаното. Ето например как спокойно разказва той в „Това се случи в Лампадефория": „Всеки ден се затваряше по един магазин, всеки три дена — по една фабрика. Безработицата беше взела такива грамадни размери, че най-сетне и самите министри рискуваха да останат без работа. Последната опасност, изглежда, накара лампадефорските държавници да се замислят по-сериозно за своето бъдеще и във връзка с това — да потърсят нови средства за спасението на народа" (к. м.). Тук гневът и възмущението са така дълбоко скрити, че не се проявяват дори при съвсем прякото изобличение, което се облича в спокойната форма на иронично доброжелателство.

Силата на Светослав Минков се крие на първо място именно в пряката авторова реч. Остроумна и находчива, тя притежава красотата на изкусно отшлифована вещ, като същевременно създава илюзията, че авторът стига до сатиричния ефект съвсем непринудено, без да го търси.

Най-характерна за нея е формата на непосредствена беседа с читателя. „Ти, драги читателю, навярно си виждал..." — подобно начало веднага ни насочва към творческите похвати на Св. Минков. Наред с жизнените явления, които описва, той непрекъснато държи в своя зрителен фокус и читателя, за когото пише. Следи израза на лицето му, отгатва мислите, въпросите и възраженията му, обяснява му, спори с него. Цялата постройка на речта, изпъстрена с преки обръщения и въпроси към читателя, с характерни за разговорния език изрази като „Та исках да кажа..." и даже с паразитните вмъкнати „значи" и „знаете", подчертава търсения непринуден тон на беседа. Съществен елемент на тоя тон е чувството на вътрешна близост между автор и читател. Минков не заема позата на пророк-изобличител, нито даже на учител — той говори с читателя като равен с равен и умело подчертава това чрез самия си език.

По тоя начин към героите на разказите незабелязано се присъединяват и два постоянни образа — образът на автора и образът на читателя. Продължавайки в своеобразна форма една традиция,

която води началото си още от повестите на Любен Каравелов, Минков непрекъснато се намесва в повествованието, за да прави своите авторски забележки и даже, за да води въображаеми разговори с читателя върху темата и идеята на произведението. Чрез това той получава възможност, от една страна, да даде някои допълнителни осветления или неочаквано да хвърли ядовита стрела и в друга някоя посока, от друга — да създаде една особено приятна за читателя атмосфера, която сякаш го въвлича в творческия процес. Така понякога той не толкова описва, колкото като автор разправя как ще постъпи в известен момент на разказа. Изрази като: „Ала нека бъдем последователни и да не нарушаваме класическия стил на нашия разказ...", „Ала нека бъдем малко по-живописни...", „Като отминаваме с галантно равнодушие природните недостатъци на тия пет дами, ние ще споменем само една малка подробност, като чисто декоративен елемент на нашия разказ..." и др. п., поддържат у читателя своеобразната илюзия, че е въведен в творческата лаборатория на писателя. Изобщо твърде често авторът като че ли действува пред нас. В действителност, разбира се, тези негови действия са също така преднамерени и обмислени, както и действията на другите му герои. Самият той в същност стои дълбоко скрит и оттам дърпа конците, с които управлява героите си, в това число и героя-автор с неговата режисирана непринуденост и управлявана откровеност.

Поменахме вече, че с безцеремонната си намеса в разказа той получава още една възможност да подчертае или да разшири и идейното му съдържание. Така в забавната история за сламения човек посоката на сатиричния удар е начертана още с началната „гореща молба" към читателя „да запази в тайна всичко, което ще прочете по-долу, за да не се правят каквито и да било догадки или заключения от страна на някои заинтересовани личности, търсещи, както гласи поговорката, под вола теле". Във „Водородният господин и кислородното момиче" пък, смятайки, че с това, което е подхвърлил в началото, достатъчно е изяснил тенденцията на разказа, авторът използува разговора с читателя за остроумна нападка и в друга посока. На въпроса: „Каква е идеята на този разказ?" той отговаря: „Помисли ти сам и си извади заключение. Аз ще ти кажа само: разбираш ли, какво значи да се обявиш срещу светата ненакърнимост на установени вече истини и срещу така наречения правов ред на нещата? Това значи да рискуваш с главата си."

Последният случай е характерен за творческите похвати на Св. Минков. Насочвайки изобличителната сила на своята сатира по една определена линия, в хода на действието той мимоходом пуска стрели и в други посоки. Например в „Разказ с витамини" главният прицел е безидейната литература, отвличаща хората „в царството на сънищата", но, без да измества основното направление на сатиричното оръжие, авторът дава няколко изстрела и по други цели. Така, описвайки чудодейното въздействие на „витаминозния" роман, той съвсем естествено вмъква и следните язвителни намеци:

„Един министър поумня и си подаде оставката.

Един свещеник започна да вярва в Христа."

Този разпространен в сатирата похват, характерен например за фейлетоните на Георги Кирков и разказите на Г. П. Стаматов, Минков най-често използува само за да даде на картината необходимия фон или колорит, а не и за да ни пренесе в съвсем друга област. Така в „Американското яйце“ съобщената в удивително невинен тон и вмъкната съвсем между другото подробност — че новоизлязлата енциклопедия била в 36 тома, с цветни илюстрации и в подвързия от негърска кожа — разбира се, за известен момент увлича съзнанието на читателя в нова посока, но все пак не го измества в друга плоскост. Той си остава в тази област, в която го е въвел основният ход на действието, само че сега тя мимоходом е осветена и от друга една страна.

Изобщо съсредоточавайки вниманието си върху една проблема, Минков не я оголва, а създава около нея характерна атмосфера, атмосферата на тази действителност, от която е взет сюжетът. Така в разказа „Лунатин! Лунатин! Лунатин!..., въпреки че основната линия не засяга социалната структура на обществото, тя е проектирана върху нейния фон. Наред с беглите, „странични“ бележки като тази, че донесената от героя топчица „ю—ю“ запълнила празния живот на депутати, министри и общественици, тук ще срещнем и отчетливо щрихирана картина на двата социални лагера в класовото общество. Освен това в основната нишка на действието се вплитат повече или по-малко разгънати сатирични характеристики на „цвета“ на световната аристокрация, на хищническата природа на американския империализъм, на фалша в буржоазната дипломация. И тук авторът още веднъж показва умението си с няколко силни щрихи да нахвърли сатирични образи, на пръв поглед най-невероятни, но кондензиращи в себе си богато реално съдържание. Как убедително се чувствува например хищническият дух на американския империализъм в остроумните детайли, намерени за краткото описание на американското предприемчиво „посещение“ в нашата страна. „Те — пише Минков — организираха стандартното производство на цървули от негърска кожа, монополизираха търговията с парабели и с евтини погребални ковчези от непромукаем картон, създадоха тръстове за кондензиране на витамините от чесновия лук, издигнаха небостъргачи, прокараха подземни железници, откриха увеселителни заведения, та ако щете дори — пренесоха в престолния ни град и част от своите легендарни бандити, които пък се обединиха ведно с част от българските родолюбци в така наречения „Славянски съюз на американските гангстери.“ Всичките тези моменти създават около основното действие една плътна атмосфера, съдържаща голяма част от богатствата на разказа.

За създаване на естествена атмосфера, необходима за героите и събитията, до голяма степен допринася и езикът на Минков. Разбира се, не навсякъде неговите особености могат пряко да се свържат с характера на съдържанието. Най-често атмосферата, която те създават, е трудно уловима, тя по-скоро се чувствува, отколкото забелязва. Във всеки случай и на жизнения материал, и на идейно-емоционалното съдържание на неговите разкази-гротески, свързани с живота и проблемите на модерния капиталистически

свят, извънредно добре подхожда неговият „модерен“ език — изискано-културен, градски, изпъстрен с чуждиците на културната лексика, свободно боравещ с термините на науката. В това отношение личи тънко познаване на скритите възможности на езика. Особено често авторът прибягва до явната или скрита пародия като към най-непосредствен похват за създаване на нужната атмосфера. Например съвсем уместно се свързва с жизнения материал и много сполучливо подчертава общата идейна насоченост на разказа пародирането стила на официалната военно-патриотарска литература в някои моменти от „Сламеният човек“. Прекрасна илюстрация на това умение на Минков представляват също така манифестът към безработните и речта на министър-председателя от разказа „Това се случи в Лампадефория“, дето безпощадният сарказъм, с който се разкрива антинародната политика на монархическите правителства, се облича с неподражаем хумор във формата на официална високопарна политическа реч. Като пародия на изящните салонни обрати са построени и галантните фрази на маестро Чезарио Галфоне от разказа „Дамата с рентгеновите очи“. Грубият практицизъм на неговите думи е обвит в изключително изискана форма и това противоречие обуславя хумористичното съседство в речта му на думи и изрази от твърде различни стилни пластове. В утилитаристичния свят на капитализма няма място за стария романтичен култ към дамата. И жената, и нейната красота стават обикновена стока — това е скритият идеен подтекст, който осмисля хумористичния ефект на словосъчетания като „пробна партида от дами с рентгенови очи“.

Така с остроумната си намеса, с духовитите подхвърляния и намеци, с прекрасните сатирични характеристики и с умелото използуване на богатите възможности на езика Минков навсякъде създава своеобразна, характерна за него атмосфера, която веднага обгръща читателя и придава убедителност на всичко, което му се поднася, колкото и невероятно на пръв поглед да изглежда то.

Именно в тази убедителна атмосфера, както и в оригиналното осъществяване на идеята в увлекателен сюжет се крие и силата на Минковите „невероятни разкази“ - гротески. Човешките образи, включени в тяхното действие, нямат самостоятелно значение. Ударението не пада върху тях. В много случаи това са само условни фигури, необходими, за да се разгъне действието, което заедно с вплетените в него авторови характеристики носи идеята на разказа. Да вземем например „Водородният господин и кислородното момиче“. Тук цялото действие се движи около съдбата на двамата влюбени. И все пак като човешки образи те нямат никакъв самостоятелен живот. Това са само два манекена, нужни на автора, за да защити „свещената област на любовта“ от грубо материалистичния дух на капиталистическата цивилизация. Впрочем в хода на разказа той ги е използувал и за една допълнително вмъкната задача — да илюстрира чрез тях утилитаристичните възгледи на „съвременния човек, който гледа на брака с острото око на математик“. Осъществяването на тази допълнителна задача става в ущърб на вътрешната последователност на образите. Защото трудно може да се повярва че същите тези хора, които са поставяли брака си в зависимост от

наследството на калифорнийския чичо и с такава практична прозорливост са съставяли съпружеския си договор, могат така романтично да противопоставят любовта на железните закони на обществото и науката. Но това не смущава авторът именно защото той не си е поставял за цел да изгражда характери, не дразни и читателите, защото и те, заедно с автора, започват да гледат на героите като на условни фигури.

По същата причина не всички герои на тези разкази могат да бъдат обявени за положителни или отрицателни. Нима можем да наречем в истинския смисъл на думата „отрицателен" героя на „Защо останах без двойник", който, разбира се, още по-малко може да бъде наречен „положителен"? За задачата на разказа просто е безразлично какъв е той. Защото ударението пада не върху неговите човешки слабости, не дори върху неговата смешна вяра в гадания и пророчества — ударението, или по-право ударът, се стоварва съвсем неочаквано върху една област, с която героят е най-малко свързан — църквата с нейния изкуствено поддържан авторитет, прикриващ развалата на висшето духовенство. Авторът не навлиза в тази област, не описва, не доказва, той само вмъква това като аксиома, като нещо, което не се нуждае от доказателства. И тъкмо това придава особена убедителност на казаното. При това то иде чак накрая, съвсем неочаквано, като удар от засада, и тъкмо затуй действува така силно. Ефектът на изненадата е използуван много сполучливо. Именно защото „откритието" иде така изненадващо, то не се забравя, а всичко казано дотогава се схваща само като сложен и необичаен път, по който сме били водени, за да стигнем до него. Тук се крие нещо много характерно за творческия маниер на Светослав Минков — при неговите разкази никога не можеш да предвидиш какъв ще бъде краят, никога не знаеш докъде ще те доведе авторът. Защото той следва не логиката на събитията, а логиката на идеята.

Самото развитие на действието е резултат не от сблъскването на определени характери, чиито постъпки могат да се предвидят. Човешки характери в истинския смисъл тук в същност няма. Те не са и търсени от автора. Неговата сатира съвсем явно, съвсем неприкрито, даже малко по фейлетонен начин се насочва към общественит е я в л е н и я и това определя особения характер на сатиричните му образи. Най-често това са не толкова конкретни лица, колкото илюстрации на известни обществени явления: тъпата жестокост на буржоазната военщина („Сламеният човек"), антихуманният расистки характер на буржоазната наука („Новият Робинзон"), антинародната политика на монархическите правителства („Това се случи в Лампадефория") и т. н. Очертани с две-три смели щрихт те прекрасно въплъщават известни типични черти, манифестират морала и психиката на известни обществени слоеве, но диференцирани характеристики като личности нямат. Те се изграждат в спеи цифичен за сатирата маниер — изясняват се само в определена посока, само от една страна. И въпреки това повечето от тях са и ярки, и живи. Но живи именно като образи в явно подчертан широко събирателен стил, при който са използувани своеобразните

закони на индивидуализация и типизация на героите в сатиричния жанр. Така е дори в разкази, като „Човекът, който дойде от Америка", „Дамата с рентгеновите очи" и „Сламеният човек", където идейното съдържание се съсредоточава преди всичко в човешките образи и затова центърът на тежестта пада именно върху тях. Например Мими Тромпеева, около чиито преживявания се върти целият разказ „Дамата с рентгеновите очи", е несъмнено доста подробно нарисувана. Това вече не е полуусловна фигура, а в истинския смисъл на думата сатиричен образ, типичен отрицателен герой — въплъщение на морала и възгледите на буржоазния „елит". Тя има и своя лична биография, и свой външен портрет. И все пак не се възприема като жив, пълнокръвен човек. Не поради сатиричния и даже гротесков дух на индивидуализацията, а поради това, че в нея няма нищо повече от онова, с което тя е типична представителка на „хайлайфното" общество. От свой личен характер тя е лишена и ние не бихме могли да предвидим с какво нейните действия в даден случай биха се различавали от действията на други рожби на същата среда, например тези бегло споменати Пепи и Грети. Тя е направо събирателен, обобщен образ на хайлайфната жена, а не отделна конкретна нейна представителка.

Ярък и жив е фелдфебелът от „Сламеният човек". Него ние просто го виждаме и чуваме. И все пак това е по-скоро образ на фелдфебел изобщо, отколкото конкретно лице. Не случайно Минков започва разказа именно с обща характеристика на фелдфебелите, а след това минава към конкретния си герой, чрез когото илюстрира казаното.

В тези човешки образи е вложено само толкова, колкото е нужно за определената задача на разказа. Затова, вплетени в тъканта му, те получават своеобразна прелест, но извън него, независимо от него, не могат да живеят.

Техният външен портрет с малки изключения почти не се запомня, въпреки грижата на автора да го подчертае. Именно защото това не са човешки характери, за които е нужна непременно някаква материална обвивка. Умелото описание на външността им служи по-скоро като живописен детайл на рисуваните картини.

Същите причини определят и ролята на жеста при човешките образи у Минков. Имитирайки сякаш нарочно стила на плътния реалистичен рисунък, той се стреми във всеки момент да отбелязва и жеста, който съпровожда думите и постъпките на героите му. Но обикновено това отбелязване служи само за уплътняване на рисунката, за живописност на картината, а не изпълнява основната си функция — да индивидуализира героя като неповторим човешки характер. Това не значи, че жестът е случаен. Най-малкото той винаги е напълно възможен за дадените обстоятелства, а често и твърде характерен, умело подчертаващ обществената характеристика на героя. Например указанията за жеста, с който съпровожда думите си Мими Тромпеева, убедително потвърждават това, което авторът направо е заявил — нейната принадлежност към „парфюмираната младеж от аристократичните кръгове":

„— Какво говорите? — учуди се, приятно изненадана, Мими Тромпеева, като изтърси пепелта от цигарата си в емайловата пепелничка на масата за пушене...

— Mon Dieu! Jl se prèpare quelque chose de terrible!—въздъхна радостно възбудена Мими Тромпеева, като сне кокетно жълтата си касторена шапчица и я захлупи върху откритото си коляно“ („Дамата с рентгеновите очи“).

Но когато потрябва, Минков умее да придаде и още по-голямо значение на жеста, умее и само чрез него да покаже това, което не е казал направо. Такъв е случаят с ясновидеца в „Защо останах без двойник“. Истинското отношение на автора към него тук е скрито само в сатиричния маниер, в който се изгражда образът, и най-ярко се проявява именно в красноречивото отбелязване на един негов жест:

„ — Ще го пиеш във всяко време и без мярка — промълви с премрежени очи ясновидецът, като спусна ловко в джоба си сребърната монета.“

Също така стои въпросът и с езика на героите. В ръцете на Минков той е средство за тяхното изясняване като представители на известно обществено явление, а не за създаване на индивидуализирани човешки характери. Да вземем дневника на същата Мими Тромпеева. В нейния език остроумно са отразени моралът и понятията на върховете на буржоазната класа. С присъщата си изобретателност, с много малко средства авторът успява да постигне голям ефект. По-силно от всякакви подробни описания на възгледите на т. н. „висше общество“ действува непринуденият начин, по който той разкрива, че някои общоприети понятия героинята употребява, като им влага съвсем друго съдържание. „Колко е интелигентен и възпитан“ — говори тя за своя любим и ние нямаме никакви основания да не й вярваме, но следната фраза изведнъж разкрива какво комично бедно съдържание влага тя в тези понятия: „Говори ми за значението и ефекта на различните парфюми и за чистенето на зъбите с клечка при официалните динета.“ Или: „Едва сега чувствувам, че живея. Боже, колко съм щастлива!“ — четем в дневника и неволно съчувствуваме на пробудената за нов живот героиня, но следната фраза издава смисъла на предшествуващите, като разкрива ненадейно колко нищожни са жизнените идеали на хайлайфната дама: „Дано се омъжа само по-скоро.“ Но най-сполучлив е следният момент от същия дневник:

„[Жан] каза, че утре ще направи официално предложение на папа“ — отбелязва героинята на 27 септември, а на другия ден записва: „Отначало папа упорствуваше, защото сумата му се видя голяма. Но после, като разбра, че Жан е човек с характер, отстъпи.“ За един кратък миг читателят е озадачен — за каква сума става въпрос. И именно затова така силно се запечатва в съзнанието му внезапното „откритие“ — материалните сметки при брака, искането на зестра, за представителката на буржоазните среди са нещо така естествено, че тя не намира за нужно дори да обясни за каква сума се касае. За нея от само себе си се разбира, че щом става дума за женитба, ще става дума и за размер на зестрата. Така, из-

ползувайки съвсем естествено лаконичния характер на дневниковите записки, авторът сякаш мимоходом, но в същност целенасочено изобличава една страна от търговския морал на буржоазните среди.

Изобщо чрез речта на своите герои Минков доизяснява тяхната обществена характеристика. И той умее, когато потрябва, еднакво добре да си служи и с изискано салонния стил, и с обикновената разговорна реч, еднакво сполучливо да предаде и фелдфебелския жаргон, и тъпо-тържествената реторика на ясновидеца.

Така всички средства, дадени в разположение на художника, авторът използува, за да изгради героите си като обобщение на известно обществено явление. В това отношение разказите му се доближават до т. н. проблемен фейлетон. Подобно на него в тях образите имат явно подчертан широко обобщителен характер и илюстративна роля, а идеята се внушава не само от тях, а и от откритата намеса на автора. При това не идеята произтича от естествените връзки между нещата, а обратното: връзките между нещата се определят от нея. Този публицистичен момент не намалява художествената стойност на Минковите разкази — той само им придава своеобразен фейлетонен колорит.

На фона на ярко гротесковия стил, в който са написани повечето от работите в „Дамата с рентгеновите очи", изпъкват с особеностите на своята физиономия два разказа от тази книга — „Филантропична история" и „Жената в златния ковчег".

Това са вече опити да се създаде разказ в по-строго реалистичен стил. Преди всичко в тях липсва фантастиката, така характерна досега за Минков. Наистина във „Филантропична история" все още срещаме твърде заострени линии и преувеличения, но те не излизат извън границите на реалната действителност. Друг облик им придава и новият тип герой. Тук вече се явяват и заемат централно място жертвите на капиталистическата обществена система, простите хора от народа, на чиято страна е сърцето на автора. За разлика от досегашните му герои — носители на типични недъзи на капиталистическия свят — часовникарят от „Жената в златния ковчег" и особено работникът от „Филантропична история" не се изграждат в сатиричен план. Те вече имат ново назначение — не да въплъщават известни обществени пороци, а чрез нерадостната си съдба да разкриват недъзите на тази действителност, сред която са осъдени да живеят хиляди подобни на тях човешки същества. Това са хора, които по самото си положение в обществото са осъдени на нещастия или на сив, безрадостен живот. Във връзка с това се променя и тонът на повествованието — сега той е стоплен от съчувствие, пропит с болка. Хуморът започва да се чувствува като смях през сълзи. Особено подчертано е това в прекрасния разказ „Филантропична история". С него авторът отново се връща към американската действителност, но този път той пречупва жизнения материал през малко по-друга художествена призма. По-рано той не толкова рисуваше, колкото най-общо предаваше с резки щрихи оглушителната атмосфера на големия капиталистически град. Сега вече по-обстойно навлиза в него и по-плътно го възсъздава. Той пак не се губи в подробности, а

умее да подчертае основното и необходимото, но вече върви по по-белетристичен път. Сега за него обстановката не е само една възможност да се създаде атмосфера. Предадена в плътни реалистични картини, тя заживява някъде и самостоятелен живот. Ето Тадеуш Валдек, изхвърлен от фабриката, се озовава на улицата: „Високите бетонени здания го гледаха безучастно с безбройните мъртви очи на празните си прозорци, пред нозете му се разтягаше безкраен асфалтен друм, изпъстрен с ромбовидните шарки на универсалната автомобилна гума Гудрич. Елегантни жени в пъстри копринени рокли се люлееха бавно върху крехките токчета на обущата си, коронясали гримираните си устни с рекламната усмивка на кинозвезди. Гологлави фермери от Тексас, Калифорния и Южна Каролина крачеха с гъливеровски стъпки и вдишваха дълбоко бензинения въздух на шумящия град. Едно невидимо сърце туптеше като страхотна стоманена машина, отмерваше с тътен могъщите си удари и разливаше по артериите на града черната кръв на неизменния стандартен живот. Беше лято, но лято без чучулиги, без цветя и без пасторалните багри на сенокоса. Самото небе тежеше като покрив на лаборатория, а слънцето грееше с диатермичната усмивка на кварцова лампа.“ Тази потискаща картина в студени бои не само предава вярно психологическото състояние на отчаяния герой и с това съвсем естествено се свързва с хода на действието, но същевременно тя придобива и самостоятелно значение като прекрасно поетично пресъздаване образа на големия капиталистически град. Зад типичния градски пейзаж израства самият живот на града — пейзажът се превръща в символ на неговия враждебен на човека дух. И с какво майсторство изгражда Минков тази картина—едновременно раздвижена и мъртва! Как умело подбира епитети, сравнения и образи от областта на студеното, изкуственото, техническото, за да ни внуши сравнението с някаква огромна бездушна машина, потиснала истинския живот!

Повече белетристичност има и при изграждането на главния герой. Наистина не може да се каже, че това е пълнокръвен човешки характер, но все пак той е вече съвсем конкретен човек, със свои лични преживявания, убедително предадени от автора. Другите човешки образи в разказа обаче по старому са скицирани с по една-две линии само. А и самия изграден в строго реалистичен стил главен герой е поставен в твърде абсурдни обстоятелства, по много заострен начин предаващи реалните жизнени отношения. Тъй че „Филантропична история“ все пак не излиза напълно извън рамките на своеобразния творчески стил на „Автомати“ и „Дамата с рентгеновите очи“. Тя само бележи, заедно с „Жената в златния ковчег“, прехода към строго реалистичния стил на „Разкази в таралежова кожа“.

Това е следващата книга на Минков, обединяваща разкази, писани през 1935—1936 г. Тук авторът от нова страна пристъпва към основната тема на своето творчество — съдбата на човека, осъден да живее в задушната атмосфера на капиталистическия строй. Той напуска яркия свят, дето изпъкнало, в едри линии се поставят големите обществени и нравствени проблеми, за да навлезе в банал-

ното сиво ежедневие, дето те се разтварят в дребните жизнени факти. На българска земя, в характерна българска градска обстановка, той се среща с обикновени хора, с обикновена съдба и с обикновени грижи и радости. Но новият материал изисква и нови стилни похвати. И Минков съумява, запазвайки своеобразието на своята творческа личност, да намери нови начини на израз, нови оттенъци на тона. Изчезва фантастиката, изчезва гротескната преувеличеност. Вместо в резките линии на невероятното и изключителното, сега типичното се явява във формата на най-често срещаното, най-разпространеното в дадена среда.

Тази среда е дребната градска буржоазия — обременена от грижи, потънала в безплоден канцеларски труд, жалка в мечтите си за собствен апартамент, трогателна в напразния си стремеж към щастие и радост. Нейният бит и нрави са извънредно добре познати на автора. Те са близки и родни и на самия читател. „Разкази в таралежова кожа“ възкресяват тоя бит с такива характерни подробности и с такова тънко познаване на човешката психика, че непрекъснато будят радостното възхищение на читателя, който с весело изумление забелязва, че авторът му посочва неща, които в същност и самият той толкова пъти е срещал. Наблюдателното око на белетриста е успяло от пъстрото сплетение на обстоятелствата да отдели най-характерното, най-типичното. От нашия повърхностен поглед то се е изплъзвало, но сега, срещнато в книгата, ни се струва отдавна познато. Чрез него Минков непрекъснато буди в съзнанието ни ту една, ту друга асоциативна връзка и ние незабелязано допълваме текста с образите на свои близки и познати, с моменти от техния, а и от собствения си опит.

Изливайки в ясни, кристализирани форми бита и нравите на дребната градска буржоазия, авторът умело извайва и портретите на редица представители на тия социални категории, които тя е породила — от вечно безпаричния дребен чиновник до запасното полковниче с апартамент и двеста хиляди в банката. И психиката, и маниерите, и езикът на неговите герои носят окраската на тази конкретно-исторически определена среда. И ако в тона му понякога се чувствува претенцията да говори общовалидни неща, това до голяма степен се дължи на факта, че той, от една страна, се е спрял на оная сфера, която обхваща най-широки кръгове от съвременния му български град, от друга, че се обръща (както ще видим по-нататък) към читатели, които също принадлежат към нея. Навлизайки в тая среда, Минков не рисува отделни картинки, а направо обобщава своите познания за нея, като ги илюстрира с конкретни примери. Сред една строго реалистична обстановка той ни води и на сватба, и на раждане, въвежда ни и в чиновническата канцелария, и в купето на пътнишкия влак, но навсякъде се интересува не от отделните случаи, а от общите положения — от това, как въобще живеят хората от тая среда, как идват на тоя свят, как се влюбват, как се женят, какви са отношенията в семейството, с какви дребни радости и грижи е запълнено всекидневието им. Подобно на Стаматов той си поставя за задача по-скоро да обрисува нравите на известна обществена среда, отколкото да създаде

характери. Със самия маниер, по който се изграждат разказите, много ясно се подчертава, че конкретните обстоятелства и герои писателят взема само като илюстрация на общото положение. Разказът „След 9 месеца“ започва с разсъждения върху „нашето явяване на бял свят“ и въпреки че постепенно по необходимост взема по-конкретен характер, до края си остава не разказ за раждането на Благоцвет Печигаргов, а разказ изобщо за раждането на човека от определена среда. Конкретните подробности са дадени само, тъй да се каже, „примерно“. Затова и героите не получават нито имена, нито външен облик, нито някаква лична биография. Те фигурират като „майката“, „бащата“, „дядото“, „акушерката“ и т. н. и имат за задача само да илюстрират характерното за поведението на тези категории хора при посочените обстоятелства. Изчистени от всичко случайно, разгледани съвсем едностранно, тези образи напомнят пак за особеностите на фейлетона. По същия начин и разказът „Кучешка история“ започва с обобщения, отнасящи се до всекидневието на всички хора. И макар че постепенно започва да се говори само за един от тях, той е лишен от всякаква определеност чак до четвъртата страница, когато действието започва да изисква по-голяма конкретност и затова авторът условно предлага: „Да предположим сега, че нашият герой е някакъв незначителен архивар в общината...“

Същата илюстративна роля играят дори Беба и Буби — главните герои на „Алхимия на любовта“, най-широкообемният и най-белетристично изграденият разказ в книгата. За първата фаза от техните отношения авторът в същност говори в обобщаващата форма на второ лице и чак на шестата страница заявява: „Понеже отношенията между двамата влюбени стават от ден на ден все по-интимни, оттук нататък, за по-голямо удобство, ние ще говорим вече в трето лице. Тъй и вълкът ще бъде сит, и агнето цяло, защото авторът ще се занимава със съвсем непознати хора, и читателят няма да се чувствува неловко в положението на герой, както беше досега.“ Но макар и да заговорва в трето лице и да поставя героите си в съвсем конкретни обстоятелства, Минков и нататък не забравя тяхната илюстративна функция. Ето един случай, когато за него „Беба“ и „Буби“ са по-скоро нарицателни, отколкото лични имена. „Обикновено — пише той недоразуменията започват с това, че родителите на Беба научават по някакъв загадъчен път за връзките ѝ с Буби и решават да сторят всичко възможно, за да я отделят от него. В повечето случаи, разбира се, тая строгост на нейните родители е само поза, с която те искат да подчертаят непоклатимия пуритански морал на старото поколение.“ Но в следния момент, когато действието вече, тъй да се каже, се инсценира, героите отново се конкретизират: „Един ден Беба идва при Буби със зачервени очи...“ и т. н. От „влюбени“ въобще в такива моменти Беба и Буби се превръщат в конкретни лица — млад дребен чиновник, мечтаещ за собствен апартамент, и обикновено еснафско момиче, което най-вулгарно се пазари с баща си за размера на прикята, т. е. като художествени образи те именно тогава придобиват плът и кръв. В тези постоянни преходи от широкосъбирателния към конкретния образ се

състои и своеобразието на този тип човешки образи у Минков. Все пак основното в тях си остава ясно подчертаната задача — да илюстрират общото положение. По възможност те се изчистват от всичко случайно, т. е. строго индивидуално в психиката. Нещо повече. Дори по отношение на външните факти те са изградени във възможно най-голямата степен само от общовалидни черти. Характерен в това отношение е оня момент, когато авторът решава да кръсти героите си Беба и Буби, именно защото установява, че влюбените н а й-ч е с т о се наричали взаимно така. Но още по-показателен е фактът, че той никъде не намира за нужно да се спре, макар и най-общо, върху външността на тези Беба и Буби — основни герои на такъв дълъг разказ, въпреки че надарява с външен портрет повторостепенни герои, като родителите на Беба, и дори съвсем епизодични фигури, като гостите на сватбената трапеза. Това, разбира се, не е случайно. То показва, че второстепените и епизодичните герои се изграждат в малко по-друг план. Те са вече част от онази конкретна обстановка, в която е разтворено общото положение, представляват различни типове, които в своята съвокупност предават пъстрото разнообразие от форми, въплътили типичното за дадена среда. Затова дори такива епизодични герои, като златокосата певица, галантното аташе или никому неизвестният мустакат гостенин, макар и изградени с по няколко линии само, все пак са много по-колоритни и живи от главните герои Беба и Буби. Второстепенните герои също могат да обобщават характерни за дадена социална категория черти. Достатъчно е да си спомним генерала от същия разказ с неговата умствена тъпост, комично високо самочувство и смъртен страх от комунизма. Но това обобщение е дадено в индивидуално неповторима форма. И именно това ни дава право да наричаме т и п о в е и поменатия генерал, и „запасното полковниче“ с двата ордена за храброст и двестете хиляди в банката, докато това название не можем да дадем на широкосъбирателните и затова доста безплътни образи на Беба и Буби. Тук не става въпрос за по-голяма сполука при изграждането на едни образи и по-малка — при други, а просто за различен стил на изграждане. Струва ми се, че би могло да се каже: при едните Минков постъпва повече като фейлетонист, при другите — повече като белетрист.

Това е във връзка със своеобразието на неговия стил, в който излиза на пръв план ту белетристът, ту фейлетонистът. Не става дума за това, че той пише едновременно и разкази, и фейлетони, като често не прави строга разлика между тях, а за това, че в едни и същи работи се смесват и редуват белетристичният и фейлетонният стил. Ето „Алхимия на любовта“. Несъмнено тя представлява истинска белетристична творба, почти повест. Но в тъканта ѝ се вплитат и фейлетонно-публицистични моменти, които именно създават своеобразието на нейната физиономия. Разказът започва напълно като фейлетон — с разсъждения на автора върху любовта и брака. Още тук, на първите страници, е поставена проблемата. Още тук по публицистичен път е посочено и отношението, което ще се вземе към нея. Чак след това се въвеждат конкретни герои, които с поведението си трябва да илюстрират казаното. Наистина с на-

влизането в действието тази подчертано илюстративна функция на героите започва от време на време да се губи, но намесата на автора отново ни напомня за нея. Така идеята, от една страна, както в публицистиката, се изявява направо, от друга, както в белетристиката, се носи от образите, от развитието на действието. По такъв начин работите на Минков се превръщат в своеобразна мозайка от фейлетонно-публицистично оформени расъждения на автора и белетристични изображения, потвърждаващи неговите тези. При това на читателя се внушава, че основното, главното, заради което е написан разказът, са именно авторовите обобщения, другото няма самостоятелно значение, то е, тъй да се каже, само илюстративна прожекция към доклада. Не конкретния образ, не конкретната случка, а явлението стои в центъра му. Именно това сближава разказите на Минков с фейлетона, въпреки несъмнената им белетристична стойност. В тях идеите не са скрити само в образите, но излизат и като самостоятелна сила, която покорява читателя с изящната си стилно-езикова форма. Защото голямото езиково майсторство на автора превръща и публицистичните елементи в художествени.

Изобщо за Минков е важно да облече известна идея в художествена форма. Но в начините, по които ще постигне това, той не се ограничава от никакви правила и догми на жанра. Произведенията му имат свой собствен оригинален облик, и критерий за тяхната стойност може да бъде само това — осъществена ли е сатиричната задача, постигната ли е художествената цел. Така, сравнена със стройната постройка на класическия разказ, композицията на „Алхимия на любовта“ не би могла да издържи анализа на педантичната критика. Но тая композиция е гръбнакът, около който израства своеобразната плът на разказа и естествено трябва да отговаря на нейния характер. Ето защо авторът бърза да сразн с иронията си тези, които, без да се съобразяват с особеностите на неговия стил, биха започнали да го оценяват с общите стандартни мерки. „Виждам аз в далечината, братя мой — обръща се той по обичая си към читателите, — как един литературен критик прави кисела гримаса и се сърди, задето авторът е отделил толкова много място в повествованието си за сватбата на двамата свои герои. Нищо, нека се сърди човекът. Такъв му е занаятът. Пък и право да си кажем, от гледна точка на литературната геометрия, справедливо е критикът да роптае всяко литературно произведение си има увод, изложение и заключение. Не може така произволно да описваш разни сватби и да занимаваш вниманието на читателя със съвсем странични хора, когато главните герои чакат да ги чоплиш непрекъснато с перото си и да ги представяш във всевъзможни положения и осветления. Що за нахалство наистина?“ Тук няма нищо преувеличено. Наистина повече от половината от разказа е заета с описанието на сватбата на героите, при което се засягат редица теми, които нямат нищо общо с основната, и се рисуват редица портрети на съвсем епизодични лица, които нямат никаква връзка с основното действие. Авторът не може да мине равнодушно и покрай ония теми, които биха го отклонили от главната посока. Щом по някакъв повод перото му се натъкне на даден въпрос, той се чувствува задължен да го пораз-

нищи във фейлетонен маниер. Само с чиновническата си заплата Буби не може да посрещне разходите около сватбата — това става повод за кратка, но сполучлива характеристика на онези отрицателни явления в дейността на взаимоспомагателните каси, които накратко се окачествяват като „гавра с великата идея на Шулце-Делича". След сватбената церемония младоженците по обичай отиват да се снемат — това пък става причина в разказа да се вмъкне цял фейлетонен откъс за фотографите. След венчавката в дома на булката се дава вечеря — тук, в разговорите на гостите, Минков намира повод да осмее паническия страх на буржоазните среди от нарастващата сила на комунизма, като въвежда за тази цел един образ, който иначе няма никакво значение за развитието на отношенията между главните герои.

Но ако си представим разказа, изчистен от всички тези „отклонения", които сами за себе си носят своята типичност, ще видим, че той ще загуби не само своето своеобразие, но и голяма част от богатството на съдържанието си. Защото покрай обстойното описание на сватбата, отклонявайки се по различни поводи и спирайки се на излишни на пръв поглед подробности, авторът успява да създаде цялостна картина на едно общество — с неговия бит, понятия и възгледи върху света. Именно в това е и силата на разказа. Някаква интересна фабула тук няма. Изобщо в „Разкази в таралежова кожа" Минков не търси ярки, интересни събития. Някъде, както в „След девет месеца" или „Във влака", въобще не може да се говори за фабула, а другаде, както в „Алхимия на любовта", въпреки че съществува известен ред от събития, те са така обикновени и всекидневни, че сами по себе си трудно биха могли да заинтересуват някого. Двама млади се обичат, момъкът прави официално предложение на родителите, то е прието, започват приготовленията за сватбата, а после и самата сватба и т. н. Явно е, че подобна безцветна канава ничий поглед не би привлякла, преди да бъде извезана от майсторска ръка. Само това би могло да й придаде живот и красота. Сама по себе си тя нищо не ни говори. В това отношение работите от книгата „Разкази в таралежова кожа" значително се различават от разказите в „Автомати" и „Дамата с рентгеновите очи", дето идейното съдържание се носи преди всичко от самата фабула.

Но мястото на човешките образи продължава да бъде почти същото. Наистина те имат вече друг характер и съответно на това са много по-живи, но все пак никой от тях не притежава оная жизнена сила, която би му позволила да прекрачи рамките на обстоятелствата, при които е поставена от автора, и да заживее самостоятелен живот като тип, чието име става нарицателно. И тук силата на Минков е не в човешките образи, а преди всичко в общата картина, която създава. Неусетно, но убедително той ни дава едновременно да разберем и да почувствуваме нерадостната атмосфера, в която са осъдени да живеят хората, родени в капиталистическото общество. Не някакви необикновени събития, не и самите характери на героите, а именно тази атмосфера ни обяснява защо искрената любов на Беба и Буби не устоява пред сивия ужас на всекидневието.

Сивият ужас на всекидневието — в това е основният патос на „Разкази в таралежова кожа". В тях няма нищо, което да излиза извън рамките на това всекидневие. С героите не се случва нищо необикновено, нищо що-годе значително. Те спят, ядат, ходят на гости, женят се и раждат деца, вълнуват се от въпроса, какъв да бъде цветът на юрганите от чеиза и кого да поканят на сватбата, спорят как да кръстят детето, карат се около покупката на спалня и за наема... и т. н. Авторът не ги извежда извън тяхната естествена обстановка—квартирата, канцеларията, понякога пътническото купе. Затворени в тесния кръг на своите лични интереси, те живеят далече от големия свят на социалните сблъсъци, на идейните спорове и борби, на научните постижения. Шумът на обществения живот едвам се отеква в техния мъничък свят. Отеква се кухо и изродено в тъпия разказ на генерала за „новата тактика" на комунистите, във възмутената констатация на полковничето, че днешните учители „все на анархизъм ги избива", в откровеното признание на Буби, че може да стане и главен писар, ако само „правителството не падне от власт".

Но това, че само между другото е споменато за такива типични черти на обществения живот, не значи, че от погледа на сатирика е изчезнала обществената действителност. Наистина нейните проблеми вече не излизат на повърхността — ясно и рязко, по фейлетонен начин формулирани. Но тя става дълбоката основа, върху която израстват отношенията между хората, техните понятия, възгледи, психика. По чисто белетристичен път, без всякаква публицистична преднамереност, убедително и незабелязано Минков разкрива как и формите на бита, и съзнанието на хората се определят от обществените отношения, сред които те живеят.

Още преди да се появи на света, детето е вече вплетено в тези отношения чрез плановете на бащата да го кръстят на богатия чичо — по същите съображения, по които на времето е настоявал да си вземат богати кумове („След девет месеца").

Чиста и искрена, в известен смисъл общочовешка е любовта между Беба и Буби, но и тя носи окраската на средата, сред която се развива. Да си спомним момента на върховно „домопритежателско откровение" и изобщо целия разговор между Буби и бъдещия му тъст, после разправиите между Беба и баща ѝ за исканата от нея спалня, съображенията, по които за кум се избира началника на отделение — „ангел-хранител" в чиновническата кариера на Буби, и накрая тежкия конфликт между младото и старото семейство Омайникови по въпроса за наема. Още от самото начало в красивата любов на двамата герои се преплитат обикновените, привични за средата, в която живеят, материални съображения, практични сметки — те все повече опошляват чистото чувство, докато накрая и съвсем го погубват.

Така, рисувайки бита, морала, разбиранията на известни среди в тясната област на семейните отношения, авторът умело разкрива тяхната зависимост от характера на обществения строй, върху който те се градят. От самите отношения между хората в „Алхимия на любовта" вее духът на общество, основано върху силата на парите.

С всяко действие на героите си Минков ни подготвя да приемем като свой дадения на края извод: „Дявол да го вземе, заплетено нещо са това човешките отношения! И всичко все около парата се върти—и любовта и умразата, и рождението и смъртта. Търкаля се тая пуста пара като черен ангел по земята, коронясва и сваля царе, обявява войни и революции, прави хората християни и антихристи, създава науки и религии, промъква се коварно в съвестта и я разколебава, стъпва дори върху сърцата на влюбените и изсмуква до капчица любовта им.“ Така зад нравствената проблема изпъква обществената. Тя се подчертава от намесата на самия автор, чиято образна мисъл облича в художествена форма и широкото публицистично обобщение.

Там, където Минков поставя обществената проблема открито и направо, това се отразява върху цялостния стил на разказа. Така сред „Разкази в таралежова кожа“ се отделя с по-своеобразния си облик „Приключение в рая“. Тук авторът напуска сивата област на еснафския бит и отново, макар и съвсем леко, повдига завесата, която прикрива живота на висшите сфери. И навярно тъкмо обстоятелството, че обществената проблема е поствена на пръв план, го кара да се върне пак към стария похват на условната фантастика. С фантастичното пренасяне на земните отношения в „небесна“ обстановка, както и с плакатно-сатиричния рисунък на образи, като мадам Помпадур и др. представители на обществените върхове, този разказ свидетелствува, че гротесковият стил е характерен не само за един от етапите в творческото развитие на Минков, но и изобщо е присъщ на автора. (В това ни убеждава и печатаният му по това време в сп. Златорог „Магичен разказ за соята“, дето картината на политическата действителност във фашизиращата се буржоазна държава е изградена с най-гротескно-карикатурни образи, с ярки и смели щрихи, с преплитане на реалното с фантастичното.) И все пак сред разказите „в таралежова кожа“ „Приключение в рая“ не е чуждо тяло. Здраво го свързва с тях любовно изграденият образ на главния герой — кроткият, безпретенциозен човечец от народа, за когото злата съдба на експлоататорското общество е отредила само труд и грижи.[1]

Докато в предишните работи на писателя неговият обектив се насочваше към самите носители на отрицателните явления, към представителите на онези страни от капиталистическата действителност,

[1] „Приключение в рая“ осезателно напомня за един от най-известните разкази на Елин Пелин — „На оня свят“. Външно погледнато, той е даже своего рода полемика с него, тъй като сюжетът му се изгражда по линията на контраста със сюжета на Елинпелиновия разказ. Тук Сисой Полюлеев намира сред небесните селения точно обратното на това, което беше срещнал там дядо Матейко. Но по основното си идейно-емоционално съдържание, т. е. по същността си, двата разказа са в дълбока вътрешна връзка. И единият, и другият отправят стрелите си в една и съща посока — към несправедливия експлоататорски характер на съвременното общество, и единият, и другият са плод на дълбок и искрен хуманизъм. Не само сходната сюжетна ситуация, при която чрез „небесното“ се рисува земното, но и дълбоката любов към простия трудов човек, искрената болка за неговата тежка участ създават около главния герой на „Приключение в рая“ атмосфера, която отпраща съзнанието ни към класическия разказ на Елин Пелин.

които влизат в противоречие с човешката същност, сега ударението пада върху жертвите на тази действителност — обикновените хора, които идат така тържествено на тоя свят (вж. „След девет месеца"), а прекарват живота си така безсмислено и сиво. Това не са борци, нито дори протестиращи гласове. Това са прости хорица, които живеят в строгите рамки на съществуващото общество, без дори да мислят за възможността да ги разрушат. Те се приспособяват към съществуващия ред, мъчат се сред него да намерят място за своите дребни човешки радости. Те даже са повече или по-малко покварени, отровени от въздуха, който дишат. Видяхме как вечните материални сметки опошляват и простата радост на родителите, които очакват дете, и чистата любов на младите, които се готвят да свържат живота си. Но все пак това са тези хора, които страдат в задушната атмосфера на капиталистическото общество, а не тези, които я създават или заради които тя се създава. Това определя и новият тон на автора — едновременно насмешлив и съчувствен. Той не прощава слабостите на своите герои, но се отнася към тях като към близки, „свои" хора. На много места той даже съзнателно слага знак на равенство между себе си и тях, някъде явно се приспособява към езика и стила им. Не става дума за откъсите, дето речта, въпреки че е дадена като изказване на постоянно намесващия се автор, в същност изразява манталитета на неговите герои, осмива техните възгледи върху нещата. Така в „Алхимия на любовта" на въображаемите съвети на читателя да „претупа" сватбата „с една дамаджанка карабунарско и с половин килограм тънко нарязана горнооряховска пастърма" авторът отговаря: „Извинявайте, приятели и братя, ама така не се жени единствена дъщеря, и то дъщеря на полковник. Младоженецът трябва да се отсрами, че дяволите го взимат, а! Ще надойдат на сватбата все отбрани хора, кой с бомбе, кой с копринена кърпичка и с ръкавици от свинска кожа — ще му дадеш, значи, на такъв пастърма да яде и да бліже през всичкото време само една чаша вино." По характера си подобни моменти се доближават до т. н. полупряка реч, тъй като имат за задача да характеризират не разбиранията на автора, а разбиранията на героите. Но този широко разпространен литературен похват у Минков добива своеобразна окраска поради факта, че се осъществява не просто чрез авторовата реч, но чрез речта на автора-герой, който в подобни случаи явно имитира, приспособява се към известен начин на мислене, за да го осмее. Но тук въпросът не беше за тези моменти. В „Разкази в таралежова кожа" Минков непрекъснато обединява в едно себе си, героите и читателите. Именно тези три различни категории, обединени в местоимението „ние", са неговият постоянен обект на изследване. „След девет месеца" започва с разсъждения за „нашето явяване на бял свят", в „Алхимия на любовта" известно време се говори в обобщаващата форма на второ лице и т. н. А анализът на честите обръщения към читателя свидетелствува, че се имат пред вид хора, които твърде малко се различават от самите герои. По-точно героите са само илюстрация на този тип хора, към които се предполага, че принадлежат и читателите, към които

нарочно се причислява и самият автор. Това обединяване донякъде се дължи на известна неясност у Минков, на известно убеждение, че рисува човека въобще, но то е израз и на характерния за него маниер да не хвърля стрелите си от разстояние, а незабелязано да „минира" отвътре, да не заема позата на изобличител, бичуващ отвисоко, а да критикува и отрича от позициите на самия читател-герой, да разговаря с него като с приятел и брат. Именно така: „приятели и братя" се обръща той към читателите си. Тонът му е непринудено интимен, а в езика му непрекъснато се вплитат елементи на обикновената разговорна реч. Това не значи, че той изравнява гледището си с гледището на своите герои, което би унищожило идейния смисъл на сатирата му. Той не крие, че вижда и разбира повече от тях. Именно затова си и позволява да говори с такъв печално ироничен тон за техния живот, докато самите те явно не смятат участта си нито за толкова тъжна, нито за толкова жалка. Сред грижите и несгодите те намират и своите радости, изживяват своя дял от щастие и са убедени, че животът им тече напълно нормално. Единствен авторът разбира и оплаква безсмислие то и сивата скука на тоя живот. Оттам горчивината в тона му. Горчивина, която в „Алхимия на любовта" даже пробива спокойно ироничното описание на венчалната церемония, за да се излее в прочувствено лирично отклонение, което завършва с пряк призив към героите да захвърлят смешните тенекиени корони и да обърнат гръб на свещениците, чиято благословия струва няколко сребърни монети.

Този единствен у Минков случай на пряк зов да се скъса с известни форми на живот е получил прекрасно поетично оформление, което подкупва читателя, но то е израз и на една основна слабост на автора през този период — в някои моменти той губи чувство за историческа обусловеност и започва да абсолютизира нещата. Така „Алхимия на любовта" се превръща в разказ за любовта и брака въобще и авторът, без да противопостави нищо на здравата жизненост на своите герои, се хлъзва до твърде абсурдната позиция на принципно отричане на брака. Той твърди, че сватбата е преломният момент, в който „човечността" завинаги напуска хората, че „докато в едновремешната химия неблагородните метали са били превръщани в благородни, в алхимията на любовта се случва тъкмо обратното: след сватбата влюбените от благородни стават неблагородни" и т. н. Именно това абсолютизиране превръща понякога горчивия тон в песимистично-безизходен. Само изобразителната сила на художествения материал спасява разказа, като с налагащите се изводи коригира и уточнява нестабилната позиция на автора. Защото идейната същност на едно произведение се носи преди всичко от самите образи, изградени според авторовото отношение към тях.

Общо взето, всички човешки образи у Минков се изграждат в хумористичен план. Но твърде ясно се чувствува, че колкото по-нагоре по обществената стълбица се издига погледът му, толкова повече добродушният хумор преминава в остро, сатирично отношение. Не е случайно, че в „Алхимия на любовта" с най-заострени линии

са обрисувани именно генералът и полковникът. Не е случайно и това, че в „Кучешка история“ неизвестният дебел притежател на кучето и строгият кмет, по волята на автора, са много по-несимпатични от главния герой — дребен чиновник, въпреки че от формално гледище в случая те са правите. Защото неговото сърце е безрезервно на страната на малкия, беззащитен човек, чиято безрадостна участ се е огледала в „нещастния ден“ на незначителния архивар от общината — „трудолюбив като мравчица, кротък като овчица, тънък като свещица. С една дума, човек от народа със златно сърце и с винаги празна кесия.“ В „Разкази в таралежова кожа“ чисто сатиричните образи явно отстъпват на втори план. Напред излиза образът на обикновения човек, който с всичките си слабости е все пак само жертва, а не виновник. Острието на сатирата се насочва не към него, а някъде зад него — към онези обществени отношения, които му пречат да живее разумно и щастливо. Във връзка с това в ироничния тон се влива и една открито съчувствена струя. Хуманизмът, който по-рано беше само дълбоката основа, върху която се раждаше острият протест против всичко противоречещо на човешката същност, сега все повече излиза наяве, и обратното — истинският обект на сатирата се скрива все по-дълбоко.

По този именно път Минков прави и следната крачка в своето творческо развитие. Тя обхваща малкото на брой разкази, които той печата в периода от 1936 до Девети септември 1944 г. В тях той продължава да изследва ония жизнени пластове, в които беше навлязъл с предната си книга. По социалната си същност образите от „Разказ за една бегония,“ „Асфалт“ и „Дим“ са сродници и братя на героите от „Разкази в таралежова кожа“. Но като художествени построения те носят и нещо ново. При тях напълно отпада оная подчертано-илюстративна функция, която обикновено изпълняваха главните герои у Минков. Те продължават да въплъщават широко типичното, но заедно с това придобиват формата на индивидуално неповторимото. Тя се извайва не с външни средства. Ние пак не узнаваме имената на героите, не получаваме много „паспортни“ данни за тях, нито пък ги виждаме от всички страни. Но те имат вече своята лична психологическа характеристика, внушавана ни чрез всеки техен жест и постъпка — последователно и убедително. В нея намират мястото си и сполучливо подбраните подробности, които престават да играят ролята само на живописен детайл. Това придава на човешките образи оная белетристична плътност, която досега им липсваше. Ние започваме да ги възприемаме осезаемо. Като живи виждаме пред себе си например двойката провинциални учители: вървят по оживения слънчев булевард — той с пардесю на рамо, тя с чадърче в ръка, или тъгуват самотно край оскубания препариран сокол и пълния с бурканчета сладко стар шкаф. Самата обстановка е подчинена на психологическата характеристика на лицата, допълва я и й придава повече колорит. Да си спомним колко много научаваме за вдовицата и за нейния покоен мъж само от описанието на генералския кабинет, дето зад всеки предмет се крие

къс от живота на стопаните. Или колко убедително е, че тайнственият предмет, който така грижливо носи по пътя провинциалната двойка, се оказва тъкмо поменатият вече препариран сокол („Асфалт"). Това майсторство в изграждането на плътно изваяни образи се съчетава с известното ни вече умение да се нахвърлят бегло колоритни сатирични портрети (генералшата, руснака емигрант), както и с изкуството да се създава плътна, почти физически осезаема атмосфера. Не само със сърцето си, но сякаш и със сетивата си читателят усеща враждебния хлад, с който големият капиталистически град обгръща самотната провинциална двойка в „Асфалт", или потискащата празнота и безсмислие на живота, превърнат в празно вегетиране в „Разказ за една бегония". Силата, с която действува художественото внушение, прави излишно всяко публицистично обобщение, всеки пряк извод. Изчезва постоянната намеса на автора, изчезват фелейтонните елементи, вплетени в художествената тъкан. Сега се разчита само на нейната сила, гради се по чисто белетристичен път.

Но всичко това съвсем не означава, че своята художествена зрялост Минков достига едва тук. В никакъв случай не би могло да се каже, че например „Това се случи в Лампадефория" и „Алхимия на любовта" като художествени постижения стоят по-ниско от „Асфалт". Това би значело да не се съобразяваме с особената жанрова физиономия на всяко от тях. По-белетристично не винаги е синоним на по-художествено. И в трите поменати разказа с еднакво зряло майсторство Минков облича своите идеи в художествена плът, но във всеки от тях това се осъществява по различен начин. Разбира се, и трите носят печата на неговата творческа индивидуалност, но заедно с това те представляват различни моменти от онези творчески търсения, които на няколко пъти довеждат до съществени промени в стилния облик на работите му. Посочените разкази — върхове в линията на неговите творчески достижения — достатъчно ясно илюстрират това.

В първия от тях — „Това се случи в Лампадефория" („Дамата с рентгеновите очи", 1934 г.), на пръв план е обществената проблема, върху нея пада центърът на тежестта, човешките образи са само условни фигури. Отношението на автора е открито изявено, погледът му е хумористично-сатиричен. Законите на реалната действителност са приели най-фантастични форми, типичното се е въплътило в изключителното, невероятното. Общо, това е по-скоро художествен фейлетон, отколкото разказ, или поне стои на границата между разказа и фейлетона.

Вторият разказ — „Алхимия на любовта", е вече определено белетристично произведение, но в него са втъкани и фейлетонно-публицистични нишки. Отношението на автора е пак открито изразено, обществената действителност обаче е само дълбока основа — на преден план излиза животът на „малкия човек". Типичното сега се търси във формата на най-разпространеното, най-общовалидното. Човешките образи са по-плътни. Строго се спазват законите на реалната действителност. Общият план е пак хумористичен.

Третият разказ — „Асфалт“, като споделя много от особеностите на „Алхимия на любовта“ и другите разкази от тоя тип, в два пункта съществено се различава от тях.

1. Тук изчезват напълно фейлетонно-публицистичните елементи и критичното отношение на автора се скрива дълбоко в художествената тъкан. Идеята се внушава по чисто белетристичен път. Във връзка с това и рисунъкът става много по-плътен.

2. Въпреки че в него намира голямо място тънкият тъжен хумор на автора, твърде пресилено би било да го наречем „хумористичен“ разказ—общото определение на всички дотогавашни работи на Минков. Още повече това важи за „Разказ за една бегония“ и „Дим“.

Продължавайки много от характерните линии в творческото развитие на автора, тези три разказа същевременно свидетелствуват, че той притежава възможности и в други насоки. Тези разкази обаче са твърде малко, за да могат да му придадат нов облик.

*

При това, струва ми се, че за писател като Минков излизането извън кръга на хумористичния разказ може да бъде само временно. По основния характер на своето виждане, по темперамент и по дарба той е преди всичко хуморист.

От момента, когато с весела насмешка изгонва от творчеството си всички призрачни сенки, той превръща хумора в неразделно, мощно и гъвкаво оръжие. Той притежава дарбата да чувствува и вижда комичното, владее умението да покаже всяко нещо и откъм смешната му страна. За него хуморът е най-удобната форма, в която може да изрази критично-сатиричното си отношение към действителността — той е и виждане, и органически елемент на стила.

В зависимост от обекта смехът у Минков приема най-различни нюанси — от добродушната шега до презрителната насмешка. Но той рядко стига до отровата на злъчен сарказъм. Външно тонът му понякога даже прави впечатление на лек и снизходителен, но в същност далеч не е безобиден. Външната „невинност“ само още по-силно изтънява острието му. Един от основните похвати на автора е да заема позата на човек, който сам не разбира изобличителния смисъл на това, което казва. Тази поза допълва и засилва иронията и заедно с нея създава онзи подтекст, който в същност носи идейния замисъл. Иронията е основното средство, с което си служи Минков. Тя изразява отношението му към описваното, върху нея се базира хумористичният ефект, на нея се опира идейният смисъл на произведението. Понякога правилното осветление на образите и събитията се постига изключително чрез нея. Най-своеобразен е случаят с разказите в „Автомати“, дето именно иронията създава онзи втори план, който носи идейния замисъл, докато логическият извод от хода на действието не винаги се покрива с него, понякога дори му противоречи. Така във „Водородният господин и кислородното момиче“ краят формално утвърждава точно обратното на това, което в същност ни внушава авторът. Подобен е случаят с „Това се случи в Лампадефория“, дето злъчно сатиричната подигравка с буржоазно-монархическата власт се осъществява преди всичко в

острата ирония, с която авторът рисува образа на народа такъв, какъвто той може да съществува само в нейните представи и мечти — като безропотно стадо овце. Така иронията може да лежи в самия план на разказа. На нейния принцип се изгражда много често и речта на героите. С каква зла ирония, на места преминаваща в сарказъм, е написан манифестът към безработните лампадефорци и речта на министър-председателя от същия разказ! Тук търсеното въздействие се постига чрез комичното противоречие между високопарните фрази за патриотизъм и граждански дълг и истинското съдържание, което се влага в тях. Обект на разобличение е евтината демагогия, с която буржоазно-фашистките правителства прикриват своята антинародна политика. Това придава такъв зъл характер на иронията. Минков твърде ловко умее да влее ироничното си отношение във формата на имитирания стил. По тоя път той създава и речта на ясновидеца с нейната тъпа тържественост и „библейска интимност", салонно изящните изрази на маестро Чезарио Галфоне, просташкия език на генерала и т. н. Иронията е най-често срещаният похват и в езика на самия автор. Разнообразна по отсенки и форми, тя точно изразява отношението му към нещата, без да създава впечатление на еднообразие и повторение.

Хуморът като една от най-съществените черти в творчеството на Светослав Минков естествено е тясно свързан с останалите елементи в неговия стил и макар и по свой начин, следва общия път на неговото развитие.

В първите хумористични разкази от зрялото му творчество той се постига преди всичко чрез заостряне на всички форми до абсурд, чрез изтегляне на всички линии до нелепост. С помощта на фантастиката — чрез условно нарушение на природните закони — авторът поставя героите си в комично нелепи положения, в резултат на което, както и да реагират те, реакцията им ще изглежда също комична. Хуморът тук е най-често хумор на абсурдното, нелепо положение, създадено чрез свързването на съвременни обществени отношения с фантастичен технически прогрес, чрез прилагането на чисто химически и физически закони към живота на човека и обществото, изобщо, чрез пренасянето на закономерности от една област в друга, дето те неминуемо ще изглеждат комични. По този път не само се разкрива особено ярко същността на някои явления, но се създава и забавно весел сюжет, който неотстъпно държи възбудено вниманието на читателя. Весели ефекти се постигат и чрез фантастичното осъществяване в буквален смисъл на изрази с преносно значение. Така в „Това се случи в Лампадефория" народът наистина се превръща в стадо овце, а в „Дамата с ренгеновите очи" се оказва, че представителите на хайлайфа наистина нямат мозък в главите си. Изобщо фантастиката открива необятни простори за изобретателния ум на автора, който за всеки нов разказ има на разположение ново оригинално хрумване. Но тази гъвкава изобретателност не се изчерпва само с фантастиката. С не по-малка сила тя се проявява и там, дето авторът не излиза извън границите на реалния

свят, както е случаят с „Филантропична история“. Въпреки реалистичния стил тук хуморът продължава да бъде хумор на нелепото положение. Законите на действителността не се нарушават, но типичното се заостря по посока на куриоза. Така пълното безправие и зависимост на експлоатирания работник и лицемерието и фалша на буржоазната филантропия, дълбоко типични за американската действителност, са илюстрирани в действието чрез два куриозни случая:

1. Беден полски емигрант, работник във фабрика за панталонени копчета, е уволнен, защото невинната му забележка, че пресованият върху копчетата надпис „For gentlemen“ би трябвало да се замени например с „Universal“, тъй като те се носят не само от джентлемени, бива изтълкувана като опит да се проповядва „идеята за социално равенство чрез лозунги по панталонените копчета“.

2. Същият работник, който в озлоблението на безработицата е убил фабриканта и е осъден от „безпристрастния“ съд на смърт, малко преди екзекуцията се разболява от апандисит и веднага бива поет от внимателните ръце на американската филантропия, която с трогателно усърдие се грижи да го изпрати на електрическия стол напълно здрав и да задоволи „последното му желание“. Струва ми се, че по-сполучливо не би могла да се илюстрира ролята на филантропията в капиталистическото общество, предназначението ѝ да лекува отделните рани, за да запази човека за смазващата машина на жестокия обществен ред.

В същия маниер — да се изразява типичното чрез куриозното — се изграждат и онези духовити и многозначителни подробности, които създават характерната атмосфера на Минковите разкази. Да си спомним само заглавието на капиталния научен труд на професор Фарадей Нускнакер: „За спектралния анализ на пигментното вещество в ушите на папуасите“ („Новият Робинзон“), чрез което духовито и пестеливо се осмива и расизма, и бедното съдържание, скрито зад лъженаучни фрази, характерни за известни кръгове на американската наука. Същността на нещата Минков разкрива, като довежда противоречията им до безсмислица. Външната нелепост у него почти винаги е израз на нещо съществено. И ако в случая разглеждаме главно похватите, чрез които се постига хуморът, това не значи, че забравяме неговата основна роля като най-красноречиво средство за израз на авторовото отношение към нещата. Минков е сатирик-хуморист, той отрича и изобличава преди всичко чрез смеха, унищожителния смях на „Сламеният човек“, „Дамата с ренгеновите очи“, „Това се случи в Лампадефория“. Твърде редки са случаите, когато той се увлича само от забавното положение, както е донякъде в „Една възможна утопия“. По начало хуморът му, макар че е забавен, е израз на твърде сериозно отношение към нещата, израз на възмутена човешка и гражданска съвест.

И колкото повече на авансцената излиза образът на човека, в чието име осмива и протестира авторът, толкова повече и в самия му тон започва да се чувствува, че смехът му е в същност „смях през сълзи“. Във „Филантропична история“ и „Жената в златния ковчег“ хумористичният тон започва да се преплита и редува с тъжно лиричния.

Това преминава и в „Разкази в таралежова кожа". И тук писателят продължава да търси комичното, продължава да отрича и осъжда чрез насмешката, но във връзка с новия жизнен материал и с новия стилов облик и хуморът се постига по малко по-други пътища. Без да излиза извън границите на реалното, без да си позволява фантастични преувеличения, сега авторът успява да види и изтъкне комичното в най-обикновеното, най-всекидневното. Събитията и образите се вземат в най-широко разпространената им форма и само лекичко се заострят в хумористичен план. Минков притежава тънко чувство за комичното. Умее да го открие в най-обикновения житейски факт. И това особено развеселява читателя, който сега неочаквано вижда в друга светлина това, което е свикнал да приема като съвсем естествено, и разбира, че и под формата на общоприетото могат да се крият нелепи неща. Естествено, понеже тук положенията външно са съвсем обикновени, хуморът произтича не от самите тях, а от тяхната трактовка, от осветлението, което им дава авторът. При това осветление той проявява умение и чувство за мярка, открито изявява отношението си, но не ни го натрапва, а убедително го внушава, като не измисля, а само умело подчертава това, което е нужно. Твърде рядко се случва да изпадне в грубо шаржиране. По-ярка проява на подобна слабост се чувствува например при описанието на акушерката в „След девет месеца".

И в строго реалистичния стил на „Разкази в таралежова кожа" Минков използува понякога лекото заостряне по посока на куриозното, но то никога не излиза извън границите на възможното. Хубав пример за подобно заостряне е образът на генерала от „Алхимия на любовта". Паническият страх на буржоазията и нейните оръдия от широкото и все по-нарастващо влияние на комунизма тук е илюстриран чрез комичното обявяване на попадналия по недоразумение на сватбата провинциалист за „агент на Москва" и куриозното тълкуване като „комунистическа пропаганда" дори невинната забележка на теляка: „Вие, господине, много кир имате."

Хумористичният ефект от куриозното заостряне се съчетава с веселото изумление, което будят у читателя извънредно характерните подробности, които авторът намира за всеки момент от действието. Едно изключително изострено чувство за характерното придава своеобразна окраска на неговия стил. И най-незначителната подробност тук придобива смисъл и значение именно като нещо типично, характерно. И това създава особено забавно настроение у читателя, който, без да иска, привлича в съзнанието си част от своя собствен жизнен опит и със задоволство открива там същото, което му сочи авторът.

Отношенията между Беба и Буби например от начало до край се изграждат от такива характерни подробности:

„Съгласно една стара сантиментална традиция влюбените ненавиждат смъртно своите истински имена, които смятат за твърде варварски и неблагозвучни. Те предпочитат галените обръщения, като „пиленце", „гълъбче", „жабче", „мишле" и тъй нататък — все такива едни зоологически епитети..." „... От своя страна Буби се сърди на Беба, че не се облича в по-дебели дрехи, купува ѝ реглі-

сови бонбончета против кашлица, влиза с нея в първата аптека и казва на аптекаря: „Извинете, можете ли да сложите малко йод върху пръста на госпожицата?“ ... И т. н., и т. н.

Независимо от пътя, по който се осъществява хуморът, неговото въздействие винаги се постига леко и незабелязано. Без да прави впечатление на нарочно търсен, той естествено произтича от събитията, положенията, остроумните забележки на автора.

Тук остроумието е органически присъщо на авторовата реч. То намира израз в различни форми, но негова постоянна черта си остава културният финес. Шегите на Минков са умни и тънки. Той не гъделичка читателя, за да изтръгне смеха му, рядко търси евтини ефекти. Силата му е в оригиналното виждане, в неочакваните съпоставки, в изненадата, в гъвкавата изобретателност.

Но хуморът на Минков не винаги е весела подигравка. В работи като „Филантропична история“ или „Жената в златния ковчег“ той е по-скоро горчива усмивка, която някъде преминава направо в тъга. От сборника „Дамата с рентгеновите очи“ нататък това става все по-характерно за автора. В последните му разкази преди 9 септември хумористичното осветление, заострянето в хумористичен план почти изчезва. В „Разказ за една бегония“ тъпият ужас на безсмисленото вегетиране така е потиснал съзнанието му, че той е забравил да се смее. Съвсем рядко прониква лъчът на хумора и в тежката атмосфера на „Дим“. Тъжната усмивка на автора сгрява само „Асфалт“.

Този тон на сатирата му се променя едва след народната победа на 9 септември, на новия светъл фон на живота. От нея изчезват тъжните, дори трагични нотки. Смехът зазвучава отново бодро и весело, макар и съвсем не беззлобно.

*

Независимо от същността, която се крие зад формата на весела шега, независимо и от развитието на някои от основните елементи на стила, носител на хумора в творчеството на Минков си остава на първо място неговият език, стилът в тесен смисъл на думата. Разбира се, неговата роля далеч не се изчерпва само със създаването на т. н. хумор на словото. Той е изобщо най-мощното оръжие на Минковата сатира. Нейното богато съдържание явно се носи не само от сюжета и образите в широк смисъл на думата, но и от самия език на автора. Силен и точен, а същевременно многобагрен, изящен и искрящ от остроумие, той е оная гъвкава и пластична форма, способна да отрази всички линии на съдържанието. Минков владее езика до съвършенство, умее да изрази чрез него всички търсени полутонове и отсенки. Под неговото изкусно перо той осъществява всичките си възможни функции — получава не само смислова, но и емоционална, и изобразителна стойност, придобива и свой скрит подтекст, създаден от тънката, някъде почти неуловима ирония към употребения начин на израз. От лексиката и фразеологията до образите и интонацията, всичко в него има своят вътрешен смисъл, своята художествена обосновка.

Жизненият материал от сферата на големия капиталистически град, своеобразните теми и сюжети, както и обстоятелството, че писаното се адресира към читатели от образованите слоеве, определят онези сфери, от които черпи словното си богатство Минков. По лексическия си състав, неговият език — това е литературният български език, обогатен с елементи от разговорната градска реч. Извън тези граници той не излиза, но вътре в тях разполага с големи словни ресурси, владее законите на тяхната употреба и с вещина ги използува.

Първото, което се хвърля на очи в езика му, е изобилието на т. н. интернационална лексика. Няма друг български писател, чийто език да е така залят от нея — както знаем, нейно царство е речта на учения. А у Минков на всяка крачка се сблъскваме с чуждици от рода на парадоксалност, декоративен елемент, абсурден, шифрован, интригуващ и т. н. Той свободно разполага със словното богатство на всички области на културата, но най-често и с най-голямо удоволствие прибягва към речника на естествените науки. При това употребява не само онези негови елементи, които са влезли в езика на интелигенцията (перпетум мобиле, четириизмерима действителност, ултравиолетов, инфрачервен, реторта, калории, диагноза и т. н.), но дори специални термини, като диатермичен, хелиоскопен, ротация, фасция транверсалис, цекум и др. Употребата на научната терминология несъмнено трябва да се свърже на първо място с особения интерес на автора към науката и с обичая му да вгражда в основата на сюжета или да вплита в развитието на действието научни положения и хипотези. Но той я използува навсякъде, дори там, дето материалът е чисто битов.

Интернационалната лексика те въвежда в езика му и чрез жизнения материал от бита на големия капиталистически град. От тук произтича употребата на чуждици, като локал, дансинг, кабаре, ръгби, рулетка, жетони, голф, асфалт, тренчкот, концесия, стандарт, детектив, гангстер, шлагер, гримиран, галантен, пикантен и т. н.

Но въпреки че подобни елементи понякога гъсто изпъстрят езика на Минков, той никъде не губи своя характер на художествена проза. В неговата образна атмосфера самата научна терминология придобива художествена функция. Комбинирана с обикнатия маниер на автора да пародира езика на науката, тя се употребява не толкова заради своето пряко значение, колкото за създаване на оня колорит, който най-вярно ще предаде духа на съвременния свят. Свят, дето науката и нейните постижения все по-дълбоко навлизат в бита на хората и все повече се заличава неговата строга национална изолираност. Разбира се, тази художествена обосновка не навсякъде е така явна. Пародирането на научния език просто става обща особеност на авторовия стил, то му придава оригинална окраска и му разкрива големи възможности за тънко остроумие, но твърде стеснява кръга на читателите му. Защото не може да не се види, че изрази, като: „...в края на краищата тяхното епикурейско въображение я метаморфозира до неузнаваемост...“ или „...радиомузика, в чийто шум и пукот едно ампутирано пасо-добле напразно

се мъчи да привлече вниманието ви", не могат да бъдат разбираеми за широки кръгове от народа.

Характерен отличителен белег на речника на Светослав Минков е и особеният лексически слой от термини из областта на окултизма (астролог, хороскоп, медиум, телеплазма, етерен двойник, астрални лъчи, карма и др. п.). Неговите корени несъмнено трябва да се търсят в някогашните упадъчни увлечения на автора, но сега общият ироничен тон сполучливо ги вплита в реалистичния стил само като своеобразен колорит.

Вторият основен пласт, който наред с интернационалната и научната лексика характеризира особеностите на Минковия език, е разговорната реч. В нейната атмосфера ни въвеждат самата постройка и най-вече интонация на фразата, употребата на думи и частици, като: ама, уж, брей, бе, значи, знаете, хайвани, шушукам, изтърсвам се, ухилен и т. н. (при което със „значи" и „знаете" явно се прекалява), и честото използуване на фразеологични съчетания и изрази от рода на: съпруг и половина, ни в клин, ни в ръкав, врял и кипял, на чужд гръб, изгубвам и ума и дума, навлязъл с двата крака, наточвам си зъбите, улучвам с един куршум два заяка, нито е орал, нито е копал, по мед и масло и т. н. Всички тези елементи, естествено вмъкнати в речта на автора, й придават оная близост с разговорния език, която той съзнателно търси, за да предаде атмосферата, в която живеят героите му, да характеризира тяхната психика и манталитет, а някъде и за да се изравни привидно с читателя. В зависимост от жизнения материал, от общия дух на разказа или просто от конкретния случай те могат да преобладават или почти да липсват, но с тях никога не се изчерпват всички особености на авторовата реч, в чийто общ тон своеобразно се сливат в различни пропорции изискана простота, културен финес, разговорна интонация и понякога известна книжност.

Особена окраска на този тон дава характерният маниер на Минков да имитира, да пародира ту един, ту друг стил — вестникарския, юридическия, романтичния и т. н. „Понякога ни се струва — пише за него Георги Цанев, — че четем най-всекидневни изрази. Но тъкмо тук е тайната — или поне една от тайните — на тоя стил: Минков често имитира обикновената разговорна реч, обикновения, дори шаблонен стил на речи и съобщения. Тая съзнателна имитация, преобразена художествено чрез и р о н и я т а на автора, прави от неговия стил рядко явление в нашата белетристика."[1] Така, явна пародия на военно-патриотарската литература, при това пародия, пряко свързана с идейната насоченост на разказа, представлява завършъкът на „Сламеният човек": „И новият инвентарен жител на казармата заживя трагичната и величава съдба на незнайния чучел, без да търси някакво възмездие или награда за своята беззаветна служба към родината." Но такива случаи са по-редки. Характерно за този маниер на Минков е пародията да се свързва по-скоро с някакъв идеен подтекст и да се насочва не към една, а към няколко различни стилни области. Той никога не композира цял пасаж в даден

[1] Г е о р г и Ц а н е в, Идеи и образи. София, 1944, стр. 203.

стил, а цяло изречение — рядко. Обикновено в една и съща фраза се смесват лексика и словосъчетания с най-различна стилна окраска. Вестникарски, юридически, научни и литературни шаблони се редуват и преплитат с разговорни изрази и с оригинални и свежи образи в пъстра и неповторимо своеобразна езикова мозайка, по която веднага можем да узнаем Светослав Минков. Затова и пародията понякога е трудно уловима. На пръв поглед изглежда, като че ли авторът наистина е допуснал шаблон. И само общият дух на неговия стил подсказва, че шаблонът е съзнателен, че „преобразен от иронията на автора", той е получил художествена задача. Често тази задача се състои в това — чрез езика да се изрази гледището не на самия автор, а на известен кръг хора. Задача, която обикновено се възлага на т. н. полупряка реч, а тук се осъществява чрез употребата на известни езикови шаблони, характерни за езика на дадени кръгове. Например: „Виновникът за неговата смърт и за неизвестната съдба на чучела пък бе изправен пред военния съд да отговаря за извършената от него гавра с пагона." Към гледището на официалните среди, към евтино патетичния тон на вестникарската хроника ни отпраща пък фразата: „...падна смъртно ранен от ножа на непознат злодей известният фабрикант на панталонени копчета, уважаваният от всички мистер Оливер Блямбил." Изобщо в най-хубавите места пародийният език на Минков има своето вътрешно осмисляне и успява да разшири значението на израза зад пределите на прекия му смисъл. Такава е например фразата: „Ето защо, след като следствието установи, че авторът на драмата при Хавайян ресторант не е професионален бандит и следователно е действувал не от името на някоя законно регистрирана престъпна организация, а чисто и просто бе заклал нещастния мистер Блямбил поради лични съображения — тогава срещу него се озъбиха с неумолима жестокост всички параграфи на наказателния кодекс." В нея пародирането на официалния юридически език, заедно със синонимичната употреба на такива различни понятия, като „действувал" и „заклал", създава определен идеен подтекст, който характеризира класовия характер на правосъдието в буржоазното общество: само това „правосъдие" с такова явно пристрастие може да облече според случая едно и също престъпление в две така различни формулировки, като „действувал от името..." и „заклал поради лични съображения".

Този пасаж е хубав пример и за един от похватите, чрез които Минков най-ясно подчертава пародийния дух на своя стил — а именно обновяването на устойчивите словосъчетания чрез някое необичайно свързване на понятия, какъвто е случаят с израза „законно регистрирана престъпна организация" или „незнаен чучел". Подобно обновяване има и в свежото заглавие „Разкази в таралежова кожа", създадено по аналогия на често употребяваните словосъчетания „в овча кожа", „в лъвска кожа". До необичайно свързване на понятия води и характерното за автора смесване на реалното с фантастичното, пренасяне на закономерности от една област в друга. Това намира езиков израз в оригинални хумористични словосъчетания от рода на: въглехидратни таблетки с каймак от

небесна манна, лотария на безработните медиуми от Марс, желатинови ампули с лунни лъчи, елексир за импрегниране на кожата против белези от страстни целувки, три килограма телеплазма и т. н. Изобщо за Минков е много характерно да обединява в една езикова цялост думи с различна стилна характеристика (новооглашен кооператор, тайнства на митническата литургия, апостоли на вегетарианската идея, безначален канцеларски хаос и т. н.). Но най-често това обединяване става в рамките на цял пасаж или цяла една фраза, дето се редуват словосъчетания и лексика от най-различни стилни пластове. Например: „Зарязват всичката си работа и се превръщат в доброволни оракули в името на естествения прираст на населението." За обединителна връзка тук служи само иронията на автора, която именно създава единството на тона. Но понякога разнородният стилов материал се свързва и с помощта на езикови мостчета, като „тъй да се каже" (с което малко се прекалява), „тъй наречената", „с други думи", „както се казва" и др. — които са тъкмо намек за народирането.

Свежият лъх на иронията обновява и литературните шаблони, които понякога авторът съзнателно вплита в речта си: „И Благоцвет Печигаргов навлиза, тъй да се каже, в живота", „нейната иначе ефирна младост", „и са, тъй да се каже, съвсем ефирни в чувствата си" и др. п. В такива случаи острието на иронията се насочва най-често към стила на романтичното „извисяване" над житейската „проза", както личи и от посочените примери. Тук пародията може да засяга не само отделни утвърдени шаблони (като „така наречената пошла действителност"), а и изобщо образния строй, характерен за тоя стил. Така известната бяла лилия, излязла из реквизита на романтичната поезия, се превръща в явна пародия, когато попада в обкръжението на съзнателно принизения, всекидневно разговорен език, с който се говори за евтината сантиментална романтика на влюбените и когато „разцъфтява" след един техен най-прозаичен разговор:

„— Аз не обичам варени яйца!
— И аз също!
Или:
— На левия ми крак е излязъл мазол!
— И на мен също!

И в огледалната вода на това ненарушимо съгласие и единомислие — заключава авторът — цъфти и се смее бялата лилия на възвишените чувства. Ръкомахате вие и се кълнете един другиму във вечна обич, сравнявате очите си със синчец, с теменуги, с къс от лазурното небе, събаряте взаимно в нозете си цели светове и планетни системи, разправяте, с други думи, работи, дето няма да ги бъде, ругаете еснафите и се правите, че не забелязвате уличните кучета, които дигат крак край оградата на къщите и електрическите стълбове — изобщо, откъсвате се напълно от така наречената пошла действителност и поетизирате с горда самоувереност" („Алхимия на любовта").

Но това, което преди всичко превръща езика на Минков в художествена проза, е на първо място неговата изобразителна сила.

Минков не само назовава нещата, той ги изобразява. В реда на художествените му особености важно място заема чувството за голямата роля на живописния детайл. Неговият поглед се спира с внимание и върху тези моменти на обстановката, които външно нямат отношение към темата, но дават опорна точка за нашите раздвижени по волята на художника представи. У него е особено развит онзи усет за живописност, за художествена изобразителност, към който е насочвал Достоевски младия Григорович, когато е поправял написаната от него фраза: „Пятак упал к ногам“ на „Пятак упал на мостовую, звеня и подпрыгивая.“[1]

Ето героят на Минков получава писмо от Америка. Явно е, че за действието на разказа има значение само неговото съдържание. Но авторът се постарава и самото писмо да не остане за читателя едно общо понятие, а да легне пред него, сякаш действително положено върху страниците. И ние научаваме, че то е извадено от коженáта чанта на раздавача, че представлява един дълъг плик, на който адресът е написан под името със скромната титла „мистер“, че марката е залепена в крайчеца на плика и е синя, от 15 цента, с мършавия образ на Абрахам Линколн. Научаваме още, че героят го е разтворил с целулоиден нож за разрязване на книги, че хартията му е дебела, жълтеникава, с назъбени краища, а написаните върху нея малки черни слепени една до друга букви приличат на сушени сливи, нанизани на връв. Разбира се, всичко това се дава не като скучно изреждане на подробности, а като цялостна картина. В стремежа си да изобразява, да рисува, авторът се грижи за живописния детайл при всеки предмет, до който се докосне. У него, ако героят засвири на мандолина, това ще бъде „мандолина със седефени звезди по дръжката“, ако се движи с бастун, той ще бъде „железен“, „тръстиков“ или „с озъбена кучешка глава на дръжката“ и т. н.

Във връка с този постоянен стремеж да даде известен отличителен белег на всяка подробност от обстановката Минков отделя твърде голямо място на епитета. Разбира се, неговата роля не се изчерпва с поставянето на едно живописно петно в общата картина. Той може да характеризира не външността, а същността на определяемото, да изразява авторовото отношение към него, да се свързва с идейното съдържание на разказа. И тогава именно авторът проявява цялата си изобретателност и създава онези оргинални епитети, по които винаги може да го познаем. Израсли върху сатирична

[1] „У меня было написано так: „Когда шарманка перестает играть, чиновник из окна бросает пятак, который падает к ногам шарманщика.“ — Не то, не то — раздраженно заговорил вдруг Достоевски, — совсем не то! У тебя выходит слишком сухо: пятак упал к ногам... Надо было сказать: „пятак упал на мостовую, звеня и подпрыгивая...“ Замечание это — помню очень хорошо — было для меня целым откровением. Да, действительно, звеня и подпрыгивая выходит гораздо живописнее, дорисовывает движение. Художественное чувство было в моей натуре; выражение: пятак упал не просто, а звеня и подпрыгивая, — этих двух слов было для меня довольно, чтобы понять разницу между сухим выражением и живым, художествено-литературным приемом.“ (Русские писатели о литературном труде, т. 3, стр. 172).

почва, те са предназначени да подиграят, да осмеят, да подбият авторитета на това, което е станало обект на авторовата присъда. Затова, макар и най-често епитетът у Минков да е само обикновено прилагателно, отбелязващо материала, от който е направен даден предмет, формата, цвета му или някое друго негово качество, най-характерен за него си остава тъкмо по-редкия, неочакван, дори чудноват епитет, който носи в себе си ефекта на изненадата. Тя може да се дължи на това, че той разкрива описваното от някаква необичайна страна, на това, че съдържа метафора или сравнение, че споделя особеностите на авторовата реч с нейния уклон към научната терминология, или на това, че има в случая особено значение, което може да бъде разбрано само в конкретния контекст. В този ред трябва да се сложат епитетите в съчетания, като: академическо целомъдрие, оказионна съдба, гастрономическа меланхолия, стереотипно блаженство, домопритежателско откровение, антисептично намерение, зоологически епитет, аспиринен доктор, ракиена терапия, универсален мозък, ясновидски турнир, излъгана усмивка, феноменална Венера, сантиментална неврастения, глицеринен глас, безвкусна свежест, нечувано благоприличие, двусрична нежност и т. н., а също така и епитетите, използувани в заглавия, като: маймунска младост, кучешка история, водородният господин и кислородното момиче, филантропична история, опашкарска история. Както се вижда, печат на оргиналност носят преди всичко епитетите, които се присъединяват не към предмет, а към понятие, именно защото тогава се дава простор на сатиричното. При това образната мисъл на Минков твърде често придава конкретност и на най-отвлечените понятия, като ги свързва с епитет, който се употребява само в съвсем конкретен смисъл. Така се получават съчетания като: дресирана мисъл или медоносни планове.

Особено оригинални и сполучливи епитети намира авторът, когато иска да осмее безидейната, откъсната от действителността литература: пеперудно вдъхновение на поетите, брилянтни поеми за луната, парадна естетика и т. н.

От стремежа към език с изобразителна стойност, от жизнения материал и от идейните и естетически позиции на автора се определя и характерът на сравненията у Минков. Към този най-разпространен художествен похват той прибягва особено често, като придава и нему своеобразната окраска, която отличава всички елементи на неговия стил. Характерно за неговите сравнения е преди всичко това, че за тях се вземат предмети предимно от градския бит и от областта на културата и техниката. За автора — типичен градски белетрист — локомотивът изпищява „като звяр в зоологическа градина“, вечерницата трепти „като бяло магнезиево пламъче“, жените са стройни „като манекени“, а лицето на героинята е хубаво „като образ на току-що изгряваща кинозвезда, която гледа от страниците на някое илюстровано списание“. Много често сравненията си той взема съзнателно от средата на най-обикновеното и им придава подчертано прозаичен характер, възлагайки им задачата непрекъснато да смъкват на земята героите и читателите, да полемизират с естетизма и лъжливата романтика. Така, на пук на своите влюбени герои, които „филтрират“ нежните си излияния през „тройно копри-

ненс сито", той издевателски мери времето на тяхната любов с дължината на кремвирш и обявява зародилата се в душата на героинята надежда за „тънка и зелена като магданоз" („Алхимия на любовта").

Оригиналността и изобилието на сравненията и епитетите които авторът намира навсякъде и извънредно леко, поддържат богатия образен строй на неговата реч. Но не може да не се отбележи, че понякога се прекалява с тяхната употреба. Особено силно се чувствува тази претрупаност там, дето те са несполучливо подбрани и вместо да се свързват в един образ отправят асоциациите ни в съвсем различни посоки. Така фразата „негърът се приближи до работника с тежките стъпки на горила, сви го като агне в едрите си шоколадени лапи и го изнесе навън" извиква у нас три основни представи — за горила, агне и шоколад, които отказват да се свържат естествено помежду си и създават впечатление за излишна претрупаност на езика.

Разбира се, епитетите и сравненията далече не изчерпват образния строй на авторовата реч. Минков е рядък майстор на словесния образ. Една от най-силните страни на таланта му е неговият извънредно образен език. По един или друг начин той придава конкретни очертания на всичко, за което говори, всяка мисъл или понятие може да въплъти в картина. За него героят не просто си спомня своето минало, а държи „заключена мисълта си в студената вехтарница на своето минало", не просто влиза в стаята, а „потъва в тишината на своята тясна северна стаичка", времето се изразява чрез „няколко завъртвания на часовниковата стрелка около циферблата", а недоразуменията между влюбените по въпроса за брака им представлява „неспирна гонитба край хиподрума на брачното щастие". В образния свят на писателя оживяват и се раздвижват абстрактните понятия — човечеството намята „бялата мантия на невинността" и се усмихва „лукаво", а стопанската криза бива „хваната за ухото" и „изхвърлена извън пределите на страната". Заживяват под погледа на художника и предметите — одухотворени, придобили човешки качества. У него плюшените канапета „хранят някакво старческо озлобление към човека" и го „преследват" с понякой „коварен гвоздей, изскочил потайно из ръбовете им", лостовете на машините играят „гимнастика", а купените в столицата нови мебели „съскат с омраза" и се присмиват „също като хората" над смълчаната вехта покъщнина. Израз на това виждане е голямото място, което заема в езика му метафората — развита в по-широк образ, както в приведените примери, или носена само от една дума. При втория случай най-често тази дума е глаголът. За езика на Минков е характерно образността да се внася именно чрез глагол. В разказите му някъде п л а м т я т лехи с огнени латинки и т ъ р ж е с т в у в а т свирепи ловджийски картини, другаде самолетите, експресите, телефоните и радиото г ъ л т а т лакомо разстоянието, на трето място с е з ъ б я т параграфите на наказателния кодекс, на четвърто — героят р о н и звуците на увертюрата от „Багдатският халиф" и т. н.

Кръгът на представите, с които строи образите си писателят, е много широк. В обхвата му влизат и природата, и градският бит, и техниката, и науката, и изкуството. Както и лексиката, понякога той излиза и извън границите на общодостъпното. Само за ограничена интелигентска публика са предназначени изрази, като: шифрована Ескулапова загадка, фалшива Рафаелова картинка с безброй ангелчета наоколо, мюнхаузениада, шопенхауеровски израз и т. н. Развихрената фантазия на автора намира начини да свърже в едно дори най-непримиримо далечните представи. Използувайки например многозначността на думата опашка и тръгвайки по линията на асоциите, той успява да свърже такива абсолютно различни понятия като комета и конска муха и създава хумористичния образ „астероидни конски мухи по опашката на Халеевата комета". Само че понякога твърде много се увлича от собствената си неуморима изобретателност и стига до такива явно пресилени образи, като: „...проникваше извън пределите на великата илюзия, в чийто аквариум бяха угоявани още от дните на най-ранното му детство дяволските медузи на надеждите". Този и сам по себе си неприемлив образ още по-силно дразни очите, защото рязко се отделя сред реалистичната тъкан на разказа („Филантропична история"), като напомня за някогашния неясен експресионистичен стил на автора.

Художествената изобретателност на Минков се проявява и в своеобразното обновяване на стари, отдавна изтъркани образи. Така, сравнявайки човешкото раждане с „внезапно отронен плод от грамадното дърво на живота", той възстановява буквалното значение на този вече банализиран образ и чрез хумористичния рисунък го заставя да зазвучи оригинално и свежо: „един малко горчивичък, малко киселичък плод — продължава той, — който плясва така безцеремонно бащата и майката по носа, че дълги години наред те стоят зашеметени от удара и все не могат да разберат: щастливи ли са или са нещастни". По същия начин нов живот заживява и изтърканото „златно птиче на щастието" — то кацва на рамото на героя, „чурулика весело" и го удря „с острия си клюн по брадата".

Особено изпъкваща черта в образния строй на авторовата реч у Минков е нейната подчертана връзка с един основен подтекст на неговото творчество — полемиката с безидейната, откъсната от живота литература, пренасяща хората в „царството на сънищата". Минков е войнствуващ литератор. Като сатирик наред с другите области на обществения живот той държи в полето на своя обстрел и литературата. Нито за миг не забравя, че е писател. И именно като писател се намесва в разказа, разкрива на читателя кътчета от своята творческа лаборатория, спори с него по творчески въпроси, като навсякъде защищава и утвърждава определени литературни позиции — позициите на безпощаден реализъм, на живо обществено чувство, на творческа свобода. Той осмива „витаминозната" литература на битовизма, настоява „житейските въпроси" да се разглеждат „малко медицински — сиреч без срам и без стеснение", подиграва догматичната критика... Тези моменти на открита изява на писателя другаде се превръщат в един особен подтекст на творчеството му, подтекст, красноречиво изразен в особеностите на авто-

ровата реч. Не само с преките си изказвания, но и със самия си език той утвърждава реализма, воюва с фалшивата идеализация на действителността, с бягството от житейската проза. Нещата се назовават със собствените им имена. Принципът е: „Няма какво да се лъжем и да играем кегелбан с благоприличието". Ако трябва, може да се говори и за миризливия чорап, и за спанака, и за примуса. Чувствува се, че някъде той съзнателно търси всекидневния груб израз, за да го противопостави на рафинираната литература, против която се бори. Това е особено ясно на фона на неговия изящен литературен език. В образния му строй нарочно се вмъкват най-битови, най-прозаични представи, твърде често из областта на кухнята. Така той „залива" разказа си „с майонезения сос на един внезапно тържествен и благополучен завършък" или „посипва с пипер" „каймака" на току-що узрялата любов на героите си. Печата на тази вътрешна полемика с „брилянтните поеми за луната" могат да носят, както видяхме от приведените по-рано примери, и епитетите, и сравненията, и изобщо всички художествени елементи в речта му. Всички те са обединенени от една основна задача — да държат читателя на земята, сред грубата, немаскирана с нищо правда за „трескавата действителност на нашия век".

*

Моментите, които отбелязахме, са общи особености на авторовата реч у Минков. Макар и свързана с цялостния стилов облик на даден разказ, тя носи един и същ печат на индивидуална неповторимост и в „невероятните разкази"-гротески, и в „Разкази в таралежова кожа", и по-късно в работите след 9 септември, като, разбира се, на преден план излизат ту едни, ту други нейни особености. Езикът е най-яркият белег, по който узнаваме творческата индивидуалност на Светослав Минков. Развитието, което се забелязва в него, не нарушава общия му облик.

Основна нишка на това развитие е несъмнено тенденцията към все по-голямо опростяване. Най-красноречиво тя се е проявила в поправките, които авторът нанася при по-късните издания на разказите си, главно след 9 септември. Общо може да се каже, че при препечатването Минков не внася особено много поправки. Очевидно той принадлежи към писателите, които предпочитат да поправят още в процеса на самата работа, върху ръкописа. „В своята тридесетгодишна писателска практика — признава той — авторът не помни нито един случай, когато изпод ръката му да са излизали купища мълниеносно изписани листа. Наопаки — той е седял като на инквизиторски стол, зачеркнал е много пъти написаното и пак е почнал отново, докато най-сетне се получи малко чист прашец от „хилядите тонове словесна руда", както казва Маяковски. След 5-часова работа равносметката винаги е била: един препълнен пепелник с угарки и едва страница и половина задоволителна проза" (Предговорът към „Отвъд океана", 1954 г.). Но въпреки тази дълга предварителна работа взискателният художник продължава да доизглажда и по-късно. Поправките, които внася, по-рядко засягат идейното

съдържание, като определят по-точно или доизясняват някои моменти. В повечето случаи те са продиктувани от чисто художествени съображения. При това прави впечатление, че са доста еднотипни, което говори, че съзнателно се е вървяло по известна линия. Тук Минков още веднъж засвидетелствува своя художествен вкус и взискателност, като проявява усет за собствените си слабости и премахва именно тези моменти, в които те са се чувствували повече. Съвсем рядко са случаите, когато бихме отдали предпочитание на първата редакция на някой пасаж.

Както казахме, основната линия, по която вървят поправките, е опростяването, изчистването от излишната претрупаност. Това се отнася както за езика, така и за стила в по-широк смисъл на думата. Авторът безжалостно зачерква цели пасажи, сами по себе си хубави, когато почувствува, че те са излишни за разказа, ненужно отклоняват вниманието на читателя встрани. Така в „Къщата при последния фенер" (1931 г.) в разказа „Сламеният човек" съществува следният пасаж;

„ — Какво има, господин полковник? — попита усмихнато лекарят, като влезе в канцеларията на командира със слушалка в ръка. Впрочем, той се яви с тая слушалка не за да си послужи с нея, а за да символизира професията си, защото нашият лекар, като всички полкови лекари, вярваше непоколебимо в чудотворната сила на аспирина и хранеше едно почти езическо страхопочитание към някакви особени прахове, които на цвят наподобяваха препечено брашно, а вкусът им беше твърде сложен: когато човек ги изсипеше на езика си, те киселееха, след това ставаха изведнъж горчиви като хинин и най-сетне, когато стигнеха до гърлото, почваха да лютят и да предизвикват кихане." Срещу всичко това в „Избрани произведения" (1955 г.) стои само едно изречение: „След малко лекарят се яви със слушалка в ръката", т. е. запазва се само фактът и декоративната подробност, тъй като в случая само те са нужни.

До излишна претрупаност довежда и непрекъснатото търсене на живописни детайли, които в по-късните редакции авторът започва да чисти. По тази причина от „Новият Робинзон" в „Избрани произведения" отпада например изречението: „Но кой би устоял срещу силата на татуираните моряшки ръце, по чиято кожа тъмнеят, като талисмани на несъкрушима мощ, чудновати риби с човешки глави и крилати змейове, изригващи пламък из устата си." Сега авторът схваща, че претрупаността с най-различни представи, понякога трудно съвместими или неподходящи за случая, създава само привидно живописност и образност, а в същност пречи на изобразителната сила на езика. Затова той поправя цитираното по-рано изречение: „Негърът се приближи до работника с тежките стъпки на горила, сви го като агне в едрите си шоколадени лапи и го изнесе навън" на: „Негърът се приближи с тежки стъпки до работника, сграбчи го като агне в едрите си лапи и го изнесе навън." По същите съображения: „малките пъстри папагали, които прехвърчат през слънчеви дни като розови пламъчета по клоните на някое крайбрежно хлебно дърво" се опростява на: „малките пъстри папагали, които прехвърчат през слънчеви дни по клоните на някое крайбрежно хлебно

дърво"; „и ги засипваха с кoпринените конфети на белите си и розови цветове" става просто: „и ги засипваха с белите си и розови цветове" и т. н. Изобщо целта е съзнанието на читателя да не се претрупва с много представи, да не се насочва по много посоки. Затова често се изчиства излишният „колорит" на подробностите, особено когато е създаден посредством чуждици.

Макар и непоследователно прокаран, но в някои поправки се забелязва и стремеж към избягване на непонятните изрази и неясните насилени образи. Отпада „шопенхауеровски" израз, зачертава се „гласът му е хрипкав и трепти хроматично върху някакво захарно петолиние", а претенциозната фраза „Тадеуш Валдек беше вече омагьосан от неволята на друмника, която го тласкаше неотклонно към насъщното парче хляб" става просто: „Тадеуш Валдек търсеше само насъщното парче хляб."

Но като че ли най-много поправки се дължат на желанието да се избегне грубото шаржиране. Така отпадат:

от разказа „След 9 месеца" пасажът: „... завършва своята мюнхаузениада с куриозната история за една госпожица от висшето общество, която забременяла просто от помирисване на някакъв най-обикновен карамфил и няколко месеца по-късно добила близначета, едно от което било с рога";

от „Алхимия на любовта":

„... намесва ни в клин, ни в ръкав името на Айнщайна, после, кой знае защо, сравнява човешката съдба със снежна топка, докато в края на краищата цял запотен и задъхан завършва цветистия си монолог с решителния възглас на Хамлета:

— Да бъдеш или да не бъдеш!";

от „Водородният господин и кислородното момиче":

„... всякакъв вид спорт: като почнете от тениса, та стигнете до надбягването с изкуствено заразени от бяс костенурки;"

и т. н.

Съществува и една група поправки, които могат да се подведат под линията на известно осъвременяване. Така Нина става Дейзи, сребърната монета — банкнота, а фелдфебелът заговорва на съвременен жаргон и вместо: „Аз такива луди глави съм укротявал, та твоята муцуна ли няма да смажа!" заявява: „Аз такива тарикати съм укротявал, та на тебе ли басма ще цепя!"

Макар и рядко срещани, но показателни за езика на автора са разместванията, които той прави в някои изречения (особено когато е внесъл там известни поправки), за да запази завършената мелодия на фразата.

*

Деветосептемврийската народна победа Светослав Минков посрещна като автор, чието творческо дело е заело вече своето неоспоримо място в историята на българската литература, като оформен и взискателен художник, сатирик с чувствителна гражданска съвест и безпощадно перо, който и през най-тежките години на фашистката диктатура неотклонно е следвал пътя на критическия реализъм.

Революционните преобразования след 9 септември, коренните разместванията на обществените пластове, свежата атмосфера на новия живот разкриха пред българската литература нови простори и нови пътища. Всичко това не можеше да не се отрази и върху творческото развитие на Светослав Минков. Нови черти допълниха неговия вече очертан авторски портрет. Самият живот вля в творчеството му нови теми и сюжети, придаде нов облик на героите му и въплътил вече в конкретни форми социалистическия идеал, заля със светлината му и острието на неговата сатира. Опитът на съвременната ни литература обаче вече показа, че преминаването върху позициите на социалистическия реализъм не става така леко и гладко дори при писатели, за които не съществуват идейни задръжки по пътя на това развитие. Особено — когато в него се намеси и съмнителната помощ на догматични теории. За яркия реалист и безпощаден сатирик, носещ в сърцето си идеала за едни по-съвършени форми на обществен и личен живот, за автора на „Мадрид гори" обновяващата връзка със социалистическия реализъм беше естествена и необходима крачка. Но непълното разбиране на неговия дух и принципи, неяснотата по въпроса за задачите на сатирата в обществото на строящия се социализъм доведоха дори един такъв взискателен художник като него до някои погрешни стъпки, които снижиха художественото равнище на много от произведенията му.

Новата действителност създаде за нашата сатира определен кръг от теми, в които неизбежно трябваше да влезе и Светослав Минков. За съжаление шаблонът и схематизмът твърде стесниха този кръг, а Минков не направи нищо, за да го разшири. Военната истерия на западните империалисти, фалшът на тяхната демокрация, жалките реакционни изстъпления на „бившите хора" из средата на сваленатa българска буржоазия, бюрократизмът в учрежденията, дерибейщината на разни доморасли губернаторчета — по тази темитична линия се нареждат фейлетоните и разказите му, събрани през 1950 г. в сборника „Колет от Америка". За разлика от предишните му книги, тоя сборник няма някакъв общ тематичен център. Може би затова и в стилно отношение той не притежава тяхната определена и единна физиономия. Тук художествената идея може да се внуши и чрез стария любим похват на условната фантастика, и чрез подчертаване на най-разпространеното, най-често срещаното, и чрез остротата на куриозни истории, плод на остроумната изобретателност на автора. Все пак най-характерен за общия облик на книгата е именно последният случай.

Нуждите на историческия момент и актуалността на тематиката отново насочват Минков към областта на фейлетона. Работите, които могат решително да бъдат определени като разкази, са сравнително по-малко. Повечето от тях стоят на границата между двата жанра. Но докато по-рано фейлетонно-публицистичните моменти представляваха само един отличителен белег на неговия оригинален стил, сега те започват да се свързват с някои антихудожествени черти, които обезпокоително изпъкват сред творческите му особености.

Така в редица случаи неговият хубав стремеж към пределна яснота на идейните позиции се превръща в някакъв особен страх — страхът да не би да остане неразбран идейният смисъл на произведението, да не би да остане неясно накъде е насочено острието на сатирата. Характерна особеност в стила на Минков е да подкрепя художествените изображения с преки изобличения и изводи, да използува едновременно и похватите на белетристиката, и похватите на публицистиката. Но сега той понякога просто загубва вярата си в силата на художественото внушение. Само така можем да си обясним например защо му е било нужно в края на разказа „Колет от Америка" да сложи един съвършено ненужен коментар на темата и идеята, който само ослабва художествения ефект от неочакваното разкритие в полученото писмо. След като същността на героите е достатъчно ясно разкрита в сатиричния рисунък на тяхното поведение и след като оригиналната развръзка внезапно хвърля извънредно комична светлина върху тяхното преклонение пред „постиженията" на американската цивилизация, защо е трябвало на автора да ослабва впечатлението с пояснителността на тази излишна прибавка: „Ще кажем само, че нещастната българка не можа да намери желания вечен покой в родната земя поради канибалското настървение на Скаридови към всичко онова, което иде от Америка. Тленните останки на бедната майка Ангелина бяха изядени от собствените ѝ деца в хипнотичния им унес по славната западна демокрация." Всичко това е ясно и преясно на читателя от самото действие на разказа.

Но още по-лоши са случаите, когато авторовият коментар изцяло измества художествено-образното отражение на действителността.[1] Резултатите на подобен повърхностен маниер могат да се наблюдават най-добре в работи, като „Потомците на кир Михалаки" и „Маршът на янките", дето събитията се разказват, а не се изобразяват, а героите се характеризират, но не се изявяват.

И друго нещо. По-рано в най-хубавите произведения на Минков дори онези места, които по същността си са публицистичен похват, тъй като представляват съвсем преки изобличения, по форма са белетристични — въплъщават мислите и понятията в образи, пропити са с дълбока емоционалност, раздвижват не само мисълта, но и чувствата и въображението на читателя. Ще припомня само разказа „Филантропична история". Каква образна форма приема тука пряката характеристика на американското правосъдие и по какъв художествен път явният сарказъм се скрива зад оригиналното раздвижване и обновяване на стария класически образ на Темида! „Работата бе стигнала дотам — говори авторът, — че добродушната богиня на правосъдието, наречена Темида, излезе из класическата си поза на девственица, сне превръзката от очите си и като видя, че светът наоколо е действително прекрасен, захвърли ръждясалите си везни и стана любовница на гангстерите срещу прилично възнаграждение.

[1] За този случай вж. и Емил Петров, Светослав Минков. Сп. Септември, кн. VI, 1955.

Ала както проститутката често обича да говори за морал, за да прикрие загубеното си целомъдрие, така и Темида запази своя електрически стол, за да поддържа все още доброто си име сред обществото. Вярно е, че на тоя стол сядаха само негри или случайни, неорганизирани престъпници, които не можеха да плащат на богинята високия ѝ хонорар за благосклонност. Но мигар това не беше предостатъчно, за да се изтъква от време на време възпитателното значение на смъртното наказание и да се внушава у хората страх пред закона." Сложен в началото на разказа, този откъс несъмнено има характер на предварително поставена теза. Но тя е получила такава белетристична разработка, че заживява самостоен художествен живот и само увеличава сатиричната сила на произведението.

А каква лирична тъга на хуманист лъха от плавната мелодия на оня пасаж, в който също съвсем пряко се изобличава античовешката същност на капиталистическото общество, колко силно се запечатва в съзнанието неговият оригинален образен завършък: „Само човекът стоеше по-долу от амебата и никой не се грижеше за него, защото не беше нито куче, което умееше да носи бастун в устата си, нито бацил, който можеше да бъде разглеждан под микроскоп."

За разлика от това — колко скучно и безстрастно, с какъв вестникарски език говори същият Св. Минков на някои места в „Колет от Америка". Ето един откъс от „Приключение в Канзас": „Междувременно американските вестници и радиостанции започнаха още по-бясна кампания срещу Съветския съюз, когото [който!] обвиняваха, че нападнал Марс. Специални издания на „Ню Йорк Таймс" и на „Чикаго Трибюн" описваха с най-големи подробности жестокостите на Съветската армия към марсианското население и призоваваха американския народ да вземе незабавно участие във всемирния поход против болшевизма. Но американският народ посрещаше твърде недоверчиво тия войнствени призиви и събираше подписи за мир. Той беше свикнал със сензационните съобщения на Хърстовия печат и знаеше, че само мирът ще го избави от новите страдания, които му готвеха доларовите магнати.

Сега или никога! Такъв беше канибалският лозунг на сър Хари Труман и на неговите сподвижници. Те виждаха, че народите не искат да се самоунищожават, за да осигурят безсмъртието на златната уолстрийтова династия, и просто не можеха да се поберат в кожите си от ярост." Тук, да използуваме и ние стила на вестниците, не е нужен никакъв коментар, за да се разбере, че ако в случая не се споменаваше за Марс и марсиани, едва ли някой би се досетил, че това е откъс от художествено произведение.

В подобни места Минков явно се грижи само за пряката мисъл, която иска да изкаже, а забравя за другите функции на художествената проза и с това прави бледа и неубедителна и самата мисъл. Тук той не рисува, не изобразява, не раздвижва емоционалните струни в душата на читателя, а просто пояснява, като търси най-прекия и най-лесен начин на израз. Твърде неприкрита, твърде груба става някъде и иронията, тази най-характерна черта на неговия стил, и с това несъмнено загубва част от своеобразното си

очарование. За ориентировка към най-лекия път свидетелствува и примитивният похват да се назовават героите с имена — характеристики. Така губернаторчето се нарича, разбира се, Далайламов, фанфаронът директор — Плямпаев, а секретарката му — Балончева.

Изобщо в стила на Минков започва да се проявява една тенденция да се дава на читателя готова, сдъвкана храна. Авторът вече не разчита на активното творческо възприемане на читателя, не го ангажира цялостно в творческия процес. И с това намалява действената сила на произведенията си.

Красноречиво доказателство за лошите резултати от теоретическата неяснота по въпроса, как в съвременната сатира трябва да се отрази общият светъл фон на нашето време, е разказът „Бракоразводно сражение". Преди всичко тук още в самото начало читателят е смутен от твърде съмнителното противопоставяне на хората от народа на представителите на „тъй наречената интелигентска среда" именно чрез това, че едните „за половин минута" смъквали „брачните вериги", докато при другите това се превръщало в скандален процес. „Първи се изправиха пред трибуната двама млади хора от народа. Искат развод по взаимно съгласие. Нещо куцало в характерите им, трудно им било да живеят заедно. За половин минута смъкнаха брачните вериги — със снизходителна лекота разказва авторът. — Минаха тъй няколко дела. Председателят на съда дигаше бариерата на брачния съюз и пускаше съпрузите да си дирят отново щастието в живота. Но ето, че по едно време работата се запече. На арената се явиха озлобените и настръхнали фигури на двама съпрузи от тъй наречената интелигентска среда..." Наистина този наивен момент бърже се забравя от читателя, увлечен от яркия сатиричен рисунък на пошлостта и фалша на старото буржоазно семейство. Но изглежда и самият автор е разбрал, че неизвестните млади съпрузи от народа, които за половин час смъкнали брачните вериги, не са достатъчно светъл фон за тъмните петна от миналото и смятайки, че на всяка цена трябва да даде пряко изображение на този фон, завършва разказа си с едно съвсем изкуствено вмъкване на радостна картина от новата действителност. „И в това време — пише той, — докато тримата съдии се съвещаваха тихо на чия страна е правото, а червеношийката-секретарка дописваше в протокола последните свидетелски показания, откъм улицата неочаквано се разнесе бригадирска песен и през разтворените прозорци на съдебната зала нахлу като освежителен вятър вълната на един нов живот — бодър, радостен и могъщ."

Подобно нещо можем да срещнем дори в най-хубавия разказ от книгата — „Човекът Бил и котката Кет". Попаднал на старата си любима тема, авторът с ярки и силни краски рисува безчовечието на капиталистическото общество и фалша на неговата филантропия. Нещо повече, разбивайки една след друга наивните илюзии на своите герои, именно чрез крушението на тяхната позиция на примирение и вяра в съществуващия ред, той утвърждава мисълта, че трябва да се върви не по пътя на примирението, а по пътя на борбата. Но общото теоретическо изискване непременно да бъде посочен и „изходът" явно го смущава. И ето, това, което е вече внушено

по художествен път, той решава да даде и направо, публицистично, като излиза от едно неправилно разбиране за перспективата в изкуството. За тая цел, след като въпросът с главния герой е вече, както се казва, изчерпан, той неочаквано напомня за онези 99 души, които били уволнени от работа заедно с него, за да пришие набърже към разказа един момент на „перспектива". „Какво стана с другарите на Бил Крокет?... — пише той. — С някои от тях, както с Бил, се случиха най-странни приключения и паднаха покосени от собственото си безсилие и примирение. А други се вляха в могъщия многохиляден поток от безработни и тръгнаха устремено напред, за да преобразят с упорита борба тая чудновата страна, където котката Кет живееше по-щастливо от човека Бил." Това голословно твърдение не успява да се свърже естествено с тъканта на разказа и с изкуствеността си дразни читателя, който се досеща за съображенията на автора и не може да се примири с положението един такъв взискателен художник да смята, че тъкмо по този наивен и примитивен начин ще придаде на сатирата си белезите на социалистически реализъм.

Разбира се, посочените до тук страници представляват едни от най-слабите места в книгата и ако се спираме само на тях, това не значи, че те са основното в нея. В общия й облик изпъкват и редица положителни черти, плод на ясни идейни позиции, смело художествено виждане и уверено писателско перо. Черти, с които се запомня образът на Минков и с които се занимавахме досега. Тук отбелязахме само слабостите, защото те представляват една тревожна тенденция в развитието на оригиналния ярък стил на автора.

Творческите достижения на Светослав Минков несъмнено му осигуряват средищно място в областта на съвременната ни сатира. За нея той е един блестящ пример — как може да се овладее и подчини художествената реч, да се направи тя гъвкава и послушна, остра и поразяваща.

А това е така важно за нашия нов живот, в който сред победния шум на радостта и възторга все още има нужда да се чува и енергичният плясък на сатиричното слово.

ПО ВЪПРОСА ЗА ОТРАЖЕНИЕТО НА ХАЙДУТСТВОТО В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

от **И. М. Шепгунов**

Централен въпрос при изучаването и разработката на историко-литературния процес през епохата на развитието на капиталистическите отношения, формирането на буржоазната нация и създаването на националната култура на всеки народ е въпросът за възникването и развитието на реализма.

Процесът на формирането и развитието на реалистичното направление в литературата на един или друг народ е в дълбока, органическа връзка с неговия обществен живот, с неговата история.

Затова пътищата за формирането на реалистическото изкуство и литературата за всеки един народ, наред с общите принципи на реализма като направление в развитието на културата, основата на което лежи в правдивото, най-пълно и близко до живота отражение на цялата околна действителност, имат и свои особени, специфични черти, присъщи на процеса на формирането на реалистическото изкуство само на даден народ, черти, които се обуславят от много елементи както на предшествуващото историческо развитие на народа, така и на съвременните условия на неговото обществено битие.

Проблемата за възникването и развитието на критическия реализъм в българската литература като нейно главно направление през втората половина на XIX и началото на XX в. е извънредно важна и голяма. Нейната разработка има голямо значение не само за правилната оценка и изучаването на българската литература от XIX в., но и за разбирането на основните и господствуващи тенденции в развитието на литературата на народнодемократична България, тъй като съвременната българска литература в своето непрестанно движение по пътя на творческото усвояване на метода на социалистическия реализъм се опира на най-добрите традиции на класическото наследство от миналото, на постиженията на такива големи майстори на словото, представители на българския реализъм, като Любен Каравелов, Христо Ботев, Иван Вазов, Алеко Константинов, Йордан Йовков, Елин Пелин и др.

С имената на Любен Каравелов и Христо Ботев са свързани възникването и първият етап от развитието на българския критически реализъм. В творчеството именно на тези основоположници и първи представители на реализма в българската литература главна тема е темата за националноосвободителната борба — по-точно за

нейния пръв етап — хайдушкото стихийно народно движение, а централен герой на техните произведения е народният борец — хайдутинът.

Към същата тема са се обръщали и техните предшественици Добри Чинтулов и Георги Раковски. Обаче Чинтулов в своите патриотични песни създава абстрактен образ на бореца, не разкрива неговите типични черти. Героят на неговите произведения е въобще борец против народната робия, той не е носител на конкретните, исторически верни черти на народните защитници и борци против турското иго — хайдутите.

Георги Раковски фактически пръв в българската литература се спря на образа на хайдутина и в своята поема „Горски пътник" се опита да възпроизведе героичната епопея на хайдутството.

Ръководна идея в произведенията на Раковски е страстният призив, отправен към народа — всички да се вдигнат и с оръжие в ръка да разкъсат робските вериги, да си извоюват независимост и да добият свобода:

„Народ, кой своя правда желае,
мила свобода и прелюбезна,
трябва с оръжие да я добие,
с жъртва голяма и скопоценна!"

(„Горски пътник", София, 1946 г., стр. 41)

Изразители на тази идея са хайдутите. Повествованието се води от тяхно име. В техните разкази — кратки новели — се разкрива тежкият робски живот. Те призовават народните маси към съпротива, техните действия и постъпки служат като нагледен пример за борба.

В образите на героите на поемата Раковски се стреми да въплъти конкретните, исторически верни черти на народните закрилници хайдутите. Обаче той не успява да постигне напълно това. Неговите герои притежават известни черти на изключителност.

Поезията на Раковски е революционно-романтична. Поетът призовава към революционни преобразования, към въоръжена борба. Неговата романтична мечта е исторически прогресивна. Тя отговаря на изискванията на момента, буди у хората стремеж към освобождение, въодушевлява ги за подвизи. В поезията на Раковски звучи гневен протест срещу деспотичния феодален ред, националния гнет и социалната несправедливост. Романтичният идеал на поета се опира на реално съществуващото явление в българския живот — на хайдутството. Той отговаря на нуждите на народната борба, свързан е с народните копнежи. Благодарение на това в поемата има редица правдиви картини на живота на народа. В същото време Раковски, като романтик, прави готови изводи за необходимостта от борба с турското робство, субективно ги засилва и подчертава; те не произтичат самостоятелно от самия разказ. За поемата „Горски пътник" е характерно контрастното противопоставяне на героите срещу потискащите народа враждебни сили.

Поемата „Горски пътник" е първата революционна поема в българската литература и въпреки редица свои слабости — архаичен

език, несъвършен стих, разтегнатост и нестройност на композицията — тя оказва значително влияние върху по-нататъшното развитие на литературата. Нейната революционност и демократизъм се развиват по-нататък в творчеството на Каравелов, Ботев, Вазов и други писатели.

След като Раковски създава своята поема, към същата тема и жанрова форма се обръща Н. Козлев, който обнародва в 1868 г. едно от любимите произведения на българския народ — романтичната поема „Черен арап и хайдут Сидер", създадена върху основата на устното народно творчество. В 1872—73 г. Д. Чинтулов създава посветената на хайдушкия войвода П. Хитов поема „Патриот", близка до поемата „Горски пътник".

Но най-важен и значителен факт, който има огромно значение за формирането на българската национална литература, е несъмнено насочването на Каравелов и Ботев към художествено отразяване на националноосвободителната антифеодална борба на българския народ, към създаване на положителния герой-борец, към изобразяване на хайдушката епопея.

И това обстоятелство — че Каравелов и Ботев се насочват към самите извори на реализма чрез толкова важна тема, каквато е националноосвободителната борба на българския народ срещу потисниците — турските асимилатори, гръцките попове-фанариоти и българските чорбаджии — жестоки експлоататори на народните маси — изиграва огромна роля в следващото развитие на българската реалистична литература. Темата за националноосвободителната борба и съпротивата на българския народ срещу всички видове и форми на робство и потисничество — турска или капиталистическа експлоатация и фашистки произвол — е една от централните теми в творчеството на много видни български писатели, продължители на реалистическите и революционни традиции на техните велики предшественици Ботев и Каравелов.

* * *

Въпреки многообразието на темите, което се среща в творчеството на Каравелов, още при първо запознаване с неговото литературно наследство прави впечатление фактът, че писателят отделя много място на темата за националноосвободителната борба и хайдутството.

Между произведенията на Каравелов има редица повести, в които хайдутството е главна тема. Това са преди всичко повестите „Войвода", „Дончо", „Горчива съдба" и „Мъченик". Освен това в „Що е грях?" и „На чужди гроб без сълзи плачат" героите поради тежки изпитания на съдбата в края на краищата избират хайдутството като единствен начин за разчистване сметките с поробителите.

Наред с това Каравелов в редица свои стихотворения възпява хайдушката борба и призовава своите съотечественици да грабнат оръжието и да поемат към Стара планина, за да се бият и извоюват свободата си. Темата за въстанието и хайдушката борба намира

своето оражение в такива негови стихове, като „Напуснете ниви и ливади“ (1869 г.), „Който си из нас не иска“, „Дошло време да живее наша България“, „Провикна се Стоян от Стара планина“, „Робство“, „Чорбаджия и хъш“ (публкувани 1870 г.), „Стара планина“, „Богдан-косачът“, „Кога умра, не копай ме“, „Ветре буйни, ветре хладни“ (публикувани в 1871 г.), „Боже мили, дай и мене“ (1872 г.), „Я не плачи, я не жалей“ (1873 г.) и др. На хайдушка тема писателят посвещава и своята пиеса „Хаджи Димитър Ясенов“.

Всичко това говори, че Каравелов се интересува много и постоянно от хайдутството, от изобразяването на живота и борбата на хайдутите.

Изхождайки от реалистичното разбиране за обкръжаващата действителност, виждайки задачата на писателя в това да изобразява правдиво живота във всичките му прояви, да се бори със злото, несправедливостите и пороците на обществото, Каравелов не отразява просто действителността, не предава нейния фотографически образ, а се отнася критически към описваната картина, действия и постъпки на своите герои. В произведенията си той се стреми да посочи пътищата към преустройство на живота, към изменение на обществения строй, към формиране на нови възгледи и ново отношение на своите съвременници към фактите на заобикалящата ги действителност, стараейки се да събуди в тях активно, действено възприемане на общественото битие, да предизвика стремеж към протест, към борба, към създаване на новото.

Каравелов, който заявява, че българските революционери с цялата си дейност се стремят да добият свобода, който пише: „Ние искаме всичко или нищо, ние искаме пълна свобода“, в своите повести за хайдутите провежда последователно тази именно линия, като поставя в основата им идеята за борба срещу турското робство и социалната несправедливост, за освобождението на народа.

Хайдутинът, който представлява за Каравелов ярък пример на борец се личност, израснал на българска национална почва, е този образ, около който писателят концентрира целия политически злободневен материал. Той го прави знаме на политическата и революционна борба на своето време. В него той с особена сила подчертава патриотизма и свободолюбието, прави го образец за подражание, стремейки се чрез примера на живота и дейността на хайдутина да възпитава необходимите за бъдещата общонародна борба кадри.

Героите на Каравеловите хайдушки повести — Стоян, Дончо, Джуро, Недялко, Цено, Кънчо, Нено, както и образите на хайдутите в неговите стихове — въплъщават в себе си най-добрите черти на българския народ — неговото свободолюбие, неугасимата му вяра в освобождението на родината от робството, смелостта и храбростта му в борбата, упоритостта му в постигането на целта, високата му морална чистота и дълбокия му патриотизъм. Образите на хайдутите са пряка противоположност на образите на народните врагове — отрицателните типове, създадени от писателя. Достатъчно е да припомним отвратителния, почти карикатурен образ на Хасан от „Войвода“ или поведението на злополучните низами в „Дончо“, или гнусния образ на чорбаджи Щерю от „Горчива съдба“, за да си представим

какво цели писателят, като изобразява по този начин в своите произведения враговете на българския народ. Той не само иска да покаже на читателя цялата им низост, подлост, пълна липса на човешко достойнство, не само да предизвика чрез това ненавист към тях, но също така се стреми да убеди читателя, че в края на краищата те не са така страшни и опасни, че те могат и трябва да бъдат победени, унищожени, че може и трябва да се очисти от тях многострадалната българска земя.

И затова основният и водещ положителен герой в тези повести — хайдутинът, изпъква пред нас като идеална личност, олицетворение на най-добрите черти на човешкия характер: честност, състрадание към бедните и решителност. Такъв е хайдутинът в повестите на Каравелов, защото той е единственият защитник на потиснатия и поробен народ срещу хасановци, халиловци, щерювци, защото е борец за свободата на родината, за щастието на трудовия народ. Той е тяхна противоположност, техен антипод. Всички повести с герой-хайдутин карат читателя да прави единствения извод: всеки честен, смел българин, истински син на своя народ, трябва да стане борец.

С изобразяването на героя-борец Каравелов пръв в българската проза слага начало на цяла редица положителни герои, борци за правда и страстни изобличители на несправедливостта, лъжата и произвола.

Интересът към хайдушката тема, към хайдутството въобще, се проявява у Каравелов не само чрез създаване на редица произведения за хайдутите. Наред с това той помества във вестниците „Свобода“ и „Независимост“ народни хайдушки песни. За Каравелов хайдушкият епос е източник и материал за създаване на стихове и песни, пропити с народни мотиви. Той също му помага да създаде правдиви, близки до народното разбиране образи на героите в хайдушките повести.

Не бива да се забравя и това, че на Каравеловото перо принадлежат редица стихотворения, посветени на Раковски, Левски, Хаджи Димитър, Стефан Караджа и други български войводи и дейци от освободителното движение. В тези стихотворения, също така както и в повестите, ярко изпъкват пред нас мъжествените образи на войводите-хайдути.

Със стиховете си за Левски, Раковски и неговите сподвижници Каравелов се явява предтеча на идеята на И. Вазов, който написа „Епопея на забравените“ — цикъл лирико-епични поеми за апостолите на българското националноосвободително движение.

Своето схващане за хайдутството, своето отношение към него Каравелов изразява в някои свои статии (вж. „Свобода“, г. II, бр. 34, 5. II. 1872 г.).

Изучаването на творческото наследство на Каравелов, свързано с отражението на хайдушката борба, ни довежда до извода, че повестите на Каравелов — „Дончо“, „Войвода“, „Горчива съдба“ и „Мъченик“ — са първите реалистически произведения в българската литература, в които се поставя и разрешава темата за хайдушката борба не като борба на единици, а като народно движение, което

има здрави корени в народните маси. При това Каравелов се стреми да изобрази исторически вярно хайдутството, да предаде героичния образ на хайдутина в съответствие с традицията на народната песен и да изтъкне, че хайдутите се борят не само против турците, но и против чорбаджиите. Каравелов в своите хайдушки повести подлага на унищожителна критика обществения ред, създаден от господството на турците в България. Освен това именно в хайдушките повести на Каравелов за пръв път в българската проза е изтъкната противонародната, паразитна същност на българското чорбаджийство, неговата предателска роля, неговата прислужническа роля към националните потисници. Но най-значително и важно за бъдещето развитие на литературата е обстоятелството, че в повестите за хайдутите Каравелов създава на основата на националната традиция първия правдив, жизнено верен образ на положителен герой-борец, герой-деец и преобразовател на живота — образа на хайдутина.

В неговите хайдушки повести затрогващо е предадено предчувствието за нарастващата революционна буря. В тях ясно се чувствува революционната романтика, която е в органическа връзка с реалистическата основа на образа или явлението.

Благодарение на всичко това българската революционна младеж през седемдесетте години на миналия век се възпитава в духа на хайдушките повести на Каравелов. Тези повести са и един от образците за младата демократична българска литература при нейното непрестанно развитие по пътя на реализма и демократичните идеи.

* * *

Великият български поет-революционер Христо Ботев, който посвети своя кратък, но необикновено ярък живот на единствената цел — освобождението на българския народ от омразното робство, със своята дейност, дела, творчество и героична смърт даде на всички следващи поколения блестящ пример за вярност към народа и родината, пример за дълбок патриотизъм, висока принципност и героизъм.

В своето поетическо творчество Ботев се слива със живота, с действителността, с насъщните задачи на революционната борба. В неговата поезия мислите и копнежите на народа за свобода и щастие намират своя гениален и най-пълен израз.

Отразявайки в творчеството си насъщните задачи на своето време и задачите на революционната борба на българския народ, Христо Ботев, наред с многото други теми, отделя голямо място в своята поезия на хайдушката тематика, на образа на хайдутина, защото вижда в него герой, близък на широките трудещи се маси в България. За него хайдутинът е герой, в образа на когото той най-добре може да въплъти своите революционни стремежи, идеята за освобождението на родината от чуждия гнет, идеята за освобождението на народа от чорбаджийската и турската феодална експлоатация.

Обстоятелството, че Ботев — борецът и последователният революционер — в своята поезия се обръща към хайдушката тематика и възпява хайдутина, е напълно закономерно явление.

Той вижда в героичните образи на хайдутите, в хайдушката песен и в народните предания неугасващия стремеж на българския народ да се освободи от робството. Той счита българските революционери от 70-те години на XIX в. преки и законни наследници на хайдутите. Неговият остър ум на политически деец и водач на революцията му помага точно и безпогрешно да определи значението и смисъла на хайдушкото движение, неговите корени и насока.

В статията „Наместо програма“ („Дума на българските емигранти“, бр. 1, 10. VI. 1871 г.) Ботев пише: „... нашият емигрант, като прав и законен наследник на класическия ни хайдутин, приел и упазил е завещаната борба с всичките му социални стремления, които са едни от най-хубавите черти на народния ни характер“.

Ботев винаги подчертава, че наред с чуждия гнет България трябва да отхвърли от себе си социалната експлоатация на чорбаджиите и влиянието на духовенството, което упоява народа с проповедите си за смирение и покорност пред съдбата. При това той изтъква, че е достатъчно да се обърнем към народното епическо творчество, към народните въстания, за да се убедим в онази омраза, която народът изпитва към своите потисници.

„Българинът... каквато умраза храни против турчина, такава (може и по-дълбока, като е по-вета) и към чорбаджият и духовенството тази непорината византийска воня, коя продаде и съсипа народа, а днес носи на шия ключовете на неговите окови.

Който иска да се увери в това, нека вникне в смисъла на нашия хайдушки епос (подчертано от нас — И. Ш.), нека припомни Шопското, Браилското и Дядовото Николово въстание“ (пак там).

В своята публицистична дейност, в статиите и фейлетоните си Ботев не един път се обръща към историята на хайдутството, подчертава неговата връзка с народа, посочва големия устрем на хайдутите в борбата им против поробителите, възхищава се от героизма на народните защитници. Изучаването на всички тези материали ни убеждава, че Ботев вижда в хайдушкото движение истинско народно движение, което изразява протеста на българските трудещи се маси против деспотичната власт на Турската империя, против насилията и злоупотребленията на турците-потисници и против чорбаджийството.

Ботев високо оценява хайдушкото движение, което въпреки своята неорганизираност е дейната сила, подкопаваща заедно с другите прояви на волята и въжделенията на българския народ господството на турската феодална империя, движение, което поддържа в българския народ вярата в освобождението и подхранва неговите свободолюбиви стремежи. Той вижда в хайдутите славните предтечи на българската революционна емиграция.

Христо Ботев, който се намира в огъня на революционната борба в края на 60-те и началото на 70-те години на XIX в., също така, както и Каравелов, дълбоко чувствува органическата връзка на

хайдутството с народа. За него образът на героя от хайдушкия епос не е абстрактен, а е носител на жизнени черти; изпълнен с национална самобитност, той е изразител на революционните устреми на народните маси. Затова хайдутинът, а след това и „бунтовникът" — боецът от въстаническите чети — става герой на неговите поетически произведения.

И именно в това се проявява най-ярко народността в поезията на Ботев, която изразява настроенията, чувствата, стремежите на българските труженици през тези години.

Въздействието на поезията на Ботев върху цялото по-нататъшно развитие на българската литература е огромно. Със своите стихове Ботев дава ярък пример за съчетаване на високоидейно съдържание с прекрасна поетическа форма. Той показва как поетът трябва да служи на своя народ, той очертава пътя на революционната, на демократическата поезия, поезията на борбата и победата.

И в това отношение голяма роля изиграват неговите поетически творби, посветени на хайдутството, понеже такива негови стихове, като „На прощаване", „Хаджи Димитър" и незавършената поема „Хайдути", са първите високохудожествени произведения в българската литература, в които реализмът и елементите на революционната романтика се намират в такова хармонично единство, в каквото са и тяхната форма и съдържание. Благодарение на това те са образци на истинска съвършена поезия. В тях поетът дава първия поетичен образ на революционера, бореца, хайдутина-бунтовник, образ с голямо емоционално въздействие, реалистичен и индивидуализиран, с революционен патос и необичаен романтичен подем. Това е именно типичният образ на българския герой-преобразовател, образът на протестиращата и бореща се личност, отраснала в балканските гори и планини, възпята в песните и устремена в бой за свободата на родината, за бъдещето на народа, за своето щастие.

В образа на хайдутина в стиховете на Ботев ясно изпъкват чертите на Ботевия реализъм. Героят на поемата „Хайдути" е обрисуван от автора не само външно. Поетът разкрива неговия вътрешен мир, неговите чувства и стремежи, схващането му за заобикалящата го действителност и социално неравенство. Героят на поемата — хайдутинът Чавдар — е неразривно свързан с народа, той е негов защитник срещу чорбаджиите и турците. Образът на хайдутина Чавдар е предаден динамично, в развитие. И при това хайдутинът Чавдар е изобразен от Ботев като народен герой, чийто образ е близък до традицията на хайдушките песни и в същото време притежава черти, които го отличават от героя на хайдушката песен. Той е вече борец, осъзнал социалните задачи, които стоят пред хайдутството, той е човек, който се бори против народните врагове — национални и социални — обединени от него в една обща група. Запознаването с наличната част от поемата свидетелствува, че цялото произведение е било замислено от автора като широко епическо платно, изобразяващо живота на народа, на фона на който трябва да се разкрие героичният подвиг на българските хайдути.

В стихотворението „На прощаване" — лирична изповед на поета-революционер пред своята майка — откриваме новия образ на хай-

дутина — тук той е боец от революционна чета. И макар неговият външен образ да е традиционният образ на хайдутина, за изобразяването на който поетът използува образните средства на народната песен, по своето вътрешно съдържание той е нов герой — представител на революционната емиграция, който се сражава за свободата на цяла България. При това Ботев подчертава обстоятелството, че неговият герой живее в чужбина, че той трябва да премине „тихия бял Дунав", за да види родината си и да й донесе свобода. С това поетът приближава своя герой към действителността от онези години, прави го свой съвременник, революционен емигрант, разширява трактовката на образа на хайдутина. В лиричния герой на стихотворението „На прощаване" Ботев в образна, конкретно-чувствена форма въплъщава идеала на революционната борба, високопатриотичното чувство, посочва героя, който с оръжие в ръка се отзовава на „глас народен".

Връх на поетическото творчество на Ботев е баладата „Хаджи Димитър", която в основата си има хайдушки сюжет. В това произведение поетът създава безсмъртния образ на борeца „за правда и за свобода". Основната идея на баладата е, че борецът за народно щастие е безсмъртен. Неговото безсмъртие се състои в това, че образът му продължава да живее в милиони сърца, че той е идеал за хората и пример за живота на истинския човек. Затова този герой не умира. В този образ поетът рисува и хайдутина, и бунтовника-революционер, като съчетава в него най-добрите черти на борците против тиранията и робството. В същото време поетът дава напълно завършен образа на войводата Хаджи Димитър, умиращ след бой с врага, който и в последния момент от живота си мисли за своите другари — за войводата Стефан Караджа и за хайдутите.

В това произведение реализмът и революционният романтизъм са неразривно слети и взаимнопроникнати. В него се долавя скръбната песен на страдащия народ, изразена е страстната вяра, че легендарният Хаджи Димитър е жив, изобразен е и самият Хаджи Димитър, чиято кръв изтича от смъртоносната рана. Тук е дадена и изумителната по тънкостта на наблюдението картина на нощната природа, ясно проличава романтичната идеализация на героя, проклинащ света на робството. С усета на голям художник авторът въвежда в стихотворението митическите вълшебници — добрите самодиви, използува песенно-романтичното олицетворение на горите и планините, птиците и зверовете. Благодарение на всичко това баладата „Хаджи Димитър" притежава необикновена сила на художествено въздействие и стои в редицата на най-хубавите творения в световната литература.

Когато създава новите образи на героите-хайдути и прокарва в стиховите си за хайдутите идеята за безпощадна революционна борба срещу турското робство и чорбаджийството, за освобождението на България, Ботев се стреми в същото време да бъде колкото се може по-близко до традициите на народното творчество. Той широко използува в своите произведения образната система и езиковите поетически изразни средства на народната песен — в тях намираме и олицетворението на природата, и песенното начало, и постоянните

епитети, и синонимичната тафтология, и даже сюжетната близост на отделни стихове с редица народни песни. При това Ботев използува с голям такт и умение народната образност, давайки ѝ ново съдържание.

Героите на творбите „На прощаване“, „Хаджи Димитър“, „Хайдути“ са нови герои, в образите на които са отразени чертите на българската действителност през 70-те години на XIX в. и нейното революционно съдържание. Новото в образите се заключава и в това, че в тях поетът успява да покаже тази действителност чрез преживяванията на героя, чрез неговото отношение към нея. Образите на хайдутите в стиховете на Ботев се отличават с голяма психологичност, лиричност и индивидуализация. В същото време в тях са отразени и типичните черти на народните борци както на класическите хайдути („Зададе се облак тъмен“, „Пристанала“), така и на представителите на българската революционна емиграция („На прощаване“, „Хаджи Димитър“). Трябва да се отбележи, че хайдушките стихове на Ботев не са обособени в неговото творчество, а се намират в неразривна връзка с другите му произведения — „Обесването на Васил Левски“, „До моето първо либе“ и др., където поетът дава образи на революционери. Насочването към образа на хайдутина помага на Ботев да създаде в своята поезия образа на революционера. Създадените от Ботев конкретни, дълбоко индивидуални, жизнено-правдиви характери на новите герои-борци оказват голямо влияние върху формирането на цялата българска литература, и по-специално върху развитието на пролетарската поезия.

* * *

След всичко казано по-горе не бива, разбира се, да се забравя творчеството на първия голям поет от епохата на българското възраждане Петко Р. Славейков, един от най-видните представители на просветителското крило на дейците от това бурно време. Макар че той е привърженик на освобождението на България с мирни средства, че взема дейно участие в църковната борба и смята, че само чрез просвещението на целия народ може да се постигне пълната свобода, неговата поезия обективно отразява тежестта на турското потисничество и е проникната от свободолюбив дух и дълбока любов към родината. Основната идея на неговата поема „Бойка войвода“ (1873 г.) се заключва в борбата против чуждестранния гнет. В образа на Бойка има много черти, присъщи на образите на героините-хайдутки от народните песни. Обаче може да се подразбира, че Петко Славейков в дадения случай има пред вид хайдушката борба и само поради цензурни причини не е могъл да изрази това пряко. Повтаряме, че за това могат да се правят само предположения. Заслугите на П. Р. Славейков като един от първите реалисти в българската литература са други. Той поставя началото на българската любовна лирика, както и на поезия, изпълнена с мисли за освобождението на своя народ от робство и поезия със социални мотиви. Но в неговите поетически творби няма онзи революционен патос, онзи душевен пламък, оная безпощадност

в критиката срещу недостатъците на обществото, срещу неговите пороци и язви, каквито намираме у писателите-революционери.

Произведенията на Друмев и Блъсков, в които авторите отдават незначителна дан на хайдушкия героизъм, са само наченки към реалистично изобразяване на действителността, понеже в тях наред с някои правдиви картини от живота на народа има силни елементи от сантиментализма и даже на авантюристичния роман, има много неща измислени и неправдоподобни, за които се казва: „в действителността така не става".

Именно Каравелов и Ботев, по силата на своя революционен мироглед и художествен талант, можаха да проникнат в същността на явленията в заобикалящата ги действителност, критически да се отнесат към тях, да покажат в своето творчество живота такъв, какъвто е, и да посочат пътищата за неговото преустройство чрез борба.

* * *

Реализмът, проявил някои свои елементи в творчеството на редица български писатели през 50—60-те години на XIX в., към средата на 60-те и през 70-те години на XIX в., достига вече високо развитие както в произведенията на П. Р. Славейков, така и, по-специално, в творбите на Каравелов и Ботев.

Извънредно сложният процес на развитие на критическия реализъм, по-точно на неговия първи етап, започнал в средата на 60-те години на XIX в., достига своя пълен израз в 70-те години, когато се утвърждават неговите основни принципи.

При това трябва да се подчертае, че първият етап от развитието на българския критически реализъм (60—70-те години на XIX в.) има свои специфични черти и особености. Тези черти, присъщи на началния етап от развитието на реализма в българската литература, слагат видим отпечатък върху цялото по-нататъшно развитие на българската литература през следващото десетилетие.

Историческите условия през това време — чуждестранният гнет, растящото загниване, а след това и разпадането на турската феодална система, зараждането и развитието на националноосвободителното движение — подготвят почвата за възникването и развитието на демократичните и революционните идеи в младата българска литература. Обкръжаващата действителност и преживяванията на народните маси заставят прогресивните писатели внимателно да се вглеждат в живота и събуждат в тях гневен протест срещу установилия се ред, срещу съществуващите обществени отношения.

Неразвитостта на обществото, тежестта на робството, социалната несправедливост настоятелно изискват изменение на традиционния начин на живот и активна намеса в живота.

Пръв осъзнава това Раковски. Той се насочва към изобразяване хайдутите и тяхната борба срещу робството, издига лозунга за общонародно въстание, прави народния защитник-хайдутин централен герой на своята поема. Но той не може да създаде такова произведение, което да отрази действителността в цялото ѝ многс-

образие, което да бъде близко до живота, правдиво във всяко отношение, реалистично. Той е революционен романтик, син на своето време. Но Раковски слага началото на активното отрицание на настоящето. Той именно издига глас против робството и разкрива много страни на страшната действителност.

Каравелов, а след това и Ботев, навлезли в литературата след Раковски, вече имат пред себе си и неговия революционен, и поетически опит. Те, както и техните предшественици, не са просто свидетели или странични наблюдатели на все повече и повече растящото брожение сред народните маси, надигащи се срещу потисниците, а са активни участници в разрастващата се националноосвободителна борба. Глухото недоволство, протестът срещу злоупотребленията и насилията на турските власти, срещу турските феодали изригва от народните дълбини и се излива в стихийни селски въстания, в многочислени актове на съпротива на българите срещу представителите на турската власт, в незаглъхналото до самото освобождение на България хайдушко-четническо народно движение. И писателите-революционери, живеейки с интересите на народа, борейки се за неговата свобода, отразявайки в своето творчество обкръжаващата действителност, се стремят да създават правдиви, реалистични произведения, проникнати от великите идеи на националноосвободителната борба, имащи като източник нарастващия народен протест, да насочат тия произведения в служба на народната борба.

Националноосвободителната борба и критиката на общественото устройство, ако не пряко, то косвено намират своето отражение и в творчеството на П. Р. Славейков („Песен на паричката ми", „Мъки и теглило", „Към българите" и др.). По такъв начин българската реалистична литература от самото си начало е литература, която не само се създава в епохата на революционната борба, но е и тясно свързана с нея. И затова тя в своето начално развитие е осветена ярко от патоса на тази борба и е пропита от високите идеи за служене на народа. Тази връзка на прогресивната българска литература от 60—70-те години на XIX в. със съдбата на народа, с народната борба срещу робството, с революционната действителност през онези години е нейна характерна черта.

Националноосвободителната борба на българския народ през 50—60-те години на XIX в. настойчиво постави пред писателите-революционери задачата за създаване образ на такъв герой, който най-много да отговаря на изискванията на съвременността. Такъв герой в епохата на борбата за народна свобода можеше да бъде само човекът-деец, борецът, а не пасивният съзерцател.

В българската действителност през онези години, както и в предшествуващото историческо минало, има вече такъв праобраз, типичен за това време, носител на национални черти. Това е хайдутинът, бунтовникът, защитникът на угнетените, кръвно свързан с народа. И затова именно хайдутинът, издигнал лозунга „Свобода или смърт!", човекът, който не жали своя живот за бъдещото щастие на народа, става централен образ в българската литература от този период, става главен герой на поетическите и прозаическите

произведения на първите български реалисти, писателите-революционери Каравелов и Ботев.

Благодарение на дълбоката органична връзка на българските писатели-революционери от 60—70-те години на XIX в. с народа, с революционната действителност в България в навечерието на Априлското въстание и освобождението от турското робство, както и благодарение на творческото възприемане на руската напредничава култура и революционно-демократичната мисъл, в самото начало на българското реалистично направление няма мъчителни търсения на образа на положителния герой. Ботев и Каравелов намират в образа на хайдутина — народния защитник и борец — своя идеал на положителен герой-преобразовател на живота. В своето творчество те създават образа на бореца-хайдутин, на „бунтовника". Това е образът, типичните черти на който те намират в революционната действителност на своето време.

Тук трябва да припомним, че въпросът за положителния герой за героя-преобразовател на живота, човека на действието, който се отнася активно към преустройството на обществото, е един от основните въпроси на революционно-демократическата естетика на Чернишевски и Добролюбов, страстни поклонници и верни последователи на които на българска почва са Каравелов и Ботев.

Чернишевски в статия седма от „Очерки върху гоголевския период в руската литература" пише: „Както е установено, че мечтите на фантазията не са ценни за живота, точно така е установено, че нямат значение за живота многото надежди, внушавани от фантазията. Трайна наслада на човека дава само действителността; сериозно значение имат само онния желания, които имат за основа действителността; успех може да се очаква само от тези надежди, които се предизвикват от действителността, и то само в онези дела, които се извършват с помощта на силите и обстоятелствата, представлявани от нея.

Да се достигне до такова убеждение и да се действува съобразно с него значи да станеш положителен човек." (Естетика и литературная критика, Госполитиздат, М.-Л., 1951, стр. 297. Подчертаното от нас — И. Ш.)

От тази постановка на Чернишевски следва, че положителен човек е онзи, който, разбрал движещите сили и закономерностите на действителността, се стреми да я преустрои съзнателно, не оставя живота на самотек, а дейно го преустройва и стимулира прогресивното му движение напред.

По такъв начин истински герой може да бъде само човекът на действието, човекът-преобразовател и борец. И Каравелов, и Ботев, верни на принципите на творчески възприетата от тях естетика на руските революционни демократи и на националната традиция, начало на която поставя Раковски, в своите произведения създават образа на героя-борец, образа на активния човек, като с това разрешават в

своето творчество най-важната проблема на реализма — въпроса за героя — в положителен смисъл, което е, по наше мнение, втората характерна черта на началния етап от развитието на българския реализъм.

По времето, когато Каравелов, а след това и Ботев се появяват в българската литература, в националноосвободителното движение на българския народ се отбелязва значителен напредък в сравнение с времето от дейността на Раковски. Българското националноосвободително движение през 60—70 те години на XIX в. расте и укрепва, в страната постепенно се изменя съотношението на силите, само че не в полза на турския феодализъм, кризата на който все повече се изостря, а в полза на развиващия се капиталистически строй и на младата българска буржоазия, която търси да пласира своите стоки и се стреми да си осигури пазари.

Тези исторически условия подготвят благоприятна почва Каравелов и Ботев да възприемат освободителните идеи на руските революционни демократи Херцен, Чернишевски, Добролюбов, тяхната материалистическа естетика.

Както знаем, в разрешението на въпроса за отношението на изкуството към действителността, в разбирането задачите на литературата, в изказванията си за ролята на писателя, в решението на въпроса за положителния герой, Каравелов и Ботев изхождат от идейно-теоретическите разработки на реалистическото изкуство, направени от руските революционни демократи. Те ги развиват понататък творчески съобразно условията на българската действителност. По такъв начин още с първите си крачки българският реализъм в своето развитие се опира на такава здрава основа, каквато е естетиката на руските революционни демократи, каквито са гениалните критически и теоретически статии на Белински, Херцен, Чернишевски, Добролюбов, а също така и на Писарев. Това е третата му характерна черта.

При това не бива да се забравя и обстоятелството, че българската реалистична литература, намирайки се в най-тясна връзка с революционната действителност в България през 60—70-те години на XIX в. и бидейки озарена от патоса и героиката на народната борба, носи в себе си очевидни елементи на революционна романтика, която се проявява в изобразяването на героите, на техните действия, на тяхното служене на народа. Тази особеност на началния етап от развитието на българския критически реализъм е неговата четвърта характерна особеност.

Органическото съединение на всички тези характерни черти на българската реалистична литература в началния етап на развитието ѝ съставлява нейната сила. Революционните, преобразователните идеи, залегнали в нея, оказват огромно влияние върху формирането на революционната идеология на българските трудещи се маси.

* * *

Изучаването на творческото наследство на Г. С. Раковски, Л. Каравелов и Хр. Ботев ни довежда до заключението, че отражението на хайдушкото стихийно народноосвободително движение заема

централно място в тяхното творчество, явява се главна тема на техните произведения, а образът на хайдутина-герой, активен преобразовател на живота, е образ на основен герой в техните произведения. При това необходимо е да се подчертае, че този герой-борец, който се явява положителен образ в техните произведения, който има критическо отношение към заобикалящата го действителност и се стреми да разруши стария свят на робство и социални несправедливости, е бил нов образ в българската литература. В това именно се състои и новаторството на Раковски, Каравелов и Ботев. Благодарение на създадените от тях произведения, водещата идея на които е идеята за борба против националния гнет и социалната експлоатация, идеята за свобода и щастие на народа, т. е. на произведения революционни, подтикващи към активно преустройство на действителността, произведения, изразяващи заветните мисли на най-добрите синове на България, произведения, пълни с демократични, близки и понятни на народа стремежи и реалистични отражения на живота, българската литература започва от този момент да се развива успешно по пътя на критическия реализъм и демократичните идеи.

По-горе изтъкнахме, че посветените на хайдушка тема или донякъде свързаните с нея произведения заемат в творчеството на Раковски, Каравелов и Ботев значително място както по брой, така и по обем. Този факт вече говори, че интересът към хайдутството у тях не е случаен, а обусловен от вътрешните закономерности на тяхното творчество, от революционния им мироглед, от схващането им на хайдутството като важно, значително явление в историческия живот на българския народ.

Отдавайки голямо значение на хайдушката тематика в творчеството си, и Каравелов, и Ботев ясно осъзнават влиянието на хайдушкия епос върху зараждането и укрепването у народа на стремежа към свобода, към освобождаване от оковите на турското робство и чорбаджийската експлоатация. Те добре разбират, че хайдутинът е любимият народен герой, в когото българинът вижда своя защитник и покровител, борец за справедливост. За тях, обичащи пламенно и страстно своя народ, най-тясно свързани с него и нежалещи живота си за него, хайдутството е именно тази тема, която те превръщат в една от централните теми на своето творчество и в която те се стремят да изразят идеите на национално-освободителната борба на 60—70-те години на XIX в. Творбите им, посветени на хайдутите, не са елегични или сантиментални, индивидуалистични или романтични стихотворения, повести и разкази. Техните правдиви и близки на живота стихове и проза, отразяващи хайдутството, са произведения, насочени към една определена цел — да събудят у народа святото чувство на любов към поробената родина, да мобилизират всичките народни сили в борба за свободата на отечеството, за да станат всички такива родолюбци, каквито са били легендарните хайдути.

Произведенията на Г. С. Раковски, Л. Каравелов и Хр. Ботев, в които писателите предават живота и борбата на хайдутите, са пълни с висок граждански патос и с разбиране за дълга на будителите и

организаторите на народа. Затова тези творби са изпълнени с призиви за свобода, за борба и за саможертва в името на щастието на родината. Затова те притежават агитационно-пропаганден, мобилизиращ характер.

Всичко това им придава страстен боеви дух и висока идейност. Във всичко това се отразява както творческият огън на писатели-революционери, така и дълбоката всепроникваща връзка на цялото им творчество с актуалните задачи на времето, с живота. Благодарение на това техните произведения се превръщат в онова знаме, около което се обединяват революционните сили на България през 50—70-те години на XIX в. Благодарение на това въздействието на произведенията им върху читателите е било огромно.

Патриотизъм, любов към поробения народ, при това любов не съзерцателна, а активна, любов, заставяща да се действува и да се търсят пътища към освобождение, стремеж да облекчи участта на своите сънародници, мечти за по-добри бъднини, гневен, обвиняващ глас на правдата и справедливостта, изобличаване на експлоататорите, призиви към свобода, идея за всенародно въстание — са чертите на новото в творчеството на Раковски, Каравелов и Ботев. В това се състои тяхното огромно значение, тяхната първостепенна и главна роля в създаването на националната българска литература.

Хайдутството като тема заема важно място в творчеството и на по-късните български писатели. При това, трябва да изтъкнем, че трактовката на хайдушкото движение, неговото тълкуване са били различни у различните групи писатели.

Писателите и поетите, които стоят на демократични, прогресивни позиции, продължители на революционните и реалистични традиции на Каравелов и Ботев, виждат в хайдутството истинското народно движение. За тях хайдутството е славна епопея на трудовия български народ, неговата борба за свобода и независимост. Тези писатели разбират хайдушкото движение като израз на протеста на българския народ против чуждото иго и чорбаджийската експлоатация. У тях ние можем да проследим истинското, отговарящо на историческата действителност, близко до народното, реалистично предаване на хайдутското движение. За тях хайдушката песен е скъпоценен дар на народната поезия — тяхна учителка и възпитателка.

Писателите-демократи намират във вечно живите образи на народната хайдушка песен неизчерпаем източник за своите творчески търсения. В тяхното творчество народната песен и собствената им творческа фантазия се преплитат органически и дават сочен, конкретен, реален и пълен с оптимизъм облик на хайдутина, близък на народа и най-здраво свързан с него в единната цел — борба против поробителите и експлоататорите.

Писателите, застанали на демократични и революционни позиции, писателите и поетите, изразяващи идеологията на работническата класа, заедно с това са обогатявали образа на хайдутина с ново съдържание, съзвучно на своята епоха — епоха на борба с капиталистическите хищници. В тяхното творчество хайдутинът е олицетворение на героична личност, протестираща и бореща се против

робството и експлоатацията. Рисувайки образа на хайдутина-борец, те се стремят да призоват народа към борба против капиталистическото робство, към борба за истинска свобода.

Друго схващане на хайдушкото движение и друга трактовка на хайдушките образи се срещат у ония писатели, в творчеството на които демократизмът се проявява не винаги последователно или в творчеството си плащат данък на индивидуализма.

Такива писатели и поети или не разбират същността на хайдушкото движение, или пък не се задълбочават достатъчно в него, не са вникнали в същността му, а са обръщали повече внимание или само на разкриване психологическата страна при образа на хайдутина като изключителна личност, или се занимават с външната страна на неговия образ, подчертавайки само романтичната линия, и т. н. Често в техните творби хайдутинът е само такова действуващо лице, около което може повече или по-малко интересно да се разгъне действието, в героичните подвизи на което те виждат само ефектната страна. У някои от тези писатели, във връзка с неразбирането същността на хайдушкото движение и поради ограниченото им схващане на историята на обществото, хайдутинът се превръща в герой, отдалечен от своя песенен праобраз на народен закрилник, а чорбаджиите — в радетели за народното щастие и безкористни хора, които дават сили и средства в помощ на хайдутите.

Всичко това напълно се обяснява с идейните и естетически възгледи на този или онзи писател, с мястото му в историята на българската литература, а също така и с факта, че всеки писател — бил той от демократическия лагер или намиращ се на кръстопът — насочвайки се към образа на хайдутина, е вземал от него и развивал в творчеството си тая или оная черта, която най-много му е допадала. Трябва да се има пред вид също така, че историческата обстановка след освобождението на България през 1878 год. поражда задачи, различни от задачите, които са стояли пред Каравелов и Ботев, когато са подхождали към хайдушката тематика. Оттук произтичат и различните тълкувания, различният подход към образа на хайдутина у разните писатели. При все това темата на хайдутството е била и остава една от ония теми, които са намирали и намират своето отражение у мнозина български писатели.

Към хайдушката тематика се е обръщал в творчеството си и най-големият класик на българската литература, писателят-демократ Иван Вазов.

В първата сбирка стихове „Пряпорец и гусла“ (1876 г.) са били публикувани стихотворенията му „Отмъстител“ и „Пряпорец“, в които Ив. Вазов възпява хайдутството. В стихотворението „Отмъстител“, написано вероятно през 1875 г., Ив. Вазов използува народната диалогична форма. Снахата се оплаква на свекървата, че мъжът ѝ Стоян ходи някъде, скита по цели нощи и донася „глави с дълги чумбази“ — турски глави.

Свекървата ѝ открива тайната на своя син:

Стоян си, булка, живее
С хайдушка върла дружина;
Той кръв безгрешна не лее...
. . . . . .
Той клетва страшна направи
душмани наши да коли!...

(Събрани съчинения, БП., С., 1955, т. I, стр. 89)

В това стихотворение Ив. Вазов рисува образа на отмъстител-хайдутин, който наказва своите врагове турци за злодеяния, извършени от тях в неговото семейство. Вазов дава тук също така картината на турския произвол — майката описва как са загинали синовете ѝ. Тук намираме и прекрасния образ на майката-българка, която се гордее със сина си хайдутин.

Второто стихотворение на Вазов „Пряпорец" по лайтмотива си е също хайдушко. В него се среща и обръщение към гората, близко до традицията на народната песен, и горещ стремеж за по-скоро тръгване към Балкана, за да се сражава с народните врагове:

„Ой, горо красна, горо зелена!
Цяла гора е развеселена!
Славеи вече в гъсти букаци
С песни очакват млади юнаци.

Братя ми лъскат тънки си пушки,
Като припяват песни хайдушки.
Славний ден близко веке остана,
в който ще тръгна с них на Балкана."

(Пак там, стр. 92, подчертано от нас — И. Ш.)

В това стихотворение поетът, изразявайки дълбокото си патриотично чувство, казва, „че мойта кръв е на България". Прощавайки се с любимата си, той я моли да му даде „китка, дето не вене" — зелено знаме хайдушко, което той да занесе на своята дружина, за да се бият смело другарите му, като гледат как се развява хайдушкият байрак:

„В боя на момци сърце да дава
Аз ще го вдигам да се развява!"

(Пак там, стр. 93)

В памет на славните герои на революционната борба Ив. Вазов създава цикъл поеми „Епопея на забравените", където помества проникновени, пълни с любов и възхищение стихове за Г. С. Раковски, В. Левски, Ст. Караджа и др.

В повестта „Немили-недраги" Ив. Вазов изобразява българската революционна емиграция, сред която писателят с особена сила рисува образа на Странджата, бивш знаменосец на хайдушка дружина, и на хайдутина Македонски. Тук намираме и участника в четата на Филип Тотю — Попчето.

По такъв начин Ив. Вазов отразява в творчеството си епопеята на хайдушката борба, изобразявайки я от демократични и прогресивни позиции, близки до схващанията на Г. Раковски и Л. Каравелов.

Не отминава хайдушко-четническата епопея и най-големият български мемоарист Захари Стоянов, сам деен участник в националноосвободителната борба на българския народ от края на 1872 г. чак до разгрома на героичното Априлско въстание през 1876 г. През 1885 г. той издава извънредно интересната си книга „Четите в България", в която описва безсмъртния подвиг на Хаджи Димитър и Стефан Караджа, а също така разказва за четата на Филип Тотю. Пишейки този си труд, авторът се е ръководел от благородната мисъл да прослави последния легендарен поход на хайдушките войводи и четите им срещу турските тирани и предателите на българския народ — чорбаджиите. И авторът постига целта си, изобразявайки правдиво и искрено славната борба на Хаджи Димитър и Караджата, създавайки реалистични и пълни с обаяние образи на народните защитници, показвайки народа и идейното му отношение към тази борба.

Един от най-изтъкнатите представители на българската литература от края на XIX и началото на XX в., Пенчо Славейков — поет с противоречиво и сложно творчество, в което реалистичните тенденции се борят с формализъм, ницшеанство и индивидуализъм, създател от една страна на толкова жизнени и правдиви творби, проникнати от силно влияние на народната поезия, като „Коледари", „Змейново либе", „На Балкана", или последната част на „Кървава песен", „Сто и двайсет души", „Ралица", „Бойко" и др., а от друга страна автор на такива произведения, като „Симфония на безнадеждността", „Химн за смъртта на свръхчовека", „Перикъл", „Сърце на сърцата" и др., т. е. произведения, пълни с ирационализъм и индивидуализъм — също така се е насочвал в творчеството си към хайдушката тематика.

Нему принадлежат три стихотворения с общо заглавие „Харамии", в които авторът по свой начин подхожда към хайдушките теми.

Първите две стихотворения из „Харамии" имат мрачна, песимистична окраска. В едно от тях поетът изобразява хайдушка дружина, преживяла много изпитания, понесла тежки лишения и големи загуби: „Пролетес ний бяхме най-силна чета, а най сме малцина остали." Хайдутите в това първо стихотворение из „Харамии" не вярват в бъдещето. Те са уморени от борбата, не вярват в своите сили, в успеха на своето дело. Вестите от дома, че

„Бащите ни в тъмни тъмници лежат,
кой знай какво са те стали;
У турците роби, неволи търпят
жени и дечица ни мали."

(Епически песни, 1945, стр. 19)

не предизвикват у тях протест и жажда за отмъщение на поробителите, а желание, колкото се може по-скоро да напуснат дружината, да се откажат от хайдутството, да свият знамето, да напуснат борбата:

„Войводо, я свивай ти кървав байрак,
време е назад да си ходим."

(Пак там)

Във второто стихотворение от този цикъл поетът пак изобразява в трагични, мрачни тонове българските хайдути, които се прибират от планините след разгрома и гибелта на тяхната дружина:

„Земята тъмна нощ засени.
Три харамии, три ранени
другаря, се едвам крепят
надолу из планинский път.
В зори стотина в боя бяха
и само те се отърваха:
един до други те вървят
по стръмния планински път
. . . . . .
Залюшнат грохна там една,
в замая другите двамина
отминаха, без да спрат,
по стръмния планински път. . .“

(Пак там, стр. 20)

Загива един от тях, след малко падат и умират и двамата последни хайдути. И ето епилогът на цялото:

„Души юнашки смърт засени. . .
Пристъпват вълци настървени,
отдавна дебнящи в мракът
по върлия планински път.“

(Пак там, стр. 21)

В тези две стихотворения поетът се интересува не от героичната хайдушка борба, а от душевното състояние на четниците, претърпели несполука и откъснати от народните маси. Той изобразява хайдутите като хора изолирани от обществото, гонени и преследвани.

Третото стихотворение от този цикъл значително се отличава от първите две. В него поетът разправя за хайдутина, хванат и окован във вериги от турците. Но колкото и тежка да е участта му, той жадува за свобода и вярва, че тя ще дойде. И именно защото вярва в това, той сънува, че майка му се обръща със следните думи към него:

„Край близък е на тежките неволи —
че волята що бди над хорските воли,
веч иде свойта реч да възвести.“

Благодарение на това, последното стихотворение на П. Славейков от цикъла „Харамии“, въпреки печалния звън на оковите, придружаващ всяка крачка на пленения хайдутин, звучи оптимистично.

Както се вижда, П. Славейков в изобразяването на хайдутите, в рисуването на техните образи изхожда от позиции, различни от тези на Ботев и Каравелов. Той се интересува не от революционните и борчески традиции на хайдутството, а повече от случаите на несполучливи хайдушки действия, след които те отпущат ръце, загубили воля да продължат борбата. Възможно е подобно тълкуване на хайдушкото движение у Пенчо Славейков да означава плащане данък на индивидуализма, на отричане целесъобразността на борбата изобщо.

Хайдушко-четническата борба намира отражение и в творчеството на П. К. Яворов от първия му период, когато поетът е стоял на позициите на критическия реализъм.

„Хайдушки песни" на Яворов, написани през 1902 год. след лично придобития от самия поет опит в четническата борба в Македония, имат ярка народопесенна окраска, те са много емоционални и дълбоко лирични. Хайдутинът на Яворов е защитник на народа, смелчага, бунтар. Всичките му мисли са насочени към една цел — да разчисти сметките си с националните угнетители, да ги изгони и да извоюва свобода за народа. При това героят от „Хайдушки песни" на Яворов ясно вижда и социалните врагове на народа — чорбаджиите. Така в третата песен, най-драматичната, понеже героят се саморазправя с богаташа Лазар — баща на любимата му, хайдутинът нарича чифлигаря Лазар „черен изедник", кръвопиец. Образът на хайдутина в „Хайдушки песни" на Яворов е свързан с хайдушката епическа традиция. Той е въплъщение на младост и сила. Лесно е да повярваш, че този хайдутин непременно ще изпълни това, което е намислил и заради което е станал бунтовник. Героят на тези стихотворни произведения на Яворов по своя дух е много близък на героите от хайдушките стихове на Ботев и повестите на Каравелов.

П. Ю. Тодоров, представител на буржоазния индивидуализъм в българската драматургия, в едноактната си драма „Страхил страшен хайдутин", на която той не случайно поставя подзаглавие „драматичен епилог в едно действие", вместо всестранно да изобрази героичната борба на известния хайдутин Страхил срещу потисниците на българския народ, ни рисува картината на навечерието на обесването на този славен народен защитник. Пред читателя се явява образът не на горд и смел хайдутин, а на клюмнал, уморен от живота човек. Съдбата му е известна — утре го чака смърт. Авторът построява своя драматичен епилог така, че от целия живот на хайдушкия войвода нищо не остава на героя освен да помоли любимата едно време девойка (а сега снаха на поп Никола, която Страхил не е сполучил да вземе за жена) да пее след смъртта му любимите му песни. Смърт на бесилото, печал и унижение — ето епилогът на целия живот на хайдутина...

Целият този „Драматичен епилог" Тодоров изгражда върху остър контраст — трагичните образи на Страхил и Милкана, поп Николовата снаха, са ярко противопоставени на образите на попската дъщеря Калина и нейния любим Лудо-Младо, любовта и щастието на които лежат пред тях.

Някои специфични „хайдушки" разсъждения в „епилога" (например думите на Страхил за това, че не е съумял да направи завещание на своята дружина и пр). имат само външно, оформящо значение, тъй като почти нищо не прибавят към образа на Страхил — печален, живеещ със спомените си човек. Песимизмът и трагичният тон на целия „епилог" не издигат, а снижават героичния образ на хайдутина, превръщат го в действуващо лице на една мрачна индивидуалистична драма.

Един от най-големите български белетристи, тънък познавач на езика и прекрасен стилист — Йордан Йовков, в своето богато

творческо наследство ни е оставил изключителните по красота и сила на емоционалното въздействие „Старопланински легенди", бисери на българската литература.

В повечето разкази на този сборник героите са хайдути. Обаче писателят при разработването на хайдушката тема и изобразяването на героите-хайдути не изхожда от значението на участието на хайдутите в националноосвободителната борба, а ни разкрива психологията на героя-хайдутин, неговия вътрешен мир и чувства.

Героите на Йовков — Димитър Крайналията („На Игликина поляна") и Стефан („Овчарова жалба"), стават хайдути поради нещастна любов. Дълбочината на техните чувства поразява, техните образи дълбоко се врязват в паметта. Хайдутинът Шибил (из едноименния разказ „Шибил") е човек със силни страсти, с голяма смелост и пряма душа. Пламналата му любов към Рада — дъщеря на чорбаджията, нейната хубост, толкова го завладяват, че той решава да скъса с хайдутството (което доста своеобразно се тълкува от писателя) и да се предаде на враговете си. Но за чорбаджията няма нищо свято и той издава Шибил, за да бъде убит. Шибил загива, а заедно с него загива и Рада, дъщерята на чорбаджията. Такъв е епилогът. И тук освен ясния за всички извод, че за чорбаджията красотата на човека нищо не означава, натрапва се и друг извод, може би мимо волята на писателя, а именно — като станеш веднъж хайдутин, остани такъв докрай, а не се поддавай на зова на сърцето, понеже враговете никога не прощават на хайдутите.

Разказът „Индже" от същата сбирка, посветен на Индже Панчо, кърджалия, а след това известен хайдушки войвода, защитник на сиромаси и потиснати, донякъде се отличава от изтъкнатите по-горе творби на Йовков. В основата на този извънредно интересно изграден разказ лежи историята за превръщането на Индже от кърджалия в закрилник на народа. Писателят правдиво рисува суровия облик на войводата, вълнуващо говори за неговия патриотизъм, за неговото закрилничество над бедняците. В образа на Индже ние откриваме черти на народните хайдути от хайдушкия епос. Обаче въпреки всички тези достойнства на разказа, епилогът, където Индже загива от ръката на гърбавия си син, ни се струва прекалено измислен, изразяващ идеята за възмездие свише.

Хайдушките разкази на Йовков общо са характерни с това, че в тях авторът не се придържа към традиционната, изхождаща от хайдушкия епос представа за хайдушкото движение, а се стреми да разкрие в образа на хайдутина чувствата и психологията на силната личност, нейните дълбоки преживявания.

В творчеството на твърде плодовития писател Константин Петканов не малко място заемат творбите, свързани по характера си пряко или косвено с хайдушката тематика. Те са написани главно през 30-те години на нашия век.

В романите „Хайдути", „Вятър ечи", „Индже войвода", драмата „Момчил" и др. Константин Петканов показва българското хайдутство на широкия фон на българския селски бит от времето на края на XVII и началото на XIX в. В тези романи се рисува и турското робство. Писателят обаче, поради ограничеността на твор-

ческия си метод, преклонение пред патриархалния бит и идеализиране на много страни от обществените отношения в българското село, невярно изобразява хайдутството, като го лишава напълно от социална насоченост. Хайдутите на Петканов са хора, живеещи в мир и съгласие с българските изседници — чорбаджиите, които покровителствуват хайдутите, оказват им всякаква помощ и дори нещо повече — в произведенията на Петканов хайдушките дружини отчасти се попълват с представители на чорбаджийските родове и семейства.

Почти по същото време, когато К. Петканов се насочва в творчеството си към хайдушката тематика, писателят-комунист Орлин Василев издава историческия си роман „Хайдутин майка не храни". Орлин Василев не случайно е избрал тази тема, тъй като формата на историческия роман позволява на писателя, говорейки за миналото, да има пред вид настоящето. А настоящето в средата на 30-те години бе тежко — фашистката реакция преследваше всяка проява на свободомислие.

В основата на романа „Хайдутин майка не храни" лежи народната песен за „Страхил страшен хайдутин". В тази своя творба Ор. Василев пресъздава цяла галерия героични образи на народни защитници — славни хайдути. Страхил войвода, неговият побратим, байрактарят Горан, хайдутите Димо и Драже, както и другите членове на хайдушката дружина на Страхил — всички те са храбри хора, отмъщаващи на турците за потисничеството и поругателствата над българския народ.

Орлин Василев правдиво и исторически вярно изобразява турското иго, рисува реалистични портрети на бея Мехмед и чорбаджията Йорданчо Крастата, показва каква подла роля са играли чорбаджиите като слуги на турците, като хора, за които турското иго и турският ред са благодатна почва, която им дава възможност да трупат богатства и да ограбват трудовото селячество.

Чрез устата на централния герой на романа си — Страхил войвода, Ор. Василев изказва мисълта, че унищожаването на един потисник не може да донесе свобода на народа.

В тези думи на Страхил войвода, героят на историческия роман, писателят Ор. Василев влага нов смисъл, който отговаря на задачите на неговото време — той призовава своите съотечественици да се борят против съществуващия фашистки режим, против всички врагове на народа. Насочването на Ор. Василев към хайдушката тематика, към славната борба на народните защитници през мрачните години на фашистката реакция е напълно закономерно и понятно.

Това насочване към миналото, към историята, изобразяването на хайдутството като истинско народно движение, изтъкването на съпротивата на широките селски маси срещу експлоатацията на бейове и чорбаджии, на народното възмущение от робството и тежките ангарии, създаването на героичния образ на Страхил като човек, предан на народа, и защитник на неговите интереси — всичко това дава възможност на Василев да говори истината и да изобразява тежкото минало на българския народ, с цел неговите читатели да намират в това минало черти на безрадостното настояще и

въодушевени от героичните образи на героите на това минало — хайдутите, да намерят в себе си сили за борба срещу монархо-фашизма в името на едно светло бъдеще.

Трябва да се отбележи, че Орлин Василев, създавайки образа на Страхил, се стреми да се придържа колкото се може повече към традициите на народната песен. В неговия роман хайдутинът Страхил е човек, който помага на сиромасите, дава им пари, добитък, защищава ги, експроприира награбените от чорбаджиите богатства и ги раздава на бедните. Той е храбър и находчив, смел и безстрашен. Всички тези черти са извънредно близки на образа на „Страхил страшен хайдутин", създаден от народа в цяла редица песни за него.

В заключение може да се каже, че Ор. Василев исторически вярно изобразява в романа си хайдушкото движение, показва здравата му връзка с народа, дава реалистични картини от живота на българите под турско робство, създава ярък героичен образ на хайдутина, с една дума в трактовката на тази сложна и мъчна тема писателят следва творческия опит на революционните писатели от XIX в. — Раковски, Каравелов и Ботев.

Певецът на българската работническа класа, поетът-комунист Никола Йонков Вапцаров, разстрелян от монархо-фашистите на 23 юли 1942 г., в своето стихотворение-песен „Хайдушка" възклицава:

„Стреляй горе, стреляй към звездите!
Нека паднем честни и свободни!"

(Избрани стихотворения, 1952, стр. 43)

Образите на хайдутите привличат поета като образи на протестиращи личности, борци и бунтовници. В лиричните си стихове, свързани с хайдушка тема, той изказва мисълта, че ако ти е съдено да умреш, то умри „честен и свободен, по хайдушки".

Рисувайки образа на хайдутина, неговото отношение към действителността, Вапцаров подчертава в него преди всичко елементите на отрицание на робския живот и стремежа към преустройството му. В стихотворението „Песен" поетът в дълбоко поетичното си изображение на природата разкрива трагичната действителност на робството; хайдутите узнават по тревата и листата тъжната съдба на своите близки:

„И познахме
сякаш по тревите
на бащите
кървите измити.
И познахме
сякаш по листата
майките ни
де лежат в земята."

(Пак там, стр. 40)

В стихотворението „Доклад" Вапцаров също така се насочва към хайдушката тема, като накрая съветва поетите по-добре да се

вслушват за какво пее вятърът в Пирина. А той пее за славните синове на България, за хайдутите, паднали за свободата на родината.

Вятър пее в Пирина
в скалите,
пее в усои, в увини —
Колко са паднали
в боя за свя
покрив
и свойта Родина!
Вятърът пее в зелените листи:
слушай,
и само записвай!
Записвай го просто и честно,
тъй както
просто го пее народа:
„Заплакала е гората
все зарад Индже войвода!..."

(Пак там, стр. 80)

Извънредно интересно и показателно за творческия лик на Вапцаров е стихотворението „Майка", в което поетът изобразява, следвайки традицията на народния епос, хайдутина — участник в македонското революционно движение, като го противопоставя на образа на върховисткия комита и в края на стихотворението свързва образа на народния хайдутин с образа на пролетария-стачник, загинал също като хайдутина в борба за свободата на народа.

Творческото насочване на Вапцаров към хайдушката тема ни показва, че революционно-бунтовническите традиции на хайдутството се възприемат от пролетарските поети като щафета, която пролетарските революционери с благоговение поемат от борците на националноосвободителното движение, обогатяват и я понасят напред в тежката борба за светлото бъдеще на своя народ.

Вапцаров мечтае за по-щастливи дни на своята родина, за която той дава живота си като комунист, като предан на своя народ и партия верен син. Той пада в бой с врага, но пада „честен и свободен", каквито са героите на неговите стихове.

В цяла редица творби от Веселин Андреев — поет-партизанин, се наблюдава дълбока органична връзка на партизанската лирика с хайдушката традиция.

Поетът не може да си представи партизанската борба на българския народ против монархо-фашизма откъсната от славната хайдушка борба, която са водели дедите и прадедите на славните български партизани. За него хайдутите са ония героични образи, които вдъхновяват борците на съпротивата в безсмъртните им подвизи.

В стихотворението „Хайдушки нощи", което ни напомня някои стихове на Ботевата балада „Хаджи Димитър", поетът разказва за партизанските нощи на борците от българската съпротива — новите хайдути, които със своята себеотрицателна борба срещу монархо-фашизма заедно със Съветската армия донасят истинската свобода на България.

„Балканът тая нощ е весел —
Хайдушка младост пак го разигра.
Вековни буки се изкъртват с тресък
И ляга ниско старата гора
. . . . . .
Землянката гърми от млада песен
(ех, волна партизанска веселба!) —
Те пеят за смъртта: юнак чудесен
как паднал в бой за свобода.
И песента им бурята надвива —
те пеят по хайдушки, от сърце!
В очите гневни блясъци преливат
и махат едри, жилести ръце."

(Партизански песни, 1949, стр. 15, подчертано от нас — И. Ш.)

Партизаните на Веселин Андреев пеят Ботевата балада „Хаджи Димитър" — „юнак чудесен как паднал в бой за свобода". Тук, както и у Ботев, поетът одухотворява Балкана, който живее един живот с партизаните и когото „хайдушка младост" е развеселила.

В „Марша на чавдарци и бенковци" (написан на 3. IX. 1944 г.) В. Андреев в забележителни стихове свързва насъщните задачи на съвременната борба с прекрасните хайдушки традиции. В стария хайдушки Балкан поетът вижда крепост, роден дом на борците на българската съпротива. Той говори за голямата народна любов към хайдутина Чавдар, чието име носи един от партизанските отряди, за омразата на партизаните към народните врагове.

„Но ние веем знаме волнокрило
и нек вилней фашисткия погром —
Балканът стар хайдушки ни закриля,
нам Средната гора е роден дом...
Бенковски вля ни своята омраза,
Чавдар с любов народна ни плени.
За нас народът с обич вред разказва,
но за врага, врага сме страшни ний."

(Пак там стр. 42, Подчертано от мен, — И. Ш.)

Величественият образ на гневния пеещ Балкан — образ, навян от Ботевата балада „Хаджи Димитър" — ние срещаме в поразителната по сила на чувствата поема на В. Андреев „Сашка", в която се разказва за героичната смърт на младата партизанка, попаднала в ръцете на палачите, спасявайки своя отряд.

Ето, стражарят и агентът я изправят пред гроба, изкопан от самата нея. Тя не се страхува от смъртта, макар че не е лесно да умреш на седемнадесет години.

„Нека стрелят —
отряда спасих! —
и главата си гордо изправи
(по привичка оправи коси):
„Те са вред!
Чуйте:
пее Балкана —
с бойни песни
в победи
вървят:
Стреляйте!

Ала те ще останат
и за всичко
без жал
ще мъстят!"

(Пак там, стр. 61,
подчертано от нас — И. Ш.)

И без да се плаши от насочените срещу нея автомати, младата партизанка казва на своите палачи: „Чуйте: пее Балкана." Но това не е песента на планината, оплакваща загиналия юнак! Това е песента на отмъстителите-партизани, тръгнали на бой в името на народната победа над мрака и злото на фашизма.

Така поетът, като влага в традиционните образи на хайдушкия епос ново съдържание и творчески преосмисляйки образите на хайдушката романтика, създава боево и вълнуващо произведение.

Поезията на Веселин Андреев, наситена с голяма вяра в силите на народа, която продължава творческата взаимна връзка с народната песен и най-хубавите образци на поетичното наследство на революционната демократична литература на миналото, е ярък пример за това, как може да служи и как служи хайдушката тематика на революционния народ в борбата му за построяване на социализма, как тя укрепва неговите сили, неговия дух.

* * *

Безспорно в нашия кратък преглед ние не можем да дадем подробен анализ на всичките творби на всички писатели от втората половина на XIX в. и първата половина на XX в., които в своето творчество повече или по-малко засягат хайдушка тематика. Като се изключи „Драматичният епилог" на П. Ю. Тодоров, тук също така не засегнахме толкова големия и интересен раздел за хайдушката драма, която широко е представена в българската драматургия.

Изучаването на въпроса, как редица български писатели се отнасят към хайдушката тема, ни убеждава в това, че ако писателят подхожда към нея от исторически верни позиции и ако спазва народната традиция, това се оказва много плодотворно за него, тъй като му помага по-дълбоко да разбере смисъла на народната борба и по-добре да опознае душата на народа, по-богато да черпи от непресъхващия извор на народното поетическо творчество и да възприема творчески съвършените образи на народната песен.

В тясната връзка с народа, във всестранното изучаване на неговия живот, на неговата история, на духовната му култура, епос, легенди и песни, в дълбокото осмисляне на всичко това, което народът е създал, се крие именно успехът на произведенията на литературата.

РАННИ КНИЖОВНИ ЗАНИМАНИЯ НА СОФРОНИЙ ВРАЧАНСКИ

от Боню Ст. Ангелов

Софроний Врачански е виден деец в историята на българския народ от края на XVIII и началото на XIX в., бележит представител на нашата книжовна и политическа мисъл през това време. Той е вдъхновен служител на своя народ, за чието културно и политическо издигане работи непрекъснато, през целия си съзнателен живот. Ревностен поклонник на просвещенските идеи на XVIII в., които усвоява чрез руската, сръбската и гръцката литература, Софроний е техен упорит разпространител всред българското общество. Всичко това намира ярко отражение в неговата книжовна дейност.

Софроний Врачански оставя богато книжовно наследство — няколко големи ръкописни сборника и първата печатна българска книга. Това е само запазеното или сега познатото в науката от всичко онова, което е написал видният наш възрожденски книжовник. Не може да има никакво съмнение, че част, може би значителна, от неговата книжовна продукция е пропаднала поради извънредно тежките условия на страдалческия му и скитнишки живот, а друга част от ръкописите му още не са открити. За такова унищожаване на негови книги, безспорно печатни и ръкописни, сам авторът говори в своята автобиография на няколко места.

Богатото книжовно дело на Софроний Врачански трябва да се разглежда преди всичко в известна съпоставка с общото състояние на нашата литература преди него — съдържание, основни насоки и цели, творци и пр. Само едно такова конкретно съпоставяне дава възможност да се види особеното, отличителното, новото, което Софроний Врачански внася в развитието на нашата литература, позволява ни да отбележим неговата изключително важна роля в културния и политически възход на нашия народ.

Старобългарската литература е важен фактор в творческото и морално изграждане на Софроний Врачански като писател и човек. Той израства върху богатата книжовна традиция преди него, доста добре запазена в родния му край и из другите близки селища из Балкана. Изглежда, че тогава важно книжовно огнище ще да е било близкото до Котел село Тича, в което е имало запазени доста старославянски ръкописи и стари руски печатни книги. Такова огнище е било и село Жеравна. Безспорно особена роля в изграждането на Софроний ще е играло и това обстоятелство, че неговият роден край бил близко до важни исторически средища в живота на българския народ — Преслав, Плиска, Търново.

Още като малък поп Стойко се учи в килийното училище, което съществувало в Котел от средата на XVIII в.[1] Сам той изяснява характера на своето учение: „И като бихъ' девят' години, подадоха ме книжное оученіе. По напреди не бы возможно да поиду на оученіе, почто повыше болен' и немощен' бѣхъ. И като поидох' на оученіе, голямое прилѣжаніе и остроуміе имахъ, и вскорѣ изучихся простое чтеніе. Понеже оу Болгаріа не има філософское оученіе на словенскія языкъ, наченах' да оучимъ по греческіи язык и изучихъ октоихъ. Като начена ѱалтыр', пріиде вѣсть како са преставиль отець мои."[2] По-късно сам той става учител в същото килийно училище, дето, разбира се, обучавал децата в духа на килийната учебна система — чрез четене на църковни богослужебни и дидактически съчинения.

От многообразната стара книжовна традиция, създавана в продължение на няколко века, най-близка на поп Стойко била дамаскинарската книжнина — от нея той най-много и най-първо се учил, тя оставила трайни следи в послешното му развитие. Не случайно неговите първи книжовни прояви са из тая област — те представляват преписи, художествено изпълнени, именно на такива дамаскини.

Българската литература от средата на XVIII в. не се отличава с много изпъкващи писатели, които оставят трайни следи в нашето литературно развитие. По-важни книжовници от това време са Партений Павлович, Йосиф Брадати, Паисий Хилендарски. Особено близки на поп Стойко били със своето творчество Йосиф Брадати и Паисий Хилендарски.

Няма никакво съмнение, че като книжовник Софроний се подготвя в своето родно място, град Котел, дето започват и неговите първи книжовни прояви. Възпитаник на килийното училище, и особено до посещението му на Света гора, в работата си той не може да излезе вън от кръга на църковно-богослужебната и проповедническа книжнина. Още повече, че през средата на XVIII в., благодарение на настаналото всред българите икономическо оживление, се засилва книжовната продукция, изразяваща се главно в широкото разпространение на дамаскините и на разните сборници със смесено съдържание. По това време има общ подем в областта на книжовния живот, като се създават покрай старите и някои нови книжовни средища. С книжнина се занимават вече не само духовни лица, както е било по-рано, но и светски лица. Като ученик Софроний чете предимно наустница, требник, часослов; отпосле обаче той разширява кръга на своето четиво, на първо време най-вече с дамаскините и с руските печатни книги, които му попадат. Ето защо може с пълно право да се говори, че най-голямо значение за формирането на Софроний като писател отначало са имали дамаскините. Тия разпространени и обикнати от народа творения оказали голямо въздействие не

[1] Г. Киров, Материал за историята на Котленското училище. СбНУНК, кн. XXII—XXIII, 1906—1907, стр. 5—11.

[2] П. Н. Орешков, Автобиография на Софроний Врачански. София, 1914, стр. 47.

само върху образованието и моралния лик на писателя, но влияние имат те и спрямо неговото изграждане като писател, главно в областта на езика и стила. Всичко това е вярно, но оттук не трябва, както се пише в някои изследвания, да се прави извода, че Софроний се изгражда само въз основа на „дамаскините и житиетата". Трябва да се изтъкне, че това е началният период от неговото развитие, но Софроний не остава там, отдето е започнал. Съобразно многостранното въздействие, което впоследствие получава от различни страни в живота си, той търпи развитие и като книжовник. Причина за това са още неговият природен ум, трезва, реалистична мисъл, обичта му към народа и просветата. Ето защо в творческия път на Софроний като писател може да се говори за отделни периоди, всеки от които има свои характерни елементи. Такъв период от творческия път на нашия виден възрожденски писател е котленският период, който може да се нарече и начален период. С какво е характерен този период, какво е написал тогава поп Стойко, бъдещият Софроний, епископ Врачански? Преди всичко заслужава да се изтъкне, че в досегашните изследвания върху Софроний изобщо не се говори за този период или само се казва, че още докато бил в Котел поп Стойко проявявал и книжовни интереси. Но какви са били тия интереси, какъв е характерът на книжовните му занимания, каква цел имат те, какъв е размерът им и пр. — за това не се говореше. В науката днес са известни някои материали, които хвърлят светлина по тези въпроси и дават основание да се говори за такъв период от творчеството на Софроний, да се види неговото изграждане и развитие като писател.

Боян Пенев само поставя въпроса: „Какво е работил в Котел — изобщо до видинското си заточение?"[1] Той не разглежда специалния въпрос за книжовните занимания на Софроний преди да стане епископ Врачански. Освен това той, както и другите автори преди и след него, не дава никаква корекция на изказаната от Марин Дринов още през 1884 г. мисъл, че книжовна дейност Софроний започва едва от 1800 г., когато бил във Враца. Дринов пише: „Списателската деятелност на Софрония се е захванала, види се, след неговото преселване във Видин, именно след 1800 г., когато он е бил шестдесетгодишен старец. Както е познато от автобиографията му, он и преди това време се е отличавал с книголюбие, за което много зле го са мразели и ненавидели някои от тогавашните гръцки владици и протосингели в България, та че и котленските свещеници, „почто они вси на то врѣме бѣха орачи, прости и неучени"... За такава литературна работа той надали се е сещал, та че и време надали е имал преди преселването си във Видин, именно преди 1800 г., до когато неговий живот е бил преизпълнен с много различни треволнения, мъка и теглила."[2] Според Дринов подтик към книжовни занимания Софроний получил от съвременната му новосръбска и новогръцка

[1] Боян Пенев, История на новата българска литература, т. III, 1933, стр. 276.

[2] М. Дринов, Няколко забравени списания на Софрония Врачанскаго. Периодическо списание, кн. XII, 1884 г., стр. 7, 8; М. Дринов, Съчинения, том II. София, 1911 г., стр. 326, 327.

литература, с която добре се запознал през годините на своя живот във Видин и Влашко. „Тия нови просветителски движения, които Софроний е намерил в новогръцката и новосръбската книжнини и които, види се, много са разпалили неговите будни народни чувства, го са подбудили да се пусне в списателска деятелност, чрез която да спомогне, та и „нашите бедни българе“ да се сдобият с „таковий дар“, какъвто са имали „гърците, сърбите, власите, руссите и други вери“, сиреч с печатни книги „по болгарскый простій языкъ“.[1]

По-късно Боян Пенев и другите автори, които писаха за Софроний Врачански, освен сръбското и гръцкото културно (книжовно) влияние изтъкваха и силното влияние на западноевропейската културна и литературна мисъл, която била решаваща за живота и делото на Софроний. Никой измежду тях обаче не говори за въздействието на руската литература върху Софроний, което е съвсем безспорно.

* * *

Възведен в духовен сан през 1762 г., поп Стойко прекарва продължително време в родния си край като свещеник. През това време именно той не само чел ръкописни и печатни книги, но и писал, или по-точно преписвал книги, необходими в неговата учителска и пастирска работа. От автобиографията му знаем, че около 20 години обучавал децата в Котел, а тая му работа изисквала той да разполага с повече ръкописни книги. По това време у нас няма още печатници, за да улесняват изработването и разпространението на книгата, за да съдействуват за просвещаването на народа. Тази дългогодишна просветителска дейност на поп Стойко още тогава му е подсказвала голямата нужда от уреждането на печатници в българските земи, от изграждането на печатното дело. Всред българите проникват книги, печатани предимно в Русия.

Всяка вест, свързана с книжовните занимания на Софроний, представлява интерес и има важно значение за правилното и по-пълно разкриване на неговата личност. Ето защо необходимо и полезно е да се съберат и изнесат по възможност повече вести в това отношение.[2] Преди всичко важно значение има тяхната датировка. Доскоро преобладаваше схващането, че Софроний Врачански е започнал сравнително късно да се занимава с книжовна дейност. Срещу подобно разбиране обаче говорят някои от познатите писмени сведения.

Поп Стойко обичал много книгите, събирал е книги и се грижел за тяхното опазване. Такива грижи той полага еднакво за печатните и ръкописните книги, някои от които сам подвързва. Твърде

[1] М. Дринов, Съчинения, т. II, стр. 328.

[2] Бележитият български литературен историк проф. Ив. Д. Шишманов през 1926 г. писа: „Какво откровение би било за литерар-историка да би знал например какви книги са притежавали и чели Паисий, Софроний, Неофит Бозвели, Райно Попович, Раковски, Ботьов и толкова други. Колко тъмни места в техния труд биха се осветлили, колко извори на тяхното творчество биха се открили“ (Ив. Д. Шишманов, Нови студии из областта на българското Възраждане, I. СбБАН, кн. XXI, 1926, стр. 462).

често върху страниците на ползуваните или четените от него книги поставя бележки (приписки), в които дава някои ценни за него и за времето му известия.

Днес ние разполагаме само с откъслечни сведения за книгите, четени от поп Стойко. Като се има пред вид фактът, че той е бил извънредно любознателен и природно умен човек, с пълно право може да се говори, че е чел много книги — ръкописни и печатни, което личи и от самите негови книжовни творби.

Така например през 1769 г. поп Стойко подвързал един ръкопис — постен триод, принадлежащ на синовете на покойния поп Люцкан от с. Жеравна, Котленска околия. Ръкописът е от XVI в., среднобългарска редакция, състоящ се от 337 листа, занесен през 1879 г. от Сирку в Русия.[1]

През 1767 г. поп Стойко подвързал една руска печатна книга „Цветен триод" (Пентикостар), която се пази днес в църквата в с. Тича, Котленско. На първата страница на книгата той оставил приписка за това.[2]

„Въ време іпскпа Гедеона. Повезах се сіе книга гледіи пентикостар' Стойка іерей рукою, мсць февруаріа на днь вї, въ лѣто от' повъплощеніе гь наш Іис Хс от' стіи бца и прсна двн мріа ѧψξз"[2].

В същата църква се е намирала друга руска печатна книга — Светче, в която поп Стойко отбелязал: „въ лѣто 1770... повезахси сіе часословъ азъ многогрѣшній по име Стоіко іерей на село Котелъ..."[3]

Руски печатан пролог от XVIII в., № 246 от сбирката на Църк. музей, за месеците март, април и май, съдържа следната приписка от 17 май 1778 г.: „Како азъ грешни поп' писах Стойко на многа лета. Аминъ. И кой прочитати да има знаин."[4]

Особено ценен със своите многобройни бележки е служебникът, употребяван от Софроний Врачански. Този служебник е руско издание от 1760 г., излязъл в Москва. Точното му заглавие е: „Чиновникъ архіерейскаго священнослуженія."

За тази книга на Софроний пръв съобщи през 1906 г. Ал. Т.-Балан, който накратко предава и нейната история — как била предавана от ръка на ръка, докато най-после се завърнала пак във Враца.[5] След това по-подробно за нея писа Антим Шиваров през 1916 г. в статията си „Служебникът на Софрония Врачански и историческите в него бележки".[6] Отначало Шиваров дава кратко съдържание на служебника, който вече се намира във Враца. Измежду многото бележки в него най-важна е обширната бележка на русен-

[1] В. И. Срезневский — Ф. И. Покровский, Описание рукописного отделения библиотеки Импер. Акад. Наук, т. I, 1910, стр. 123.

[2] А. Т. Балан, Софрони Врачански. София, 1906, стр. 46; А. И. Яцимирский, Мелкие тексты и заметки по старинной южно-славянской и русской литературам. Известия ОРЯС, т. XXI, 1916, кн. 2, стр. 106.

[3] А. Т. Балан, цит. съч., стр. 46.

[4] Иван Гошев, Стари записки и надписи. Свезка 2. Годишник на Соф. университет. Богословски факултет, VI, 1928—1929, стр. 8.

[5] А. Т. Балан, цит. съч., стр. 50—51.

[6] Църковен вестник, XVII, бр. 7 от 13. II. 1916 г. Бележката на Григорий вж. у Ив. Гошев, стр. 11—12.

ския митрополит Григорий, от която се вижда историята на служебника. Шиваров обаче не предава бележките на самия Софроний.

Иван Гошев е третият автор, който писа за този Софрониев печатан служебник в работата си „Църковни старини из Врачанска епархия".[1] Писаното от Гошев е по-пространно от онова, което писаха Ал. Т.-Балан и Антим Шиваров. Впрочем трябва да се отбележи и това, че за него е била неизвестна статията на Шиваров, което ясно личи от думите му в началото: „За този Софрониев служебник, доколкото ни е известно, едничък досега споменува в няколко реда проф. А. Теодоров-Балан, който на страница 50 в съчинението си „Софроний Врачански" пише... Проф. А. Т.-Балан не споменува где е видял или где се пази този служебник, но от краткото описание, което е дал, личи, че той е имал пред очи същия архиерейски служебник, който ние открихме във Врачанската митрополия и който тук описваме." По-нататък той печата бележката на Григорий Русенски, дава описание на книгата и голяма част от бележките на Софроний. За отбелязване е, че на много места Софроний превежда славянския текст на гръцки и румънски език. Гошев пише: „Повече интерес будят приписките на еп. Софрония, защото по тях донякъде можем да си направим известни заключения. Преди всичко съобщението на проф. А. Т.-Балан, че еп. Софроний е изшарил полята на служебника с „гръцки и влашки преводи на възгласите на текста", трябва да се изясни в смисъл, че еп. Софроний си е превел не всички възгласи, а само ония, които обичайно се казват от архиерей..."[2]

Какво е писал поп Стойко, докато е бил в Котел? Податки по тоя въпрос са изнесени от български и руски учени в разни научни публикации. Някои от тях са обнародвани по-късно, поради което не са използувани в по-големите обобщителни трудове върху Софроний Врачански. Необходимо и полезно е поради това познатите днес в науката известия за ранните книжовни занимания на този наш виден писател да бъдат систематизирани и събрани, чрез което ще се добие по-пълна представа за него като книжовник. Но тук има и нещо по-важно — този преглед ще ни даде възможност по-пълно да проследим развитието на Софроний, приемствената връзка в неговата книжовна дейност. Съществено значение в случая имат и познатите днес печатни книги, използувани от Софроний в неговата писателска и църковно-проповедническа работа.

Както вече се отбеляза, поп Стойко израства под силното въздействие на дамаскинарската книжнина — след църковно-богослужебната и проповедническа книжнина дамаскините играят твърде важна роля при неговото формиране като писател. Той се учи преди всичко от дамаскините, те са неговата най-близка духовна среда, от която е закърмя и която оставя трайни следи в цялото му книжовно дело. От тях се учи и на писателски похвати.

Тъкмо по силата на тази естествена връзка между Софроний като човек, писател и църковен деец, от една страна, и богатата

[1] Годишник на Соф. унив. Богословски факултет, т. XI, 1933—1934, стр. 9—14.
[2] Ив. Гошев, Църковни старини из Врачанска епархия. Годишник на Соф. унив. Богословски факултет, XI, стр. 9.

дамаскинарска литература у нас през XVIII в. стои фактът, че Софроний започва книжовната си дейност като преписвач на дамаскини.

През 1765 г. поп Стойко преписал един дамаскин, обемащ 180 листа, съхраняван в библиотеката на бившата Петроградска академия на науките (сигнатура: 13. 5. 18). Тук ръкописът постъпил от сбирката на П. А. Сирку, който го намерил в с. Тича, Котленско, през 1879 г.

Пръв по-пълни сведения за съдържанието на дамаскина от 1765 г. изнесе А. И. Яцимирски в бележка LXXXI на своите „Мелкие тексты и заметки по старинной южно-славянской и русской литературам"[1]. За този Софрониев ръкопис Яцимирски пише: „Прекрасная каллиграфическая школа бросается в глаза при первом знакомстве с этой рукописью, и если бы не яркие следы индивидуальности Стойка, его темперамента, то почерк был бы безусловно выдержанным. И поля, и размещение строк, и длина их, и число (по 21) на странице, — все говорит о природном вкусе, об интелигентности писца... Орнаменты в рукописи Стойка 1765 года напоминают скорее болгарския вязания, вышивки, и все неправильности их в симметрии частей, все остроумие изобретательности в желании разнообразить нехитрые в сущности мотивы орнамента, все свидетельствует здесь о громадном природном художественном чутье, о наблюдательности и одаренности натуры. Таково внешнее впечатление от вновь найденного автографа болгарского писателя."[2]

Преписът на дамаскина от 1765 г. е един от ранните автографи на поп Стойко, извършен наскоро след преписа на Паисиевата история през същата година, месец януари. В началото на ръкописа е поместена приписка, която разяснява кой и кога е писал книгата: „Изволеніемъ отца и сосп҃шеніемъ сна и съвр҃шеніемъ с҃тго д҃ха исписах се азь окаяніи вь чл҃цѣхь Стоико іереи от' село Котиль сію полезную книгу, гл҃еміи дамаскинь, вь лѣто от' битія вьсего мира ѯзсог. Вь лѣто от' по вьпл҃щеніе г҃ь нашь Іис Хс от' с҃тіи б҃ци и присно-дѣви Маріи ѯαψξε. Вь време епскпа Гедеона преславскаго. Да о҃ци и братіа, четци и пѣвци, попове и діаконе, и стари и млади. да аще зде что обрещете погр҃шенно. а віе исправете и блсвите писавшаго сію книгу, а не кльните. Понеже не писа аггль, нь рука гр҃шна и бренна, от' каль сътворенна. и оумь члсчкіи метет се и не стоить на єдино мѣсте. да и ми улучимь црство нбсное сь всѣми стими, аминь. Ключь слова л҃, індиктіон' г҃і. вь руцѣ лѣто е҃."[3]

В нашата научна литература пръв извести за този Софрониев дамаскин през 1921 г. Петър П. Иванов в работата си „Котленски дамаскин, преписан от Стойко иерей на 1765 г. (Принос към изучаването на нашите дамаскини)."[4] За съжаление той разглежда този паметник предимно откъм езикова страна — предава само „съдържанието и кратка характеристика на писмото и на езика на памет-

[1] Известия ОРЯС, XXI, 1916, кн. 2, стр. 104—109.
[2] Известия ОРЯС, XXI, 1916, кн. 2. стр. 105.
[3] А. И. Яцимирский, Мелкие тексты и заметки . . . Известия ОРЯС, XXI, 1916, кн. 2,. стр. 106.
[4] Известия на Семинара по Славянска филология, кн. IV, стр. 49—85.

ника". Накрай печата и кратки извадки от някои съчинения, поместени в дамаскина. За проф. Л. Милетич, редактор на студията на П. П. Иванов, писана най-късно до 1915 г. като студентска работа, е останала неизвестна бележката на А. И. Яцимирски за този Софрониев ръкопис, понеже в студията се казва: „Дамаскинът ще е минавал от ръка на ръка, докато най-сетне Сирку го е прибрал у себе си. Последният нищо не е споменувал за него, види се не е подозирал, че писачът му „окаяніи вь человѣцѣхь Стоико іереи" заема такова важно място в българското възраждание. По-после в Академията на науките никой не се е докосвал до него, както и до многото други още новобългарски ръкописи там."[1] В своята публикация, излязла през 1916 г., Яцимирски е категоричен по този въпрос.

За Софрониевия дамаскин от 1765 г. у нас писа и проф. Йордан Иванов в бележката си „Неизвестен труд на Софрония Врачански".[2] Той също не казва нищо за предишните автори, които са писали за ръкописа. Сам Иванов пише: „Остава обаче още един съвсем неизвестен труд на Софрония — един дамаскин, който намерих в Петербург в навечерието на Световната война и за който искам да кажа тук няколко думи." Дамаскинът е прекрасно потвърждение на догадката на учените, че „началната книжовна работа на Софрония е била дамаскинарска и че тя е продължение на дамаскинската българска литература, почнала още в края на XVI век".

Дамаскинът съдържа следните съчинения:

1) Мсцъ септемврія .а. начело индикта, паметь преподобнаго оца нашего Сумеона Стльпника (л. 3).

2) Мцсъ того .н. слово на рождество прѣстіи влдчци наше бци и прснодви Мріи (л. 11б).

3) Мцсъ того .дi. вьздвиженіе чстнаго крста гню слово (л. 18б).

4) Мцсъ октомврія .дi. житіе преподобніи мтри наше Петки трьновскіи (л. 25б).

5) Мцсъ того .кѕ. мученіе стого славнаго великомученика Димитрія мироточиваго: извади се на нови езикь от Дамаскина инока иподіакона и студита. Слово стому великомученику Димитрію (л. 32б).

6) Мцсъ ноемврія .н. сьборь архаггла Михаила и прочихь безплътнимь слово (л. 52).

7) Мцсъ декемврія .ѕ. иже вь стихь оца нашего Николае Мирликіискаго чюдотворца. съписано Дамаскина инока иподіакона и студита, суще Солунскіи цркви (л. 60).

8) Слово вь недлю крступоклонную Дамаскина инока иподіакона и студита (л. 79).

9) Вь недлю петаа поста. житіе и жизнь преподобніи мтри наше Маріи Егоптенина (л. 88).

10) Слово на вьскреніе Лазарова (л. 104б).

11) Слово на цвѣтоносіе га нашего Іиса Ха (109б).

12) Вь стіи великіи четврьтькь слово о преданіи гне евреомь (л. 119б).

[1] Известия на Семинара по Славянска филология, кн. IV, стр. 55.
[2] В. Мир, г. XI, бр. 10, 288 от 31. X. 1934, стр. 3.

13) Вь стую великую суботу. Слово на погребеніе гне и о риданіе прѣстѣи бци (л. 127б).

14) Мсцъ априліа .кг. мученіе стго великомчника и чюдотворца Георгіа. Съписано Дамаскина иподіакона и Студита. Приказва се това слово и за чюдесата, що са е сторило от него (л. 141б).

15) Мсцъ Іюліа .к. иже на нсба огненосніи вьсход' стго славнаго прка Иліа θезвитенина (л. 166).

16. Слово стго оца Іоанна Златоустаго о дшевном' покаіаніи (л. 169).

17) Слово стго Іоанна Златоустаго о злих' женах'.

18) Слово кои врачувать и баіат'.[1]

Съдържанието на сборника ясно показва неговата близка връзка с широко разпространените по онова време у нас дамаскини, които до голяма степен определят характера на книжовната дейност на тогавашните писатели. Близък е той с дамаскините не само по съдържание, но също така по език, стил и предназначение. За съжаление от този дамаскин няма изцяло публикувано нито едно съчинение, за да се съпостави със съответни текстове от други дамаскини. Софрониевият ръкопис по съдържание напълно се покрива например с Тревненския дамаскин (XVII в.), Дряновския дамаскин (XVII в.), втори Дряновски дамаскин (XVII в.)[2]. Това ясно показва, че тази редакция на дамаскините се ширяла в Източна България, доказателство за което е и преписът на Софрониевия ръкописен дамаскин. Съпоставката в заглавията и началото на отделните статии между Софрониевия дамаскин и посочените горе дамаскини показва пълна еднаквост и в езиково отношение. Ето и някои сравнения:

Софрониев дамаскин	Тревненски дамаскин
Слушаите, стари баби и жени, що ща да ви думамь: рибарь коги лови риба на морето, та фане да лови, а тои не фрьли вьдицата гола в морето. Оти коги види рибата желіазото голо, а тія бяга...	Слоушайте, стари баби и жени, що ща да ви доумамь: Рибарь коги лови риба на морето, та фане да лови, а той ни фрьля вьдицата гола вь морето. Оти коги види рибата желѣзото голо, а тія бѣга...
Поидоха някои калугере на стго Аммона и клеветиха някого другиго.	Поидоха нѣкои калугере на стго оца Аммона и клеветиха някого другиго.
На Анатолска странь на истокь на синорь Мириликіе епархіе имя градь, та се зове Патарь	На Анатолска страна и истокь на синор' Мириликіа епархіа. Има град', зове са Патарь.

[1] А. И. Яцимирский, Мелкие тексты и заметки. . . Известия ОРЯС, XXI, 1916, кн. 2, стр. 106—109; Петър П. Иванов, Котленски дамаскин, преписан от Стойко иерей на 1765 г. Известия Слав. семинар, кн. IV, 1921, стр. 56—57.

[2] Б. Цонев, Опис II, 1923, стр. 350—358; Б. Цонев, Славянски ръкописи в БАН. СбБАН, VI, 1916, стр. 66—71.

Според сега известните материали първа писмена творба на Софроний е неговият препис на Паисиевата „История славяноболгарская“ през 1765 г. Днес науката не разполага с никакви по-определени сведения за срещата между Паисий и Софроний, но добре са известни последствията от тази среща, която оказала решително въздействие върху младия поп Стойко. За това въздействие ние съдим косвено по характера на дейността на поп Стойко след срещата му с Паисий. Самият той никъде в своите съчинения не говори нещо по-определено за тази среща, за нейното влияние в живота и творчеството му. За нея той само споменава в кратката си бележка към преписа на историята, дето казва: „сіи історію принесі я Паисія іермонахь от' Ста гора Аѳонскаа и преписахмі я у село Котил“.

Още през 1914 г. П. Н. Орешков писа: „Интересно е да се обясни, защо Софроний премълчава в житието си идването на Паисия в Котел и преписването на онази могъща агитационна книга. Интересно е поради това, че Софроний в биографията си описва подробности от много по-малка важност, например минуване на някои паши и пр... С това отиване на Света гора какви цели е преследвал и какво е постигнал, Софроний нищо не казва. Поради обстоятелството, че след 1765 г. положителните данни за отца Паисия престават (вж. Ив., стр. XXX), възниква въпрос, само веднъж ли се е събрал Софроний с Паисия или повече пъти и какви са били отношенията между учителя и ученика.“[1] И днес на тия въпроси с положителност не може да се отговори, понеже не са открити никакви нови материали, свързани с отношенията между Паисий и Софроний.

В светлината на книжовните занимания на поп Стойко в Котел става ясно защо Паисий се озовава в далечния балкански край, като занася и дава за преписване своята история. Когато идва тук, не случайно той се спира на поп Стойко, който прави препис от историята му. Поп Стойко е бил подготвен книжовник, бърз в писането и калиграф. Всичко това е обърнало внимание на Хилендарския монах и той се спира именно на него. Не може ли да се предполага, че Паисий и Софроний се познават от по-рано, преди 1764—1765 г.? Поп Стойко се запопва през 1762 г. Той може да е ходил някъде из страната, да се е срещнал с Паисий и да го е поканил в Котел. От неговото запопване до срещата му с Паисий има 3 години, през които Паисий, след завършване на историята си през 1762 г., пътува из страната, като я разнася за преписване и четене. Вероятно е именно през това време те да са се срещнали някъде. Наистина най-старият днес познат препис от Паисиевата история е преписът от 1765 г., преписан от поп Стойко. Този факт обаче не означава и не може да означава, че Паисий направо от Света гора е отишъл в Котел. Напълно естествено е преди това той да е посетил други селища, дето търсил ученолюбиви люде за своите патриотични цели.

Най-напред кратко съобщение за Софрониевия препис на „История славяноболгарская“ се появи в Цариградското списание „Бъл-

[1] П. Н. Орешков, Автобиография на Софроний Врачански, стр. 82, 84.

гарски книжици“ (г. II, 1859, част 2, кн. 17, стр. 540—541). След като се отбелязват други два преписа от 1828 и 1845 г., по-надолу в бележката се говори: „Освен тия два, има друг един такъвзи в Котлянската църква, който, ако и да разнствува негде си от двата първите, види ся обаче как сочинителят и на трите бил е открай един и тойже человек, а преписателите му само са после направили видимите изменения. Той ръкопис на свършакът си казва, че бил почерпен из разни у Света гора книги и сочинен първи в Хилендар манастир, при игумена Лаврентия, от младшаго брата негова (имято му и лятото не казва)... А в начале сего ръкописа има особно забележно, как била пренесена тая история из Света гора от Паисия иеромонаха и преписана за Котлянската църква. А друго особно замечание казва, че била записана от Стойка йерея на 1765, януари 29. Той поп Стойко може да е бил княз Стефан Богоридов дядо, после епископ Вратчанский.“ Извадки от историята не се публикуват никакви.[1]

В научната книжнина второ известие за поп Стойковия препис на Паисиевата история се появи в страниците на друго цариградско списание „Читалище“ (I, 1871, кн. 11, стр. 335—337). В писмото си, което праща до редакцията, Гаврил Кръстевич пише: „Както же ся научаваме из едно известие, писано в начале на тази ръкописна книга, тя била принесена от самаго иеромонаха Паисия из Свята гора на Котел, гдето била преписана в лято 1765 от Стойка йерея, в време епископа Преславскаго Гедеона при настоятеля епитропа церковнаго Христа поклонника и поставена за вечно хранение у храма святих апостол Петра и Павла“ (стр. 335). По-нататък Гаврил Кръстевич печата извадка „Вьнемли зде опасно, читателю“, в която се говори за основаването и унищожаването на Търновската патриаршия.

Преписът от 1765 г. съдържа следната много важна с историческите си вести приписка: „Вь време епскпа Гедеона записах се сію историцу азь многогрѣшнiи вь чл҃цѣхь Стоико іереи вь лѣто по вьплщеніе гь нашь Іис Хс от стіи бц҃и и присно дѣви мр҃іи. ,αψξε лѣто от Адама, от сьзданіе вьсего мира: зеог, мсць іануарiа вь .кѳ. днь.

Сіи историю принесі а Паися іеромонахь от Ста гора Аѳон'скаа и преписахмі я у село Котил', настоятель епитропь црковнiи Христо поклон(никь) и поставі я у храмь стго апсла Петра и Павла, кои чите да ричеть бгь да прости кои писаль и кои настояль.

И кои я усвои или открадне да е афоресань и проклеть от' гa бга савао҃а и от' вi апсли і 318 оц҃и, и от' четирі ѥглисти. И тучь, и желязо, и камик' да се ступи, тои ни вь вѣки.“

Сравнително късно стана известно в науката, че поп Стойко е направил още един препис на Паисиевата история. През 1938 г. акад. Стоян Романски публикува този препис успоредно с преписа от 1765 г., като прави изчерпателна съпоставка между двата, посочвайки по-

[1] През 1871 г. в своята бележита статия „Отец Паисий, неговото време, неговата история и учениците му“ (Периодическо списание, г. I, кн. 4) Марин Дринов писа, че „първо печатно известие за списанието на отца Паисия биде обнародвано в книгата на Раковски: „О Асеню первому и проч.“ (стр. 5). Изнесеното по-горе обаче ясно показва, че преди това за Паисиевата история има бележка в сп. Български книжици от 1859 г., и то за нейния най-стар препис — Софрониевия, от 1765 г.

важните им различия. Романски смята, че с този свой ръкопис Софроний е пристигнал във Влашко при бягството си от кърджалиите през 1803 г. и останал там след смъртта му. „Това е несъмнено препис — пише Романски, — който ученолюбивият поп Стойко е направил за своя лична употреба. Така може да се разбере, защо в него няма никакво указание за целта, с която е направен, нито за мястото, где може да се намери, докато в първия препис се отбелязва изрично, че се поставя за общо ползуване в Котленската черква св. Петър и Павел... За дългата употреба на ръкописа свидетелствува и подвързията, която е доста изтъркана."[1] Ръкописът заема 102 листа с обичайното за Софроний красиво и дребно уставно писмо.

И този препис на историята е извършен в Котел, когато Стойко е бил там свещеник. Той е направен по първия негов препис, писан от самия оригинал на Паисий Хилендарски. Това добре личи от приписката в началото на втория препис, дето погрешно се сочи годината 1765 като година на написването на Паисиевата история в Света гора.[2]

Въз основа на наблюденията си върху двата преписа Ст. Романски прави следното заключение: „Любопитно е при това да се отбележи, че докато първият препис се придържа по възможност точно о Паисиевия оригинал, та затова до откриването на Паисиевата черновка в библиотеката на Зографския манастир се вземаше — па от някои и досега се взема — за основа при изучването на Паисия, вторият препис от 1781 год. се отклонява съществено от своята подложка — първия препис, — и то не толкова по своето съдържание, в което действително има някои изменения, главно прибавки, колкото по своя език. В това отношение новият препис представя същинска преработка, едва ли не превод от Паисиевата история на по-народен български език, особено във формите и в речника..."[3]

Преписът от 1781 г. съдържа следната приписка:

„Мсць аугусть .кг. Вь лѣто ,аѱпа. Вь славу вь троицѣ бгу единому. Исписахь сію історійцу азь многогрѣшньіі Стоіку іерей на село Котель, исписанную и избранную Паисіемь іеромонахомь Хіляндарскимь во Стѣмь горѣ Аѳонстѣй, вь лѣто ,аѱ꙲ε от' по воплощеніе гсда нашего Іиса Хрста."

За своите нужди като свещеник през 1768 г. поп Стойко преписал един часослов. Ръкописът обема 113 листа, правилно писмо, с хубави инициали; той е от руска редакция, но се забелязват и някои новобългарски езикови елементи. Намира се в Държавната библиотека „Васил Коларов", под № 285 (553), и по-подробно е описан от проф. Беню Цонев в неговата книга „Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народната библиотека в София", т. I, 1910 г., стр. 184—185. На първия лист преписвачът оставил приписка: „За-

[1] Стоян Романски, Нов Софрониев препис на Паисиевата история от 1781 год., съпоставен с преписа от 1765 год. Български старини, кн. IX, София, 1938 г., стр. V.

[2] Стоян Романски, пос. съч., стр. VI, XII.

[3] Стоян Романски, пос. съч., стр. VI—VII.

писах се сіе часословець азь многогрѣшніи Стойко іереи на мсць Іуніа вь s̄i дньּ... В лѣто от рождество хво ,αψ̄ι лѣто от Адама от сотвореніа всего мира ,ѕ̄ϲо̄ѕ. Вь руцѣ лѣто .в. ключь слова азбучнаа .з. индиктіонь .а̄.“

В Софийския църковно-археологически музей се пази още един препис на часослов, също от Софроний. Ръкописът е много сходен, ако не и напълно идентичен с преписа, който се съхранява в Държавната библиотека „В. Коларов“. И този препис съдържа, подобно на първия, 113 листа, големината на които е 15×10·5 см, по 14 реда на страница, руска редакция (Спространов пише „сръбска редакция“, но това е погрешно). На втората страница от първия лист поп Стойко поставил същата бележка, каквато имаме и в ръкопис № 285 (553) на Държавна библиотека „В. Коларов“.[1]

На трето място като Софрониево дело от този период на книжовните му занимания трябва да се постави и един молитвеник, открит наскоро в Южна Добруджа и пренесен там от Котел. Сега ръкописът се пази в Славянския институт при Софийския университет под № 998. Досега този ръкопис се приемаше условно за Софрониев, допущаше се, че може да бъде негов. От сравнението на ръкописа със Софрониевия „Часослов“ в ДБ „Васил Коларов“, инв. № 285, очебийно проличава еднаквият почерк на преписвача, а също и еднаквото външно оформление на книгата — хубаво, четливо писмо, разкрасени заглавни букви, подвързия и пр. Ръкописът сега съдържа 89 листа, 16×14·5 см, по 15 реда на страница. Първият лист, на който вероятно е била приписката на Софроний, каквито обикновено той е поставял, е скъсан.

Многогодишна е просветителската и църковно-проповедническа дейност на поп Стойко в неговото родно място, която не се изразява само в познатите днес негови ръкописи. Безспорно, той е писал и други книги, които са изчезнали или още не са открити. За такова предположение основание дава преди всичко неговата автобиография, в която на няколко места говори за своите книжовни занимания. В това си съчинение Софроний прави обобщение за своите книжовни занимания в Котел, много добре разкрива характера на проповедническата си и учителска дейност, проведена от него между котленци. Огорчен от отношението на котленци към него, които станали причина за негови разправии с турските власти, той пише:

„Като са сверши все оная работа тая зима сѣдях оу домь мой. Ала като ме не даваше деспоти позволен'е да служа літургіа, и священиците като мя оукоряваха на всякій день, и като ме предадоша старцьіте безкахабат на бостанджи баши, като толкова послужих азь на все селскіи работи, колико краты излизах на везирскіа диван' зарад' селская помощь. Двадесят години оучих дѣцата им книжное оученіе, и на всякая неделя и на всякіи празникь сказувах поученіе. И толкова трудь,

[1] Е. Спространов, Опис на ръкописите в библиотеката на св. Синод на българската църква в София. София, 1900, стр. 167—168; М. Г. Попруженко, Очерки по истории возрождения болгарского народа, ЖМНПр, 1906, апрель, стр. 339.

що подяхь, и толкова добро, що имь сторихь и тѣлесно и душевно, а наи после мя предадоха на бостанджи баши да мя оубій. спроти това и мене дотегна."[1] Не може да има никакво съмнение, че част от тези проповеди отпосле са влезли в състава на писаните от него книги. Двайсетгодишната му свещеническа и учителска работа в Котел е голям и важен период от просветителската дейност на Софроний. През това време той написва много свои книги, а също така подготвя и много свои ученици, които отпосле вземат участие в книжовния живот. Сам Софроний ясно говори за своята учителска работа — „двадесят годин оучих дѣцата им книжное оученіе". Говорейки за поповете, които го укорявали за дейността му, той казва: „що бѣха мои оученицы".

Думите на поп Стойко: „и полагаха ме да пиша тескери да подавам за конаци като пишах борзо"[2] са указание за неговата добра подготовка като книжовник. Не случайно турските военни власти, установили се в Котел, избират него да пише тескерета и разпореждания до населението.

Още на едно място в автобиографията си Софроний дава оценка за себе си, за своята култура, като определено се противопоставя на непросветените свещеници в Котел, които постоянно му пречели в работата. Той пише: „ала като знаях мало да чету, другіи свящченницы ненавидѣха ме, почто оны вси на то време бяха орачи. И от безумная младость моя не хочахь да имь ся покорявам, като бѣха тако прости и неучены, а оны мя наваждаха на архіереа, и колико мя краты аргосва и ненавидѣше мя. И имаше архіерей протосиггела грека неоученнаго, некнижнаго, онь мя много ненавидѣше. Понеже то есть вещь природна: оучень чловкь оученнаго люби; и простъ простаго, и піань піаннаго. И тако неспокойно няколико години проминувахь живеніе мое."[3]

Често лишаван от право да служи в черква, поп Стойко имал по-голяма възможност за книжовни занимания, толкоз повече че сам бил крайно любознателен и книголюбив човек. „Като на свещеник — пише Ал. Т.-Балан, — и при това любознателен, нему навярно не са убягвали случаи да се запознае в местни черковни или други книжни сбирки с екземпляри, писани по славянски. И първо желание ще му е било да има такива екземпляри за себе си и да усвои езика им, тъй близък до негова родни език. И наистина, имаме опазени два славянски преписа от ръката на поп Стойка и по красното им писмо се види, колко е бил упражнен от ло-напреж в писмено изкуство преписвачът."[4]

Важно указание за това е също и известието, което Г. С. Раковски дава още през 1853 г. в едно свое писмо до А. П. Гранитски, публикувано в книгата на Гранитски „Истинний глас на България

[1] П. Н. Орешков, Автобиография на Софроний Врачански. Издава Българската академия на науките, София, 1914, стр. 56.

[2] Пак там, стр. 50.

[3] Пак там, стр. 50.

[4] А. Т.-Балан, Софроний Врачански. За стогодишницата на новата българска печатна книга (1806—1906). Издава Българското книжовно дружество в София, София, 1906, стр. 45.

или оправдание на българите..." Тук именно между другото Раковски пише за поп Стойко: „и не токмо изпълнявал неговите священни дълги с неизказанна и достопохвална точност, но ся и занимавал всегда да писува български разни священни списания, които са ся съхранили ръкописни даже и до днес в Котел у негови сродници."[1] Това известие, казано толкоз рано, заслужава пълно доверие. Може само да се съжалява, че Раковски не дава повече сведения за познатите нему Софрониеви ръкописи, за да се види тяхното отношение към известните днес негови ръкописи.

Част от книгите на поп Стойко — печатни и ръкописни — били разграбени и унищожени по време на кърджалийското нападение върху Арбанаси, дето той и децата му живеели. Той пише: „И Арбанаси разграбиша карджаліите, що ги имаше сас себѣ, и нашея домь все разграбиша. И не остана ни лажица, ни паница. И мой дрѣхи и книжа, що имахь, все оузеша, и всыя домь раскопаша."[2]

Голямо значение за поп Стойко е имало и посещението му на Света гора — важен център на християнството на Балканския полуостров, голямо средище на славянската писменост. Това посещение дава нова насока в писателската му и учителска дейност.

Тук поп Стойко е имал редица срещи с видни представители на монашеските братства — руси, българи, сърби, гърци, които упражнили силно въздействие върху по-нататъшния му живот като духовник и книжовник. Днес не разполагаме с никакви сведения за неговите срещи и разговори, за прочетените или видените от него там книги, за дълбокото впечатление, което изобщо Света гора му е направила. Особено важно е да се знае какво Софроний е прочел в Света гора, под чие книжовно влияние е попаднал и дали е писал нещо, докато е бил там. Като се вземат пред вид неговият характер, голямата му любознателност и желанието му да бъде полезен на народа си, може да се приеме, че той е написал или преписал някое съчинение в Света гора. Там дали не се е срещнал пак с Паисий Хилендарски?

Софроний съобщава съвсем накратко за своето посещение на Света гора, без да дава някакви подробности. „И послѣ поидох на Святая гора и сѣдях тамо шест мсцы. И пріидох от тамо и оучах дѣца на книжное оученіе и добрѣ проминувах."[3]

От какво се определя тази лаконичност? Защо той не говори по-определено за въздействието на светогорската монашеска среда върху него, за срещите си, разговорите си, четените книги? На всички тия въпроси с положителност не може да се отговори, а може само да се правят предположения. Във всеки случай безспорно си остава едно — оттук той се връща в родината си с още по-голямо желание за просветителна работа между своите сънародници. Въз основа на това обаче не може да се говори, че неговата учителска работа добила нов, съвременен характер — той продължавал да обучава децата в духа на традиционната килийна школа.

[1] А. Т. Илиев, Едно писмо от Раковски до Гранитски. Периодическо списание, LXIII, 1902, свезка 3—4, стр. 273.
[2] П. Н. Орешков, Автобиография на Софроний Врачански, стр. 65.
[3] Пак там, стр. 51.

Кога Софроний — поп Стойко е посетил Света гора? Този въпрос все още не е разрешен окончателно, въпреки че по него са изказани няколко мнения. Според Ал. Т.-Балан в Света гора поп Стойко „отива вероятно през 1776 или 1777 година". Михаил Арнаудов приема годината 1775 г., а Михаил Ковачев — 1770 г. Своето твърдение Мих. Ковачев основава на обстоятелството, че в т. н. царски поменик на Зограф, на стр. 99 е записано „името и на поп Стойко (йерей Стойко), по-сетнешният епископ Врачански", споменат под 1770 г. Макар и правдоподобно, мнението на М. Ковачев не е убедително, тъй като той не изнася самия материал, а прави предположения.[1]

Разрешаването на този въпрос може да се изясни само въз основа на нови исторически сведения.

* * *

С какво се характеризира книжовното дело на Софроний Врачански през този ранен период от неговата дейност? Преди всичко прави дълбоко впечатление обстоятелството, че Софроний обича книгата, ревниво я пази и при сгода преписва нови ръкописи. Неговите книги са добре оформени — говорят за грижливото отношение на писателя към книгата: хубав почерк, четливо писмо, винетки, инициали, подвързия. Всичко това разкрива високата оценка, която той има за книгата като носител на просвета. Четливият и обработен почерк на Софроний говори за неговата голяма книжовна практика. Софрониевите ръкописи правят впечатление преди всичко с тези външни елементи.

Създаденото от Софроний книжовно дело докато е бил в Котел, доколкото днес ни е познато, не е малко. Само познатите сега негови ръкописи правят около 700 листа!

Какво е съдържанието на неговите ръкописи? Напълно естествено е, че Софроний се движи в кръга на господствуващата тогава църковно-проповедническа и дамаскинарска книжнина. Софроний се изгражда върху тази книжнина, възпитава се в нейния дух, учи се от нея, живее в средата на такива книжовници. Затова той пише дамаскин от 1765 г. и Часослов от 1768 г. Поради това с пълно основание може да се каже, че той започва своето книжовно поприще като дамаскинар, но не остава до края на живота си все дамаскинар. В това отношение той търпи силно развитие, определено от конкретните исторически условия. С нов писателски образ се явява особено по време на букурещкия период на своето творчество, в което твърде силно е влиянието на просвещенските идеи, намерили най-силен израз в книгата му „Театрон политикон".[2]

[1] Мих. Ковачев, Нови вести за миналото на Котел. В. Слово, бр. 6107 от 24. XI. 1942, стр. 4.

[2] Н. С. Державин прави следното обобщение: „В этом отношении, как и во многих других, Софроний отделяется от своих предшественников в области дамаскинской литературы, как во многих отношениях отделяется и от традиций старых писателей, и ставит перед болгарской литературой и просвещением новые задачи.

Но Софроний не е само дамаскинар. Редом с дамаскините и църковно-богослужебните книги той преписва и историята на Паисий Хилендарски. С това си дело той се явява като един от първите по време последователи на великия хилендарски монах. Тези преписи говорят преди всичко за известен афинитет между Паисий и Софроний. На второ място те свидетелствуват за повишеното национално съзнание у котленския поп Стойко, което се разгаря у него още повече от пламенната „История славяноболгарская". Плод на такова родолюбиво чувство са двата познати преписа от 1765 и 1781 г. „Като духовно лице, като възпитаник на килийното училище и черковно-религиозните традиции, той пише до известна степен в духа на дотогавашната книжнина и върви по пътя на авторите на дамаскинските и смесените сборници. От друга страна обаче той живее в едно ново време, на чиито основни тежнения не може да остане чужд, дохажда до съзнанието, че трябва да проповядва, да пише и да учи младежта на разбран народен език, влиза в досег с по-образованите румънски и гръцки кръгове, живее по-близо до европейския свят — във Видин, Крайова и Букурещ, издига се над своята родна среда и разширява житейския си и духовен кръгозор."[1]

Ранното оформяне на Софроний като книжовник е показателно още в едно отношение — то добре говори за силата на руското проникване у нас (църковно, книжовно и политическо) през онова време. Софроний дири руската книга, за която полага особени грижи. Тези книги безспорно са оказали благотворно влияние върху книжовните му занимания, което особено добре личи от неговите по-послешни творби, писани във Видин и Букурещ. Никакво съмнение не може да има, че досегът на Софроний с руските войски, преминаващи или квартируващи в Котел, е оказал извънредно голямо влияние в неговия живот.

Засега нам са познати следните ръкописи, оставени от Софроний, докато бил още в Котел и преди да стане врачански епископ: препис на Паисиевата история от 1765 г. (83 листа), дамаскин от 1765 г. (180 листа), Часослов от 1768 г. (113 листа), друг Часослов от 1768 г. (113 листа), препис на Паисиевата история от 1781 г. (102 листа), Молитвеник (89 листа, без означена година). Като се има пред вид неговата голяма любознателност и още по-голямото му трудолюбие, смело може да се каже, че през това време той е преписал и други книги, които още не знаем или пък са изчезнали. Недопустимо е, пред вид темперамента на Софроний, да се мисли, че за един дълъг период (1762—1794 г.) той е написал само горните книги.[2] Особено много Соф-

Правда, он часто берет материал из прежней литературы, но в этот материал вкладывает новые идеи, отражая новые устремления, характерные для новой исторической эпохи" (Н. С. Державин, Сборник статей и исследований в области славянской филологии. М.-Л., 1941, стр. 165).

[1] Софроний Врачански, Избрани творения. Под редакцията на Петър Динеков. София, 1946, стр. 18.

[2] След като изброява другите ранни Софрониеви ръкописи, проф. П. Динеков пише: „Изглежда, че от това време е и преписът на един молитвеник, намерен

роний обичал да поучава миряните, да произнася от църковния амвон поучителни слова, казвани по случай разни църковни празници. Поп Стойко не винаги се е задоволявал с написаното в църковните официални богослужебни книги, не винаги са го задоволявали и словата, които намирал в разни преписи на дамаскините. Той обичал да наглася словата си съобразно своята пастирска среда, съобразно нуждите и интересите на своите енориаши. Този Софрониев обичай много добре личи от познатите днес негови два видински сборника от проповеди, а също така и от печатния „Неделник", съдържащ пак такива проповеди. Тези свои три големи съчинения Софроний е приготвял постепенно; материал за тях е събирал още докато е бил свещеник в Котел и в другите селища после, но главно в Котел.

Следователно има основания да се мисли, че в Котел Софроний е произнасял не само чужди слова-проповеди, но и свои, от него написани. Напълно естествено е, че тези слова не се различават съществено по съдържание и религиозна целенасоченост; особеното, отличителното при тях са били езикът и стилът, на които са написани. Били са много по-разбираеми за обикновените, неуки слушатели, говорели са много по-простичко на душата на изстрадалия българин; религиозните догми и изживявания се предавали с попроста и понятна фраза. Най-важно за тия проповеди е, че авторът подбира въпросите, за които говори — те да са по-близки до интересите на слушателите му. Всичко това правело силно впечатление на Софрониевите слушатели, за което сам той говори: „И пріидохъ на епископіа моііа ... и пріеха ме християните радостно. И ходях' по цръквите вь недели, вь праздници и полагах' поученіе по нашему болгарскому языку. А оны християны като не чуле от другій архіереа таковое по нашему языку поученіе, имаха ми като едного філософа."[1]

Ясно е, че проповедите, които Софроний казвал като епископ непосредствено след избирането му за такъв, той е имал от по-рано, подготвял ги е по-рано. Към тая мисъл навява и наличието на някакъв ръкописен Кириакодромион (Неделник) в Котел, който отпосле изгорял в големия котленски пожар. Като говори за работата си из архива на църквата „Петър и Павел", Гено Киров пише: „Църковните книги, които се пазеха чисти и затворени в един долап, бяха: Памятната книга, за която се говори по-нататък, Кодексът или Уставът, за който също се говори, и Кириакодроміонъ с илюстрации, писани от ръка с перо и мастило. След всяко слово, назначено да се сказва в известна неделя или празник, следва илюстрация, която разяснява разказаното в словото. Помня, че голямо впечатление ми направиха рисунките, написани с голямо изкуство, и лозите за украшение отвън на първия лист, отлично нарисувани с перо. Тези книги заедно с всички останали скъпи документи навярно са изгорели в пожара."[2]

неотдавна в Южна Добруджа и пренесен там от Котел (сега се пази в Славянския институт при Софийския университет). Подробно проучване ще установи дали наистина ръкописът е излязъл от Софрониевата ръка, както засега се предполага по предварителни сведения" (вж. Софроний Врачански, Избрани творения. Под редакцията на Петър Динеков. София, 1946, стр. 17).

[1] П. Н. Орешков, Автобиография на Софроний Врачански, стр. 62.

[2] Гено Киров, Материал за историята на Котленското училище. СбНУН, кн. XXII—XXIII, 1906—1907, стр. 1.

Какво отношение има този ръкописен и илюстрован Кириакодромион спрямо печатния през 1806 г. не може да се каже. По даденото описание може да се направи изводът, че той не се покрива с познатия днес прототип на печатния Неделник, чийто първообраз се пази сега в Коларовградския музей под № 597.[1] Фактът, че такъв ръкописен илюстрован Неделник се е пазел в Котел, и то именно в църквата „Петър и Павел", дето поп Стойко е произнасял своите проповеди, дето също е оставил сторения от него през 1765 г. препис на „История славяноболгарская", дава сериозно основание да се мисли, че този ръкописен Неделник е Софрониев ръкопис, останал или съзнателно оставен в Котел от самия поп Стойко, когато е напущал родното си село. Това предположение е напълно правдоподобно както за самия поп Стойко, така и за неговите многобройни слушатели, които сигурно са настоявали той да постъпи така. Трябва да се съжалява, че Киро Генов на времето си не е преписал никакви извлечения от тази книга, за да се направят някои по-положителни изводи.

Направеният по-горе извод, че докато е бил в Котел Софроний сигурно е написал още книги, се подкрепя и от следното съображение. През 1765 г. той преписал две книги — Паисиевата история и един дамаскин. Туй говори за неговата енергия и любов към книгата. При такова положение може ли да се приеме, че дълги години след това той бездействува, не пише, не страда за книга? Едва ли.

Книжовното дело на Софроний Врачански има голямо значение в историята на нашата литература, поради което то заслужава поцялостно проучване и издаване. По-голямата част от това дело остава непознато не само за по-широк кръг читатели, но и за научни занимания, тъй като Софрониевите ръкописи са пръснати в различни книгохранилища; само малка част, откъслеци, са публикувани и общодостъпни за занимания. Всичко това определя необходимостта да се пристъпи към обнародване на неговите съчинения или поне на един от големите му сборници. Тая нужда е почувствувана много отдавна, но и до днес не е осъществена. Още през 1888 г. К. Иречек писа: „Софрониевите съчинения за жал не са още всички събрани и издадени печатно... Българското книжовно дружество в София трябвало би да се заеме с изданието на Паисиевата хроника в събраните Софрониеви съчинения."[2] Една година по-късно и В. Д. Стоянов пише: „Не малка ще бъде услугата за народа ни от онзи честит български книжовник, който ще може да събере всичките Софрониеви списания, да ги изучи всестранно и вещо, и вярно да оцени високото значение и достойнство на приснопамятний наш Софроний в новата българска история по нашето народно и книжовно нововъзраждание."[3]

Тая задача и днес чака своя изпълнител.

---

[1] Ив. Моллов, Ръкопис от Софрония Врачански. СпБАН, кн. XXXV, 1926, стр. 81–92.

[2] К. Иречек, Княжество България, част II. Пътувания по България. Пловдив, 1899, стр. 728.

[3] В. Д. Стоянов, Два новооткрити саморъчни трудове на Софрония Период. списание, кн. XXVIII—XXX, 1889, стр. 795.

ЗА АВТОРСТВОТО НА ПРОСТРАННОТО КЛИМЕНТОВО ЖИТИЕ

от Александър Милев

1

Пространното гръцко житие на Климент Охридски е известно още с името Българска легенда (Legenda Bulgarica).[1] Като литературен паметник от Средновековието то заема особено място, понеже съдържа важни сведения за славянската писменост и за нашата история. В него има данни за живота и делото на Кирил и Методий и на техните ученици. Авторът е споменал имената на Горазд, Климент, Сава, Наум и Ангеларий (гл. 2, 7). На друго място името на Сава е заменено с името на Лаврентий (гл. 12, 35). Дейността на учениците в Моравия е описана сравнително по-кратко, но събитията, настанали след смъртта на Методий, са описани живо и по-подробно. Учениците на славянските просветители били изгонени от западното духовенство и се пръснали на различни места. Една част от тях се отправили за България. Групата на Климент, Наум и Ангеларий минала през Белград, където бил управител Боритаркан. Той ги изпратил при княз Борис, понеже бил негов подстратег и знаел, че отдавна дирел такива люде. Тяхното престояване при Борис било плодоносно. Житиеписателят споменава имената на болярите Есхач и Чеслав, които приели в своите домове тримата ученици на братята. Борис изпратил Климент за учител в Кутмичевица, като му дал за помощник „във всичко" политическия деятел Домета. Когато Владимир умрял и на престола се възкачил Симеон, както буквално е казано в житието, Климент бил назначен за епископ на Велика и Дрембица и по този начин „станал пръв епископ на български език" (гл. 20, 62). В качеството си на епископ той се проявил твърде много, грижел се за свещениците и за миряните, християнизирал народа и написал много книги (гл. 22, 66). Но Климент

---

[1] То се нарича Пространно житие за разлика от Краткото житие на Климент Охридски, което е написано от охридския архиепископ Димитрий Хоматиан (1216—1234 г.), известен като автор на богослужебни книги, богословски и канонически съчинения и жития. Вж. Ив. Снегаров, История на Охридската архиепископия. София, 1924, стр. 94—97, 109—111, 140—143, 206—211, 286—298 и др.; също Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Litteratur, II Auf. München, 1897, S. 607—610. Гръцкия текст със съкратен паралелен превод на старобългарски дава Йор. Иванов в „Български старини из Македония", II изд. София, 1931, стр. 314—321; също Г. Баласчев, Климент, епископ словенски, и службата му по стар словенски превод с една част гръцки паралелен текст. София, 1898, стр. 23—30. Житието е преведено от славянски текст от Иван Дуйчев (вж. Ив. Дуйчев, Стара българска книжнина, кн. II. София, стр. 260—265), от руски превод от В. Сл. Киселков в книгата му „Св. Климент Охридски, живот, дейност, жития", София, 1941 г.; от гръцкия оригинал от Ал. Милев в сп. Духовна култура, кн. 8, 1955, стр. 16—21.

не се ограничавал само с духовната просвета, а се грижел и за материалното преуспяване на народа. Затова той пренасял питомни плодни дървета от Гърция и ги пресаждал в поверената му област. Според автора Климент не давал сън на очите си и дремка на клепачите си, но денем и нощем работел за доброто на другите. Няма положително качество за духовник, което да не е приписано на Климент. Неговите ученици били над 3500, мнозина от които станали учители и духовни лица. А той понякога вършел две работи едновременно: пишел книги и учел децата.

Авторът на житието дава точната дата на смъртта му и определя с големи подробности мястото на погребението му.

Житието е написано според канона на Метафраст: биографиите на светците да бъдат литературни произведения и да задоволяват не само простия народ, но и образованите среди. Затова езикът и стилът на Българската легенда са изискани, а местата, в които се разказва за чудеса, са сведени до възможния минимум.

Поради всичко това за историка е важно да знае автора на житието и оттук — времето на неговото написване.

2

Житието е написано на византийски (средногръцки) език. То е запазено в няколко преписа, от които само Московският ръкопис съдържа целия текст[1]. В Московския ръкопис и в непълните два светогорски ръкописа (№ 382 на Иверския манастир и № 274 на Дионисиевия манастир) за автор на житието е посочен охридският архиепископ Теофилакт, умрял 1107 или 1108 г. Ватиканският непълен ръкопис и Светогорският ръкопис № 280 на Дионисиевия манастир са анонимни — в тях не е посочен автор. Печатното издание от 1665 г. въз основа на Ватиканския ръкопис също не посочва автор. Първото печатно издание на целия текст е от 1742 г., направено въз основа на ръкопис, който сега е загубен. В него за автор е посочен същият охридски архиепископ Теофилакт. Изданието от 1742 г. е легнало в основата на изданието на Фр. Миклошич (1813—1891 г.).[2] То е препечатвано на няколко пъти от различни автори.[3] Във всички тези издания житието започва със следния надпис: „Живот, дейност, изповедание и изложение на една част от чудесата на светия наш отец Климент, български архиепископ, написано от пресветия и славен архиепископ на Първа Юстиниана и на цяла България господин Теофилакт, който е имал званието магистър на ораторите в Константинопол."

Н. Л. Туницки е издал житието въз основа на Московския ръкопис.[4] И това издание посочва за автор Теофилакт, защото използува ръкопис, в който стои неговото име.

---

[1] Описание на ръкописите вж. Ал. Милев, Климент Охридски. София, 1955, стр. 3—4.

[2] Fr. Miklošich, Vita s. Clementis, episcopi Bulgarorum. Vindobonae, 1847. Миклошич е използувал изданието на московските монаси и на Памперей.

[3] За изданията по Миклошич вж. също Климент Охридски, стр. 5—10.

[4] Н. Л. Туницкий, Материалы для истории, жизни и деятельности учеников свв. Кирилла и Мефодия. Сергиев Посад, 1915 (книгата не е довършена, но съдържа целия гръцки текст с паралелен руски превод).

3

По-старите ръкописи посочват за автор Теофилакт. Безименните ръкописи са непълни — те нямат начало и затова е естествено да липсва заглавната част на житието. В житието обаче има отделни места, които не е можал да напише Теофилакт. Например в гл. 18, 58 се казва: „А нас, смирените и недостойните, поради величието на своята доброта, той ни беше направил по-близки от другите и ние винаги бяхме с него, присъствувайки във всичко, което вършеше, което говореше и на което учеше чрез едното и другото. Ние никога не го видяхме да бездействува, но той или учеше децата, и то по различни начини — на едни показваше формите на буквите, на други обясняваше смисъла на написаното, а на трети нагласяваше ръцете, за да пишат. И не само денем, но и нощем или се отдаваше на молитва, или се занимаваше с четене, или пък пишеше книги, а понякога в едно и също време вършеше две работи: пишеше и преподаваше на децата някакво знание." В гл. 22, 66 авторът пък заявява: „Изобщо Климент е предал на нас българите всичко, което се отнася до църквата и с което се прославя паметта на бога и на светиите и чрез което се трогват душите." На много места, особено в заключителната 29 глава, авторът говори като близък на Климент. А известно е, че Теофилакт не е могъл да бъде непосредствен ученик на Климент.[1] По народност той е бил грък и затова не би могъл в буквален смисъл да каже „на нас българите".[2] Ето тези и други някои подобни места от житието говорят против авторството на Теофилакт. Те подсказват, че авторът е живял през X век, че е бил българин и непосредствен ученик на Климент.

В житието обаче има други факти и сведения, които в никой случай не е могъл да напише един Климентов ученик. Авторът съобщава, че църквата, която построил Климент към манастира си, след време била архиепископска катедрала (гл. 23, 67). Известно е, че Охрид е станал седалище на българските архиепископи (патриарси) не по-рано от 1015 г. при архиепископ Филип.[3] Другите църкви, които били построени от Климент, се описват като вече несъществуващи или ако са съществували, те били с твърде променена форма (гл. 23, 67). Времето на княз Борис е било далечно за автора и той го определя чрез израза „по времето на византийския император Михаил" (гл. 4, 15). Учението за произхода на св. дух „и от сина" (filioque) е изложено така, както то е било установено едвам през XI век след окончателното разделяне на църквата (1054 г.). Географията на Моравия е съвсем непозната за автора и той прави много грешки, а един ученик на Климент би трябвало да има по-точни и по-верни сведения за нея от своя учител.

---

[1] Климент е умрял 916 г., а Теофилакт 1107 или 1108 г.

[2] Теофилакт се нарича българин по гостоприемство, а по дух е жител на Константинопол, вж. Migne, Patrologia Graeca, 126, col. 504.

[3] Е. Голубинский, Краткий очерк истории православных церквей. Москва, 1871, стр. 39. Авторът основава твърдението си върху известието на Дюканжевия каталог: „Филип бил в Лихнида, наричана в древно време Ласарипа, а сега Охрид" (Φίλιππος ἐν Λιχνίδι τῇ πάλαι μὲν Λασσαρίτῃ προσαγορευομένῃ, νῦν δὲ Ἀχρίδι). Ср. Ив. Снегаров, История на Охридската архиепископия. София, 1924, стр. 29.

Изтъкнатите противоречиви сведения са станали причина да се появи съмнение в авторството на Теофилакт. Едни от изследователите смятат, че Теофилакт не може да бъде автор на житието, защото не е българин и защото не е живял през X век, за да може да бъде ученик на Климент. Други пък смятат, че наистина Теофилакт не може да бъде автор на житието, но авторът не е могъл да бъде и ученик на Климент, защото в житието се говори за събития, които са станали сравнително много по-късно. Затова те смятат, че авторът е живял след Теофилакт, според някои дори през XIV век.

4

Йосиф Добровски (1753—1829 г.) пръв се занимава с въпроса за автора на житието.[1] Той смята, че щом името на Теофилакт липсва във Ватиканския ръкопис (светогорските ръкописи тогава не са били известни), то не е стояло във всичките стари ръкописи. Това показва, че то е прибавено от някои преписвачи, защото „често имената на известни лица били поставяни на съчинения, които били издадени от неизвестни автори, за да им се придаде по-голяма важност" (стр. 6). Добровски обърнал внимание и на онія места, в които авторът се представя като ученик на Климент (гл. 18, 58). Той заключава въз основа на това, че Теофилакт не може да бъде автор на житието, защото е живял 150 год. след Климент. Но авторът не е и ученик на Климент — той е грък и е използувал първата или втората латинска легенда. „Като съдим по съдържанието на житието, никак не е вероятно щото той (авторът) да е бил близък на Климент. Напротив, аз смятам, че той е живял дори след Теофилакт" (р. м.). Добровски не определя времето на написването на житието и не дава доказателства в подкрепа на своето мнение. Той излиза само от съдържанието, като взема пред вид онія места, в които има сведения за по-късни събития.

Блумбергер критикува мнението на Добровски.[2] Той е съгласен с него, че автор не е бил Теофилакт, но не е съгласен, че авторът е живял много по-късно след Теофилакт. Според Блумбергер житието е написано от Климентов ученик. „Авторът се издава като един от видните ученици на Климент и в това отношение ние не можем да намерим в житието нищо такова, поради което да го припишем на друг автор. То е по-старо от много досега привеждани извори за историята на Кирил и Методий и бъдещите изследвания трябва да покажат, че то дава много повече данни за тази история от тези последните."[3] Блумбергер не дава обяснения на онія места, които в никой случай не би могъл да напише един ученик на Климент.

Михаил Погодин е доразвил мнението на Добровски за автора на Пространното Климентово житие. Той се противопоставя на мне-

[1] Й. Добровский, Кирилл и Мефодий, славянские первоучители. Москва, 1825, стр. 6—9 (перевод с немецкого Погодина). Ново издание на немски език от 1948 г.

[2] G. Blumberger, Cyrill und Method, в Jahrbücher der Litteratur. Wien, B. XXIV, 1824 (цитирано по Добровски).

[3] Вж. бележки на Погодин към превода на „Кирилл и Мефодий, славянские первоучители", стр. 141—143.

нието на Блумбергер за старинния произход на житието (стр. 144). Според Погодин авторът е живял през XII век или дори по-късно. Съдържанието на житието не противоречело на това схващане. Наистина в края авторът се представя като ученик на Климент, но за Погодин краят на житието е късна прибавка.

Франц Миклошич е обосновал и доразвил мнението на Блумбергер. В увода на своето издание на гръцкия текст Миклошич твърди, че никой не може да смята за автор на Пространното Климентово житие охридския архиепископ Теофилакт, понеже авторът е бил ученик на Климент, а Теофилакт е умрял през 1107 г. Освен това от 22 гл. се вижда, че авторът е бил българин, а Теофилакт е бил грък. Житието е писано, когато България била опустошавана от скитите (гл. 29, 80), а скити за житиеписеца били унгарците, които нападали България и Византийската империя през 934, 943, 959 и 962 г., според Миклошич.[1] „В същност някой от учениците на Климент е написал житието на своя учител" (стр. VIII).[2]

И Миклошич не се спира на онния места, които не би могъл да напише един пряк ученик на Климент. Неговото мнение обаче е оказало голямо влияние върху мнозина от следващите учени, например на О. Бодянски, който приповтаря аргументите на Миклошич.[3] Новото у него е, че той поставя въпроса за езика на житието: защо един автор славянин е написал житие на славянски светец на гръцки език. Бодянски смята, че оригиналът е бил написан на славянски език, а след това е направен превод на византийски език. До нас е стигнал само този превод. Това си мнение Бодянски подкрепя с няколко съображения: грък не е бил в състояние да пише с такава топлота за чужденци, както се пише за славянските просветители в житието. Мъчно е да се приеме, че българин-славянин ще изостави своя роден език и ще пише на гръцки, макар че в X в. е имало българи, които са знаели добре гръцки език. Отношението обаче на тогавашните български писатели към гърците и голямото им самочувствие изключват една такава възможност. „Тези съображения ме карат да отнеса житието на Климент не към гръцките извори, а към славянските, макар че сега го притежаваме само на гръцки език. Аз съм убеден, че някога, при по-добро запознаване със съкровищата на нашата църковнославянска литература, ще се открие и самият славянски оригинал на това житие" (стр. 9 — 10).

---

[1] Sanctum Theophylactum, Iustinianae primae totiusque Bulgariae archiepiscopum, hanc vitam sancti Clementis scripsisse concedere non poterit is, qui ipso opere c. 18 legerit auctorem eius s. Clementi, mortuo 916, convixisse, cum notum sit Theophylactum anno 1107 diem obiisse supremum Adde e c. 22 colligi auctorem fuisse natione Bulgarum, quippe qui narrat: Omnia ad ecclesiam pertinentia Clemens nobis Bulgaris (τοῖς Βουλγάροις ἡμῖν) tradidit, cum Theophylactus, ut ipsius verbis utar, hospitio tantum Bulgarus, re vera Constantinopolitanus fuerit. Scriptam esse hanc vitam tempore, quo Bulgaria a Scythis vexaretur, patet e c. 29... Auctor hic loqui videtur de Hungaris, qui annis 934, 943, 959, 962 Byzantium petentes Bulgariam devastabant (Vita... p. VII)

[2] Statuemus re vera quendam e Clementis discipulis vitam magistri scripsisse.

[3] О. Бодянский, О времени происхождения славянских письмен. Москва, 1855 г., стр. 381, CXV.

П. А. Лавровски напълно възприема мнението на Бодянски, като приповтаря само неговите съображения и доводи.[1] И у него, както у Бодянски, липсват не само доказателства против авторството на Теофилакт, но липсват и доказателства, че авторът е живял след Теофилакт. Не е изяснен и въпросът, дали запазеният гръцки текст е буквален превод от славянския първообраз или пък е оригинално произведение, чийто автор е използувал между другото и славянско житие на Климент.[2]

Е. Голубински не само смята, че житието „се приписва несправедливо" на Теофилакт, но го отрича и като исторически документ.[3] Според Голубински Климент не е бил ученик на двамата братя. Авторът на Пространното Климентово житие се представя за ученик на Климент, който уж бил ученик на Кирил и Методий. „В действителност той не е бил ученик на Климент и не е бил изобщо по-млад съвременник на учениците на Кирил и Методий, а късен невежествен и безсрамен гръцки фалшификатор, под когото никак не трябва да се разбира и архиепископ Теофилакт" (стр. 54 на речта). За това си мнение той дири доказателства в съдържанието на житието. На първо място Голубински цитира изречението φέρονται γὰρ ταῦτα πάντα παρὰ φιλοπόνοις σῳζόμενα (гл. 22, 66), което превежда: „Говори се, че всички тези (съчиненията на Климент) се пазят от трудолюбиви хора." Един ученик на Климент не може да пише по този начин — той би трябвало да знае съчиненията на своя учител. Недоразумението иде обаче от неправилния превод, който дава Голубински. В средновековния гръцки език глаголът φέρω, като управляващ глагол на конструкция, има значение и „знае се, известно е". Затова точният превод на посоченото изречение е: „Известно е впрочем, че всички тези съчинения се пазят от трудолюбиви хора."

Голубински подчертава, че авторът на житието е напълно дезориентиран в българската гражданска история: той съобщава погрешна година на покръстването — 869 вм. 965 (гл. 4, 16), не знае, че Борис е умрял като монах, а не като княз, че Владимир е свален от престола (гл. 19, 60) и т. н. Животът и дейността на двамата братя Кирил и Методий са описани неточно и невярно. Например авторът на житието не знае светското име на Кирил, не споменава нищо за дейността на двамата братя преди покръстването на българите, определя първо място за Методий и т. н. Авторът се явява като създател на предание, че Методий и Кирил покръстили българите, а Методий уж взел лично участие в покръстването на

---

[1] П. А. Лавровский, Св. Кирилл и Мефодий как православные проповедники и учители у западных славян . . ., в Духовный вестник, 1863 г., т. V, стр. 91 и сл.

[2] Ние няма да изброяваме имената на всички автори, които са признавали едно или друго мнение, без да са дали някои по-съществени доводи или съображения за подкрепа на това мнение. Например Гинцел признава още през 1863 г. съществуването на славянско житие, но той само повтаря мнението на Шафарик.

[3] Е. Голубинский, Св. Константин и Мефодий, первоучители славянские. Москва, 1885, стр. 69 (реч по случай 1000 години от смъртта на Методий); Е. Голубинский, Краткий очерк. . . passim.

Борис. Що се отнася пък до сведенията за Моравия, те са напълно погрешни. Дори в житието има напълно безсмислени изрази като „Климент се поставя пръв епископ на български език".

Въз основа на тези и други подобни съображения Голубински смята, че авторът не може да е ученик на Климент. Житиеписателят е живял след 1015 г., когато Охрид е станал седалище на архиепископия, но не и по-късно от 1118 г., когато е съставен списъкът на българските архиепископи, наречен Дюканжев, понеже в неговата основа стои житието. Авторът на житието е живял след падането на България под византийско иго (1018 г.). Тогава е било забранено славянското богослужение. Хитрият автор-грък умело е използувал житието, за да внуши на българите, че и Борис бил привлечен към християнството от Кирил и Методий с проповед на прекрасния гръцки език (гл. 2, 5 и гл. 4, 15). Братята изнамерили азбуката, след като видели „тъпотата" на народа. Те превели Писанието, но не превели богослужебни книги, за каквито авторът изобщо не говори, според Голубински. За това той дири доказателства в следния пасаж на житието: καὶ ἱερεῖς δὲ πολλοὺς Βουλγάρων δυσξυνέτως ἔχοντας τῶν Γραϊκῶν, ὧν περὶ ἀνάγνωσιν μόνην ἐνετρίβησαν γράμματα (гл. 22, 66). Щом българските свещеници изучавали гръцки език само да могат да четат, той им е бил необходим да се ползуват от него при богослужение. Климент не е съчинявал и превеждал триод, а само го преписал на гръцки език. По този начин авторът на житието искал да внуши на българите почит, привързаност и пълна преданост към гърците, към гръцкия език. Славянското богослужение било въведено в България късно от някои „тъмни люде". Затова през време на византийското иго никой не трябвало да съжалява за неговото премахване.

Няма съмнение, че някои от изказаните съмнения на Голубински са изгубили всякакво значение поради установени факти от наши и чужди учени. Например В. Златарски установи, че авторът на житието си е служел с леточисление, при което началото на годината е на 1 септември. Убедително той доказа, че годината 869 по това леточисление отговаря на 865 година от леточислението с януарска година.[1] Вярно е, че в житието не се казва за монашеския живот на Борис, нито пък се споменава за свалянето на Владимир, но тези събития са предадени по същия начин и почти със същите думи и в Житието на 15-те тивериополски мъченици, на което Теофилакт е безспорен автор.[2]

Голубински смята, че не е имало славянско житие на Климент и следователно то не могло да послужи като извор за написването на Пространното Климентово житие на гръцки език. „Като не допускаме съществуването на старо славянско житие, ние смятаме за извор на известията на нашия автор разказите за дейността на някои Методиеви ученици в България и посланието на папа Стефан V

[1] В. Н. Златарски, История на българската държава през средните векове, т. I, 2. София, 1931, стр. 30—31.

[2] Migne, Patrologia Graeca, t. 126, col. 213.

(VI) до Светополк. С това послание се забранява славянското богослужение в Моравия."[1] Но откритото славянско житие на Наум през 1906 г. потвърди съществуването на Климентово славянско житие. По такъв начин почти всички доводи на Голубински против авторството на Теофилакт бяха документално опровергани.

Ив. Малишевски смята Пространното Климентово житие за важен исторически документ.[2] Той се спира и на въпроса за неговия автор (стр. 370—378). Според него житието не е написано преди 1015 г. и по-късно от петдесетте години на XII век, понеже от него се е ползувал съставителят на списъка на българските архиепископи.[3] Затова Малишевски заключава: „Житието е съставено около времето на българския архиепископ Теофилакт (1085—1107 г.), името на когото стои в началото на житието. Но твърде е вероятно и това, че то е съставено не от самия Теофилакт, а от някой друг, който е бил негов съвременник и го надживял" (стр. 371).

Авторът на житието по всяка вероятност е използувал по-старо житие или сказание за Климент Охридски, което е принадлежало на Климентов ученик. Житиеписателят е запазил буквално на отделни места думите на това сказание, например „а нас смирените и недостойните..." (гл. 18, 58). Малишевски критикува Воронов, който смята тези места като казани в преносен смисъл. Не е съгласен също и с Голубински, който вижда в тях прикритие на хитър грък-фалшификатор. Ако авторът е бил фалшификатор, той не би говорил за събития, които са станали късно. От съдържанието на житието личи, че той е опитен писател и затова не е допустимо да се изобличава сам в грешки, твърди Малишевски.

Малишевски е посочил и други места, които според него са взети направо от старото житие или сказание: точната дата на смъртта на Климент, точното определяне на мястото на погребението, подробното описание на Климентовите съчинения и т. н. Дори заключението, в което се говори за „зла ерес" и за „скитски меч", той смята, че принадлежи на първия автор. Под „зла ерес" трябва да се разбира богомилството, което се е промъкнало (παρεσέφθάρη) сред българските християни през времето на цар Петър, както свидетелствува презвитер Козма.[4]

Интересни са разсъжденията на Малишевски за автора на старото житие. Той го смята за българин и ученик на Климент. Това житие е било просто, историко-поучително. Авторът му имал за цел да отдаде почит на славянските първоучители и на техните ученици, на първо място на Климент. Но той е написал житието на гръцки език. Ако това не беше така, то непременно щеше да се намери славянският оригинал, заключава Малишевски. „Ние мислим, че това житие е написано не на славянски, а на гръцки. Българин от

[1] Тези свои схващания Голубински е доразвил в неиздадено съчинение за дейността на двамата братя; вж. Н. Л. Туницкий, Св. Климент, епископ словенский. Сергиев Посад, 1913, стр. 47.

[2] Ив. Малишевский, Святые Кирилл и Мефодий, первоучители славянские. Киев, 1886, стр. 483.

[3] Е. Голубинский, Св. Константин . . . , стр. 54—57.

[4] Д-р В. Киселков, Презвитер Козма и неговите творения. София, 1943.

времето на Петър е могъл да пише на гръцки и е направил това именно да прослави паметта на славянските първоучители и да защити славянската книжнина пред гърците, а може би и пред гъркофилите българи" (стр. 376).

Гръцкият автор на запазеното гръцко житие, който е преработил първото сказание, му придал по-друг характер. Той е писал във време, когато България била под византийско робство и славянското богослужение и църква били преследвани. Авторът-грък е подкрепял тази противославянска политика и затова е изоставил онния места от своя извор, в които се говори за славянско богослужение. Затова двамата братя Кирил и Методий са представени само като преводачи на Писанието. Този им подвиг, както и самото изнамиране на славянската азбука, се обяснява със снизходително отношение към грубостта и тъпотата на българския народ, който не разбирал прекрасния гръцки език.

Малишевски е твърде колеблив по въпроса за автора на житието. „Нашето мнение от една страна се доближава до мнението на Шафарик, а от друга страна до мнението на Добровски и Голубински" (стр. 377). Шафарик приема съществуването на славянско житие, а Добровски и Голубински смятат, че авторът на гръцкото житие е живял след Теофилакт. Малишевски не допуска, че Теофилакт би написал такова житие, което граничи с фалшификация, защото е „авторитетен писател". От друга страна Теофилакт бил обичал своето паство, не се е изразявал за него грубо и оскърбително, както говори авторът на житието за българите: той ги нарича груби, тъпи, скотоподобни.[1] Дори и надписът на житието, в който стои името на Теофилакт като автор, за Малишевски говори против авторството му: „Впрочем този надпис, а така също и белезите, че авторът на житието в своята защита на православието за произхождението на св. дух се е ползувал от съчиненията на Теофилакт, довеждат до заключението, че авторът е писал след Теофилакт" (стр. 378). Авторът-грък или се е казвал също Теофилакт, и след време е бил отъждествен с архиепископ Теофилакт, или пък името на последния е било прибавено по-късно, за да се придаде по-голяма важност и значение на житието. Примери за едното и за другото има в житийната литература.

Малишевски неправилно смята, че първото житие е написано от Климентов ученик на гръцки език. Намереното Наумово житие доказа, че такова житие е било написано на славянски език.[2] Съвсем неубедително е твърдението на Малишевски, че Теофилакт не можел да бъде автор на Пространното Климентово житие, защото не подхождало на него и той обичал българите. Той забравя, че Теофилакт е бил изпратен в Охрид, за да прокарва ви-

[1] В писмата на Теофилакт има много силни изрази и епитети за българите. „Писмата на Теофилакт Охридски, архиепископ български", превел от гръцки митрополит Симеон, София, 1931.

[2] В Наумовото житие се казва: „И се же братие да не останеть безь памети брать сего блаженнаго Климента и съподругь и състрастникь съ ним же и пострада многыи бѣды и страсти от еретигъ, Наоумь презвитерь сый", Йор. Иванов, Български старини из Македония, II изд., 1931, стр. 306—307.

зантийска политика. Той е бил един функционер на византийската църква и държава. Не е вярно също, че Теофилакт не употребявал груби изрази и епитети за българите, каквито се срещали в житието. В същност в писмата си той нарича българите жаби, вратове без глави, скотове и т. н. Не е убедително съображението на Малишевски, че сходството между Теофилактови съчинения и житието говорело за късен автор, който е използувал тези съчинения. Сходството е от такъв характер, че много по-правдоподобно е да се признае, че Теофилакт е автор на двете произведения, щом като те съвпадат по композиция, идея и израз.

Нашите учени, които са се занимавали с Пространното Климентово житие, са признавали за негов автор Теофилакт Охридски. Изолиран остава опитът на Н. Темчев, който в една кратка вестникарска статия се опита през 1937 г. да отрече авторството на Теофилакт.[1] Най-важното доказателство против авторството на Теофилакт Темчев намира в титлата „архиепископ на Първа Юстиниана", а Теофилакт не бил носил тази титла. Той обаче забравя, че ние имаме това житие от късно време — XIV век. Преписвачите са добавяли титлите и затова Климент е наречен „архиепископ", макар че той е бил само епископ.

5

В полза на Теофилактовото авторство е запазеният Московски ръкопис от XIV в. и двете стари издания на Григорий Константидис и Михаил Гора от 1742 г. и на Памперей от 1802 г.[2] Според Добровски и Миклошич изданието на Памперей е направено въз основа на ръкопис, който се намирал в манастира „Св. Наум" край Охрид. Московските издатели подчертават, че са използували „твърде стари ръкописи".[3] От сравняването на двете издания се установява, че те почиват върху един ръкопис — те съвпадат дори в грешките. От друга страна, техният текст се различава от текста на Московския ръкопис. Следователно през XVIII век е имало друг ръкопис, който вероятно е бил пазен в Наумовия манастир. От него са направени двете стари печатни издания. И този ръкопис, за който се подчертава, че е бил „стар", посочва Теофилакт за автор на житието. Светогорските ръкописи № 382 (в Иверския манастир) и № 274 (в Дионисиевия манастир) също посочват за автор охридския архиепископ Теофилакт. За Лъв Алаций, грък от католическо вероизповедание, авторът е грък и схизматик, т. е. източноправославен. Същото повтаря и Асеман.[4]

Атанасий Пароски е направил преработка и свободен превод на житието, като е използувал стари преписи, в които името на Теофилакт е стояло като автор. Атанасий не се съмнява никак в

[1] Н. Темчев, Пространното житие на св. Климент. От кого е било написано и от кого е било преведено на гръцки език. В. Мир, бр. 10948, год. 1937.

[2] Описание на изданията вж. Климент Охридски, 1955, стр. 5 и сл.

[3] Ὑπὸ πολλῶν τῶν ἔκπαλαι διορθωθεῖσαν σεσαθρωμένων ἀντιγράφων, вж. Н. Туницкий, Материалы. . ., стр. 8.

[4] Kalendaria ecclesiae universae, Romae, 1755, p. 147—149.

авторството на Теофилакт, но той го смята за ученик на Климент Охридски, понеже не е бил запознат с живота на Теофилакт.[1]

Павел Йосиф Шафарик (1795—1861 г.) пръв е изказал мнението, че Теофилакт Охридски е автор на запазения до нас текст, но той е използувал недостигнало до нас славянско житие на Климент.[2] „Неизвестният житиеписател на св. Климент, епископ Велички в Македония, бил ученик на този учен пастир и затова е важен свидетел... Там (в охридската църква) между ръкописите има две жития на св. Климент, написани на гръцки: по-старото вероятно съставено от негов ученик, а след това преразказано и дори поправено от архиепископ Теофилакт" (стр. 8).

На друго място Шафарик направо смята Теофилакт за автор: „По свидетелството на житиеписеца на св. Климент, архиепископ Теофилакт" (стр. 9).

Мнението на Шафарик дава нова насока на изследванията. Мнозина от учените възприемат неговото предположение. А. Т. Хилфердинг пише: „Пространното житие (на Климент Охридски), първоначалният текст на което принадлежи, както се вижда, на един от учениците на Климент, а достигналата до нас гръцка редакция на знаменития писател от XI в. архиепископ Теофилакт."[3] В. А. Билбасов, като изтъква, че и католическият учен Гинцел признава съществуването на славянско житие, което лежи в основата на сегашното Пространно гръцко житие, написано от Теофилакт, казва: „Едва ли не е най-вероятно да признаем, че Българската легенда е съставена от ученик на Климент, вероятно на българско наречие, а редакцията, която се е запазила до нас на гръцки език, принадлежи на Теофилакт."[4] В. И. Григорович, който е намерил в Охрид и пренесъл в Москва запазения до нас гръцки ръкопис, смята Теофилакт за несъмнен автор. „В началото на тази епоха (падането на България под византийско иго) се прославил известният съставител на житието на св. Климент, архиепископ Теофилакт" (стр. 9).[5] Архиепископ Филарет признава за автор Теофилакт, но той смята, че е възможно да е имало двама души с това име и след това е станало смесване на автора и архиепископа.[6] Все пак у него намираме следното: „Живота на цар Петър е описал Теофилакт Български, който е писал за струмишките мъченици и за св. Климент" (стр. 33).

---

[1] Πρῶτος ὁ ἐν ἁγίοις Θεοφύλακτος, ὅστις τὸν ἀποστολικὸν τούτου βίον καὶ πρὸ αὐτοῦ τῶν διδασκάλων αὐτοῦ Κυρίλλου καὶ Μεθοδίου, ἄριστα καὶ σοφώτατα καὶ ἀληθέστατα συνέγραψεν. Ὡσὰν ὁποῦ αὐτὸς ἦγουν ὁ ἱερὸς Θεοφύλακτος καθὼς ὁ ἴδιος μαρτυρεῖ μέσα εἰς τὸν παρόντα λόγον, ἀπὸ τὴν πρώτην του ἡλικίαν ἐχρημάτισε μαθητὴς γνησιώτατος τοῦ ἱεροῦ τούτου Κλήμεντος (Н. Л. Туницкий, Материалы . . ., стр. 144).

[2] П. И. Шафарик, Расцвет славянской письменности в Булгарии. Москва, 1848, стр. 25.

[3] А. Т. Гильфердинг, Собрание сочинений, т. I, Спб., 1868, стр. 320.

[4] В. А. Бильбасов, Кирилл и Мефодий, часть II, Спб., 1871, стр. 115 и сл.

[5] В. И. Григорович, Изыскания о славянских апостолах, произведенные в странах Европейской Турции, ЖМНПр., 1847 (и отделен отпечатък).

[6] Филарет, Святые южных славян, II изд., Спб., 1894 (първото издание е от 1848 г.).

Основно и резултатно е разгледал въпроса за авторството на Пространното житие А. Воронов [1]. Авторът за него е грък. За това свидетелствуват много изрази и неблагоприятни изказвания за българите и славяните. България е тъмна страна — αἰχμηρῷ τόπῳ (гл. 2, 5), българският език е груб — „измолили благодат да изнамерят азбуката, която съответствува на грубостта на българския език“ (гл. 2, 6—χάριν αἰτοῦνται γράμματα ἐξευρέσθαι δασύτητι Βουλγάρων γλώσσης κατάλληλα), българите са диви и свирепи, груби за богопознанието (гл. 21, 63 — ἀμαθέστατοι καὶ τὸ ὅλον εἰπεῖν κτηνοδέστατοι, и гл. 22, 66— τὸ τῆς καρδίας αὐτῶν ἄγριον καὶ ἀτίθασον καὶ περὶ θεογνωσίαν ἀπόκριτον), а князете им са варварски възпитани (гл. 26, 74 — πεφυκότας βαρβαρικώτερον). От друга страна авторът използува всеки подходящ случай, за да похвали гръцкия език и всичко гръцко. Гръцкият език е прекрасен във всяко отношение (гл. 4, 15—πάντα καλή); неговото знание е качество, което често се подчертава (гл. 2, гл. 9, гл. 12). Кирил и Методий и техните ученици Климент и Горазд се хвалят, че знаели добре гръцки език. Всичко това показва, че авторът е бил грък.

Като изхожда от съдържанието на житието и неговия стил, Воронов установява, че житиеписателят е познавал много добре Св. писание, класическата литература [2] и теорията на църковното красноречие. „Той блести с очевидните черти на средновековното гръцко витийство и образованост. Твърде често употребява метафори, алегории и други реторични фигури, дълги периоди, уводни изречения — всичко това е свойствено на средновековните гръцки писатели и е проникнало в цялото произведение от първия до последния ред“ (стр. 116).

Съдържанието на житието дава достатъчно сведения, за да се определи и времето на неговото написване. Воронов смята изразите „нашите времена“ — τοὺς καθ' ἡμᾶς καιρούς (гл. 1, 2), „нашето поколение“ — τῇ δὲ ἡμετέρᾳ γενεᾷ (гл. 1, 2), „нашите времена“ — τοῖς ἡμετέροις χρόνοις (гл. 1, 2), „последно време“ — ἐν τοῖς ἐσχάτοις τούτοις χρόνοις (гл. 1, 3) и др. за несигурни белези, че авторът е бил съвременник на описваните събития. Много по-голямо значение имат указанията в житието, от които е очевидно, че авторът живял много по-късно от времето на братята Кирил и Методий и на техните ученици. Тонът на автора издава лице, което пише за една далечна епоха. Например авторът на житието смята времето на княз Борис за далечно и забравено, та след неговото име пише: „Който е живял по времето на византийския император Михаил“ (гл. 4, 15). Споровете за произхождението на св. дух от „отца“ или „от отца и сина“ имали вече дълга история. Затова житиеписателят казва: „И тогава имало хора, които искали да преобразуват и изменят догмите“ (гл. 5, 17). Погребението на Климент е станало отдавна и „останките му и досега правят благодеяния, като лекуват всеки недъг и всяка болест“ (гл. 28, 77). Построените църкви от Климент или вече не са съществували, или пък са били преустроени, та авторът описва формата

[1] А. Воронов, Главнейшие источники для истории свв. Кирилла и Мефодия. Киев, 1877, стр. II, 331, XX.

[2] Авторът на житието цитира едно място от Втората олинтийска реч на Демостен, от I песен на Илиада и др.

им (гл. 23, 67). Богомилската ерес била пуснала вече дълбоки корени, а по времето на Климентовите ученици тя е била в своя зародиш. Известието пък, че построената от Климент манастирска църква „в последно време станала архиепископска катедрала" (гл. 23, 67), показва, че авторът е живял след като Охрид е станал седалище на архиепископска катедра, а това е станало според Воронов в края на X или в самото начало на XI век (стр. 118).

Заключителните думи от житието, с които авторът моли Климент да защити „своите питомци" от варварските нашествия, като ги пази както винаги, но особено сега, „когато опасността е близка, когато няма помощник, когато скитският меч се е окъпал в българска кръв и когато ръцете на безбожниците захвърлят телата на твоите чеда за храна на птиците небесни" (гл. 29, 80), Воронов смята за сигурно указание и свидетелство, по което може да се определи времето, през което е живял авторът на житието. Миклошич смята, че под скитски нападения житиеписателят разбира унгарските нападения през X век (вж. стр. 409). Но Воронов изтъква, че за византийските автори скити са всички племена, които идват от север: хуни, готи, авари, българи, хазари, варяги и руси (стр. 119). Той изтъква, че византийските хронисти от X век наричат маджарите турци, а не скити. „Ние смятаме, пише Воронов, по-съобразно с етнографската номенклатура на византийската историография и с историческите обстоятелства да признаем за скити в нашето житие не унгарците, а печенегите" (стр. 120). Византийските историци Кедрин, Зонара, Ана Комнина и Теофилакт наричат печенегите скити или печенеги[1]. През XI век печенегите били страшни врагове на Византия. Те безмилостно опустошавали България и стигнали чак до Солун и Цариград. Нападенията през 1026—36 г. е през 1081—1091 г. при Алексий Комнин са били най-жестоки. В житието се има пред вид втората война, защото тя е наречена от историците „скитска". В полза на това обяснение са следните исторически факти: печенегите получили земи в Северна България с условие да помагат на Византия, но те не устояли на това си обещание, а често ставали помощници и съюзници на претенденти за византийския престол (например на Вриений). През 1086 г. печенегите преминали Хемус, започнали опустошителна война и разбили византийските пълководци Пакуриан и Врана. Макар и да били разбити скоро от Алексий Татикий, Мавракатакалон и др., те не престанали да нападат империята и да я опустошават. На следната година печенегите отново жестоко опустошили България и Тракия. Едвам през 1091 г. Алексий Комнин ги разбил и триумфално се завърнал в столицата. Архиепископ Теофилакт възхвалил този му подвиг. Както Теофилакт, така и Ана Комнина при описването на тази война наричат печенегите скити. От писмата на Теофилакт се вижда, че печенегите през това време са опустошили големи области, разорили много селища, манастири, църкви и пр. „Житието на св. Климент, както се вижда, било напи-

[1] Oratio in Alex. Comnenum, Migne, t. 126, col. 287 – 306.

сано преди свършването на тази война и при това в период на неблагоприятно за Византия направление („няма кой да помогне"). Като се вземат под внимание всички тези обстоятелства, може да се предположи, че то (житието) е написано между 1088—1090 г. Тъй като в житието се говори за приближаването на празника на св. Климент — 27 юли, то очевидно е написано не много преди този празник" (стр. 124—125).

Воронов е убеден, че автор на Пространното Климентово житие е охридският архиепископ Теофилакт. За това той намира доказателства в старите ръкописи и старите печатни издания, в които името на Теофилакт стои като автор. Съдържанието и стилът на житието говорят също в полза на Теофилактовото авторство. Известно е, че Теофилакт е писал Житие на 15-те тиверионолски мъченици и много други исторически, догматически и екзегетически съчинения. Пръв Воронов прилага сравнителния метод, за да докаже авторството на Теофилакт. Той съпоставя места от житието с места от съчинението на Теофилакт „В какво се обвиняват латинците" (Περὶ ὧν ἐγκαλοῦνται Λατῖνοι). В тези места се разглеждат различията между Източната и Западната църква за произхода на св. дух от отца или от отца и сина.

Тези места са следните:

Βίος Κλήμεντος	Περὶ ὧν ἐγκαλοῦνται Λατῖνοι
Ἕτερον δὲ τὸ ἐκπορεύεσθαι, καὶ ἕτερον τὸ χορηγεῖσθαι· τὸ μὲν γὰρ τοῦ πῶς εἶναι τὸ πνεῦμα ἐκφαντορικόν, ὡς γὰρ ὁ υἱός ἐστιν ἐκ τοῦ πατρὸς γεννητός, οὕτω καὶ τὸ πνεῦμα ἐκπορευτόν, τὸ δὲ χορηγεῖσθαι οὐ τὸ πῶς εἶναι δηλοῖ, ἀλλὰ πλουτισμὸν ἐκδείκνυται καὶ διάδοσιν (VIII, 26).	Τὸ μὲν ἐκπορεύεσθαι τοῦ πῶς ἐστι τὸ πνεῦμα δηλωτικόν. Ὡς γὰρ ὁ υἱός ἐστιν ἐκ τοῦ πατρός γεννητῶς δέ..., οὕτω καὶ τὸ πνεῦμα... ἐκπορευτῶς. Τὸ δὲ χορηγεῖσθαι οὐ τοῦ πῶς ἐστι τὸ πνεῦμα δηλωτικόν, ἀλλ' πλουτισμός τις ἐν τούτοις δηλοῦται, καὶ οἷον χύσις τῆς ἀγαθότητος (Patr. Gr., t. 126, col. 228).
Εἰ τότε τὸ πνεῦμα δέδωκεν, ἢ περισσὴ λοιπὸν ἡ ἐν τῇ Πεντεκοστῇ τούτου κάθοδος, ἢ ἄλλου πνεύματος, εἰ μὴ περισσή, ποῖον οὖν τοῦτο (VIII, 27);	Εἰ αὐτὸς παράκλητος ἐδόθη τότε, ἡ κατὰ τὴν Πεντεκοστὴν παρουσία ἢ τοῦ αὐτοῦ καὶ περιττή, ἢ ἄλλου πνεύματος, καὶ ποῖον τοῦτο, ζητήσομεν (Patr. Gr., t. 126, col. 226).
Καίτοι πάντως εἰ τοῦτο ἦν, τί τὸ κωλύον τὸ Κύριον εἰπεῖν· τὸ πνεῦμα τῆς ἀληθείας, ὃ παρ' ἐμοῦ ἐκπορεύεται (IX, 30);	Καίτοι καθ' ὑμᾶς, εἰ καὶ ἐκ τοῦ υἱοῦ ἐκπορεύεται, τί ἐκώλυεν εἰπεῖν (Patr. Gr., t. 126, col. 226).

Съвпадането на двата текста е пълно и очевидно до най-малки подробности. Затова и Воронов заключава: „Следователно и общото отношение към въпроса за изхождането на св. дух, и другите различия между Източната и Западната църква, и сходствата в изложението на учението на този догмат в съчинението на Теофилакт и в Климентовото житие показват, че последното трябва също да бъде приписано на блажени Теофилакт" (стр. 132).

Воронов се старае да обясни дори изразите „на нас българите“ (гл. 22, 66), „нас смирените и недостойните ...“ (гл. 18, 57) и подобни в преносен смисъл. В случая не ставало въпрос за непосредствен ученик на Климент. Всеки архиерей, а особено такъв, който заема катедра, която е здраво свързана с името на Климент, може да се смята и да се представя за негов ученик. Теофилакт в случая се смята за ученик на Климент. Затова, според Воронов, няма нужда да се допуска съществуването на славянско житие, което да е било използувано от Теофилакт. Като български архиепископ Теофилакт е могъл да се смята по служба едно с българите (стр. 135).

Въз основа на всичките посочени съображения Воронов заключава: „Следователно Пространното житие на св. Климент е написано не от славянин, а от грък, не в десетия век от непосредствен ученик на св. Климент, а около 1090 г. и с достатъчна сигурност може да бъде отнесено към произведенията на блаж. Теофилакт, български архиепископ, комуто е приписано в надписите на старите ръкописи“ (стр. 136).

Мнението на Воронов е подкрепено и подсилено с нови доказателства от руския учен Л. Н. Туницки[1]. Той е написал своята книга след като е било намерено житието на Наум и вече е било известно, че е имало славянско житие на Климент. Все пак Туницки смята, че Теофилакт не е използувал това житие. Местата в първо лице не са взети от славянското житие, а са дело на късните преписвачи, които пък са ги преписали от съществуващото още по тяхно време славянско житие. Дело на късните преписвачи е също изразът „на нас българите“. В първообраза на Теофилакт вместо ἡμῖν Βουλγάροις παρέδωκεν е стояло ὕμνοις Βουλγάροις παρέδωκεν — „на българите предаде с химни“. Затова и в превода на Атанасий Пароски стои само παρέδωκεν εἰς τοὺς Βουλγάρους. Заменянето пък на ὕμνοις с ἡμῖν е било твърде лесно за един средновековен автор, понеже на византийски и двете думи имат почти еднакъв гласеж „имнис“ и „и мин“. По този начин Туницки смята, че засилва тезата за авторството на Теофилакт: авторът на житието е горд грък и не е българин, не е и ученик на Климент. Освен това авторът има официална близост с българите — празнува заедно с българите деня на Климент. Самият факт, че той се е заел да опише живота на български светец, вече говори достатъчно за известни отношения към българите, мисли Туницки.

Стилът и езикът на Пространното Климентово житие издават автора за талантлив писател. Няма съмнение, че той е познавал добре светоотеческата литература и класическите гръцки автори. Св. писание е познавал не като обикновен клирик и духовник, а като негов тълкувател и известен екзегет. В житието има твърде много цитати от Писанието, отделни цитати из съчинения на църковни отци, например от Климент Александрийски, от Фотий и др., фраза от Демостен, факти от църковната история и т. н. Витиеватият стил е изискан. „Всички тези признаци в най-голяма степен сближа-

[1] Н. Л. Туницкий, Св. Климент, епископ словенски. Сергиев Посад, 1913, стр. IX, 290.

ват нашия автор с личността на този писател, името на когото стои в надписите на житието — блаж. Теофилакт“ (стр. 52).

Като историческа личност и като писател Теофилакт притежава всички онія качества, които ние можем да открием за автора на житието: „Надменно отношение към българите, официална близост с тях, голяма образованост, витиеват стил“ (стр. 52). Туницки дава доказателства за тези качества по отделно. Той цитира Теофилактовите писма, от които се вижда неговото презрително отношение към българите и т. н.

Туницки успешно е продължил сравнителния метод. Той съпоставя места от житието с места от Теофилактовото тълкуване на евангелието на Иоан, VIII, 31—34.

Β'ος Κλήμεντος, VIII	Ioan., VIII, 31-34; Migne, P. Gr., 123, col. 1224.
Ἡμεῖς γὰρ πνεῦμα μὲν υἱοῦ, ἐπεὶ καὶ πνεῦμα ζωῆς καὶ ἀληθείας, ἃ καὶ ὁ υἱός, καὶ νοῦν Χριστοῦ τὸ πνεῦμα πιστεύομεν. Ἐκ πατρὸς μὲν προιέναι τὸ πνεῦμα,.. πεπιστεύκαμεν. Εἶναι δὲ καὶ τοῦ υἱοῦ οἰκεῖον καὶ δι' αὐτοῦ χορηγεῖσθαι τοῖς ἀξίοις.	Λέγεται δὲ τὸ πνεῦμα εἶναι τοῦ υἱοῦ, καθὸ ἀλήθεια μέν ἐστιν ὁ υἱός, καὶ δ'ναμις καὶ σοφία. Πίστευε σὺ τὸ πνεῦμα ἐκ τοῦ πατρὸς μὲν προιέναι, δι' υἱοῦ δὲ χορηγεῖσθαι τῇ κτίσει.
Εἰ δὲ τὸ ἐμφυσῆσαι τὸν υἱὸν τοῖς ἀποστόλοις καὶ εἰπεῖν· λάβετε πνεῦμα ἅγιον, τοῦτό σε ταράττει, παχέως τοῖς εὐαγγελίοις ὡμίλησας. Χάρισμα γὰρ τοῖς ἀποστόλοις ἐν τῶν τοῦ πνεύματος δέδωκε τὸ τῆς ἀφέσεως τῶν ἁμαρτιῶν, ὡς δηλοῖ τοῖς ἑξῆς... ἀλλ' οὐκ αὐτὸ τὸ πνεῦμα τηνικαῦτα τοῖς μαθηταῖς ἐχαρίσατο.	Ναί, φασίν, ἀλλ' ἐνεφύσησε τοῖς μαθηταῖς, καὶ εἶπε· λάβετε πνεῦμα ἅγιον. Βαβαὶ τῆς παροινίας... Φανερὸν γάρ, ὡς τότε αὐτοῖς οὐ τὸ ἅγιον πνεῦμα δέδωκεν, ἀλλὰ χάρισμα ἓν τῶν τοῦ πνεύματος, τὸ ἀφιέναι τὰς ἁμαρτίας. Εὐθὺς γὰρ ἐπάγει· ἄν τινων ἀφῆτε ἁμαρτίας.
Εἰ τότε τὸ πνεῦμα δέδωκεν, ἢ περισσὴ λοιπὸν ἡ ἐν τῇ Πεντηκοστῇ τούτου κάθοδος, ἢ ἄλλου πνεύματος.	Εἰ τότε ἔδωκε τοῖς μαθηταῖς τὸ πνεῦμα, ὅτε ἐνεφύσησε, πῶς λοιπὸν ἔλεγεν αὐτοῖς, ὅτε „Λήψεσθε δύναμιν“...; ἢ πῶς ἐν τῇ Πεντηκοστῇ πιστεύομεν τὴν κάθοδον γενέσθαι τοῦ πνεύματος.
... δύο δὲ ποιοῦντες ὑμεῖς ἀρχάς, τοῦ μὲν υἱοῦ πατέρα, τοῦ δὲ πνεύματος τὸν υἱόν...	... ἵνα μὴ δύο τοὺς αἰτίους τοῦ πνεύματος εἰσάξωμεν, τόν τε πατέρα καὶ τὸν υἱόν.

„Сходството на приведените изрази може да се обясни само в този смисъл, че авторът на житието и на тълкуването на Евангелието от Иоан е било едно и също лице — блаж. Теофилакт“ (стр. 55).

Туницки е използувал и публикуваната служба на Климент, в която има песни и канон, писани от Теофилакт. Г. Баласчев е открил в публикуваната от него служба на Климент надпис: „Канон, творение на Теофилакт, български архиепископ. Неговият акростих (краеграние) е следното: „Особено много с песни възпявам великата слава

на Климент“ — Κλήμεντος μέγα κῦδος ἐν ἄσμασιν ἔξοχα μέλπω.[1] И на други места в службата има посочени песни от Теофилакт (стр. 7). Въз основа на тях Баласчев пише: „Така щото сега обнародваната служба на славянски език (с гръцки паралел) на Климент донесе ако не пряко, то поне косвено свидетелство, което има да послужи при разрешаването на въпроса за авторството на Пространното Климентово житие“ (стр. LXX). Теофилакт е взел участие в написването на служба на Климент, а това е неоспоримо доказателство, че той е изучавал биографията му. Известно е, че песните от една служба отразяват живота и подвизите на почитания чрез нея светец.

Според Туницки в житието са прокарани тенденции, които напълно отговарят на характера и дейността на Теофилакт. Такива са споровете по догматични въпроси, премълчаването на въпроса за славянско богослужение, защита на църквата от посегателството на светската власт, застъпване за независимостта на Охридската архиепископия и т. н. Някои от тези съображения са били изказвани още преди Туницки, но пръв той прави подробен разбор на дейността на Теофилакт като противник на светската власт, която се намесва в църковните дела. Теофилакт се е борил и против Цариградската патриаршия, която заплашвала независимостта на Охридската архиепископия. Като автор на житието Теофилакт нарочно изтъква внимателното отношение на княз Борис и цар Симеон към Климент и към църковното дело, подчертава материалните облаги, които имали духовните лица — те дори не плащали никакви данъци на светската власт. Климент получавал подаръци от князе, макар и варварски възпитани, и т. н. В тези и подобни места Туницки вижда един внимателен протест на Теофилакт срещу светската власт, която се намирала в тежко положение поради непрекъснатите войни и затова често прибягвала до конфискуване на църковни имоти, пари, скъпоценни съдове и др. Заключението на Туницки относно автора на житието е: „С достатъчна сигурност може да се признае житието за произведение на Теофилакт и следователно да го отнесем към края на XI или самото начало на XII век“ (стр. 61).

Теофилакт е автор на житието в същински смисъл на думата, а не е само един редактор на старо житие. Широките рамки на повествованието, в което са включени събития от различни епохи, композицията и обяснението на историческите факти са дело на Теофилакт. Няма съмнение, че той е имал на ръка извори, но ги е използувал свободно и съгласно каноните на византийската агиография.

Туницки без нужда се старае да докаже, че местата в житието, в които авторът говори в първо лице, са дело на преписвачи. Много по-близо до истината е да се приеме, че това са места, които авторът е взел направо от славянското житие. Несполучливо Туницки поправя и мястото ἡμῖν Βουλγάροις с ὕμνοις Βουλγάροις. Основанието му не е убедително: Атанасий Пароски е грък, който е превеждал житието твърде свободно и затова е изпуснал личното местоиме-

[1] Г. Баласчев, Климент, епископ словенски, и службата му по стар словенски превод с една част гръцки паралелен текст. София, 1898, стр. LXXI и стр. 11-

ние. Всичките други съображения обаче на Туницки в полза на Теофилактовото авторство са убедителни.

М. Муретов е превел Пространното Климентово житие и пръв е използувал Московския ръкопис[1]. Той се възхищава от тънкия анализ на отделни места от житието и други Теофилактови съчинения, който правят Воронов и Туницки, но смята, че това не винаги са необорими доказателства в полза на Теофилактовото авторство. Материалът е от такова естество, че оставя място за съмнение или, както той се изразява, a posse ad esse non valet consequentia (от възможното до действителното няма значение заключението). Все пак Муретов сам посочва такива места от други съчинения, които биха били в полза на тезата за авторството на Теофилакт. 1. Еднакви мисли в житието и в други несъмнени Теофилактови съчинения: ὁ τῆς φύσεως λόγος ὁ αὐτός ἐστι καὶ οὐκ ἠλλοίωται (гл. 1, 2) и ὁ λόγος ὁ δοθεὶς ἡμῖν καὶ παιδαγωγῶν ἡμᾶς φύσει, ὃς καὶ φυσικὸς νόμος καλεῖται, οὗτος ἂν κληθείη φῶς, τὸ δοθὲν ἡμῖν παρὰ θεοῦ (Migne t. 123, col. 1149); 2. Има цитати от Св. писание, които се срещат в житието и в Теофилактови съчинения с един и същи текст, а в Библията са малко по-други; 3. Посочва еднакви мисли в Климентовото житие и в Житието на 15-те тивериополски мъченици: „Колкото и да говорим и разказваме, неказаното ще бъде много повече“ (гл. 1, 1) и „Приличам на човек, който гребе морето с шепа и който брои небесните звезди, дъждовните капки и морския пясък, който лови сянката си и не може да я улови“ (гл. 55, к. 220); „Вътрешният му човек в такава степен се обновявал, в каквато външният погивал“ (гл. 26, 73) и „Колкото повече погива външният човек, толкова повече вътрешният се обновява, издига и лети леко и лесно към небето“ (гл. 31, к. 196); „Като живяха в тела почти безтелесно“ (гл. 1, 2), „Земен ангел и небесен човек“ (гл. 29, 79) и „Човеци да заемат мястото на ангели“ (гл. 1, к. 152) и „Като чули, че животът на мъжете почти съперничи на ангелите по своята духовност“ (гл. 19, к. 177).

Муретов привежда твърде важни доводи в полза на Теофилактовото авторство, макар че сам той е твърде скептично настроен относно сравнителния метод. Затова той привежда известни места от житието, които смята, че говорят против авторството на Теофилакт. На първо място цитира изречението: „Папата въвел Кирил в олтара, за да извърши служение и да приеме тайните по-духовно и по-божествено и да се причасти с новата чаша“ (гл. 3, 11). От богословско и литургично гледище това място е напълно безсмислено и неясно, казва Муретов. А Теофилакт е бил учен богослов и добър литургист. Той не може да напише това изречение. Като оставим настрана, че в същност и това изречение не е така безсмислено, както се представя от Муретов, ние можем смело да отдадем неясността на късните преписвачи, които често са пропускали отделни думи или пък са променяли някои изречения.

Муретов дава известни езикови съображения, които според него говорели против авторството на Теофилакт. На първо място

[1] Сп. Християнское чтение, 1913, июль-август, стр. 476 и сл.

той смята употребата на дателния падеж за притежание (dativus possessivus) като белег против авторството на Теофилакт, който не би се оставил да бъде под влияние на старобългарски език. В случая има известно пресилване, защото притежателният дателен падеж е свойствен както на класическия гръцки език, така също и на византийския. В житието той не е употребен повече, отколкото се явява в други Теофилактови съчинения. Същото е с двойственото число и т. н. Туницки се е спрял подробно на тези доводи на Муретов в предговора към изданието и превода на житието[1], и ги е оборил.

Римският учен M. Jugie е решителен защитник на Теофилактовото авторство.[2] Той сравнява отделни места от житието с места от други Теофилактови съчинения и отдава заслужено внимание на вътрешната критика на текста при византийските автори. Като подчертава, че Теофилакт е бил компилатор и най-често е писал своите съчинения въз основа на две или три други книги на известни автори, Жужи смята, че щом един път Теофилакт е намерил едно кратко житие на Климент Охридски, твърде лесно е могъл да го вземе и да го преработи и издаде под свое име.

На второ място Жужи изтъква подробното съвпадение на изложението за произхода на св. дух от „отца и сина" в житието и в другите Теофилактови съчинения. Наистина тези съвпадения в поголямата си част са били вече посочени от Воронов и Туницки, но руските автори не са били известни на католическия учен. Жужи по свой път и сам е дошъл до тези заключения, до които преди него са дошли споменатите двама автори. Тези места са следните:

Βίος Κλήμεντος	Други съчинения
...Ἐκ πατρὸς μὲν προϊέναι τὸ πνεῦμα καὶ εἶναι τούτου αἴτιον καὶ προβολέα τὸν τοῦ υἱοῦ γεννήτορα πεπιστεύκαμεν· εἶναι δὲ καὶ τοῦ υἱοῦ οἰκεῖον καὶ δι' αὐτοῦ χορηγεῖσθαι τοῖς ἀξίοις ἑκάστοτε· ἕτερον δὲ τὸ ἐκπορεύεσθαι καὶ ἕτερον τὸ χορηγεῖσθαι· τὸ μὲν γὰρ τοῦ πῶς εἶναι τὸ πνεῦμα ἐκφαντικόν· ὡς γὰρ ὁ υἱός ἐστιν ἐκ τοῦ πατρὸς γεννητός, οὕτω καὶ τὸ πνεῦμα ἐπορευτὸν τὸ δὲ χορηγεῖσθαι οὐ τὸ πῶς εἶναι δηλοῖ, ἀλλὰ πλουτισμὸν ἐνδείκνυται καὶ διάδοσιν (VIII, 26).	Πίστευε οὖ τὸ πνεῦμα ἐκ πατρὸς μὲν προιέναι, δι' υἱοῦ δὲ χορηγεῖσθαι τῇ κτίσει („Тълкуване на евангелието от Иоан, III, 32-34", Migne, Patrologia Graeca, 123, col. 1224, D).
Ὁρᾶτε τὸ πνεῦμα πῶς ἡμεῖς οἴδαμεν, ἐξ υἱοῦ μὲν οὐ προερχόμενον, δι' υἱοῦ δὲ χορηγούμενον. Εἰ δὲ τὸ ἐμφυσῆσαι τὸν υἱὸν τοῖς ἀποστόλοις καὶ	Ἀλλὰ γέγραπται· πνεῦμα τοῦ υἱοῦ ... ἀλλ' οὐκ ὡς ἐξ ἐκείνου προϊόν, ἀλλ' ὡς οἰκεῖον αὐτοῦ... καὶ ὡς παρ' αὐτοῦ τοῖς ἀξίοις πεμπόμενον καὶ χορηγούμενον („В какво се обвиняват латинците", Migne, P. Gr., 126, col. 228, A.)
	Τὸ γὰρ ἐκπορεύεσθαι νομίζοντες ἴσον εἶναι τῷ χορηγεῖσθαι... οὐδὲ οἴεσθε προσκόπτειν, εἰ καὶ ἐκπορεύεσθαι τοῦτο, ἐκ τοῦ υἱοῦ φαίητε. Ἔστι δὲ οὐχ οὕτω ταῦτα ἔχοντα...

[1] Н. Л. Туницкий, Материалы . . . ., стр. 57.

[2] M. Jugie, L'auteur de la vie de saint Clement de Bulgarie, в Echos D'Orient, t. XXIII, 1924.

εἰπεῖν· λάβετε πνεῦμα ἅγιον, τοῦτό σε ταράττει, παχέως τοῖς εὐαγγελίοις ὡμίλησας. Χάρισμα γὰρ τοῖς ἀποστόλοις ἐν τῶν τοῦ πνεύματος δέδωκε τὸ τῆς ἀφέσεως τῶν ἁμαρτιῶν, ὡς δηλοῖ τοῖς ἑξῆς· πνεύματα δὲ τὰς ἐνεργείας τοῦ πνεύματος καὶ τῷ Ἡσαΐᾳ φίλον καλεῖν· ἀλλ' οὐκ αὐτὸ τὸ πνεῦμα τηνικαῦτα τοῖς μαθηταῖς ἐχαρίσατο. Δῆλον δέ· καὶ γάρ, εἰ τότε τὸ πνεῦμα δέδωκεν, ἦ περισσὴ λοιπὸν ἡ ἐν τῇ Πεντηκοστῇ τούτου κάθοδος, ἢ ἄλλου πνεύματος, εἰ μὴ περισσή (VIII, 27).

Τὸ μὲν γὰρ ἐκπορεύεσθαι τοῦ πῶς ἔστι τὸ πνεῦμα δηλωτικόν· ὡς γὰρ ὁ υἱὸς ἔστιν ἐκ τοῦ πατρὸς γεννητῶς δέ, καὶ οὐ κατ' ἄλλον τινὰ τρόπον· οὕτω καὶ τὸ πνεῦμα ἐκ τῆς αὐτῆς μὲν ἀρχῆς οὐ γεννητῶς δέ, ἀλλ' ἐκπορευτῶς... Τὸ δὲ πέμπεσθαι καὶ χορηγεῖσθαι καὶ μεταδίδοσθαι οὐ τοῦ πῶς ἔστι τὸ πνεῦμα δηλωτικόν, ἀλλὰ πλουτισμός τις ἐν τούτοις δηλοῦται, καὶ οἷον χύσις τῆς ἀγαθότητος („В какво се обвиняват латинците", Migne, P. Gr., col. 228, A, B; ср. също „Тълкуване на евангелието от Иоан, XVI, 12—15", Migne, P. Gr., 124, col. 216, A, B). Φανερὸν γάρ, ὡς τότε αὐτοῖς οὐ τὸ ἅγιον πνεῦμα δέδωκεν, ἀλλὰ χάρισμα ἐν τῶν τοῦ πνεύματος, τὸ ἀφιέναι τὰς ἁμαρτίας („Тълкуване на евангелието от Иоан, III, 32—34", Migne, P. Gr., 123, col. 1224).

Εἰ αὐτὸ ὁ παράκλητος ἐδόθη τότε διὰ τῆς ἐμφυσήσεως, ἀλλὰ μὴ τὸ χάρισμα τῆς ἀφέσεως τῶν ἁμαρτιῶν (οἷδε γὰρ ὁ λόγος καὶ τὰ χαρίσματα καλεῖν πνεύματα), ἢ κατὰ τὴν Πεντηκοστὴν παρουσία, ἢ τοῦ αὐτοῦ, καὶ περισσή· ἢ ἄλλου πνεύματος, καὶ ποῖον τοῦτο, ζητήσομεν („В какво се обвиняват латинците", Migne, P. Gr., 126, col. 226, B.).

Въз основа на тези сравнения Жужи заключава, че Теофилакт е несъмнен автор на Климентовото пространно житие. При неговото написване той е имал на ръка друго по-кратко житие, от което е преписвал и често превеждал отделни места дума по дума. Това използувано от Теофилакт житие е било написано вероятно на български от някой съвременник на Климент, който е живял и след него (стр. 6).

Теофилакт е вложил без колебание своето богословие в устата на Методиевите ученици. Опирайки се в най-съществените черти на Фотиевото учение и теория по въпроса за св. троица, Теофилактовата теория има и някои специфични черти. Например Фотий и неговите непосредствени ученици не говорят нищо за временната мисия на св. дух. За тях не съществува непроницаемата преграда между вечното съществуване и временното изпращане на св. дух, която вече се среща през XI век и най-много у Теофилакт. Вътрешните противоречия в житието се дължат преди всичко на използувания материал, който на отделни места не е и преработван. Сегашният

изследовател се намира в известно затруднение и дори в невъзможност да определи точно Теофилактовата част от първоизвора.

Кратката статия на Жужи е твърде важна, защото тя изхожда от един западен богослов, който разглежда в исторически аспект споровете в житието по догматични въпроси и дохожда до заключение, че те издават за автор Теофилакт.

Същото мнение има и Фр. Гривец, който въз основа на изложението на догматичните спорове в житието и в другите Теофилактови съчинения смята, че Пространното житие на Климент Охридски е написано от Теофилакт.[1]

Най-новата студия по интересуващия ни въпрос принадлежи на Ота Полах. Тя е озаглавена „Кой е автор на т. н. „Българска легенда".[2] Полах взема повод от изказаното мнение на Ян Станислав[3], че авторът на житието е бил ученик на Методий. Полах се обявява против това мнение и дава редица доказателства, с които утвърждава авторството на Теофилакт. Съдържанието на житието показва, че неговият автор не е запознат добре с живота на Кирил и Методий и затова прави грешки. Един ученик на Методий не би твърдял, че Методий е покръстил Борис и че Вихинг е ръкоположен след смъртта на Методий. Тези исторически грешки може да направи само един късен автор, но не и пряк ученик на Методий. Авторът е грък и затова нищо не споменава за славянското богослужение. Отношението му към папския престол е твърде резервирано. Неправилно и противно на историческата правда на Методий се приписва заслуга, че се е борил против западното учение за произхода на св. дух „и от сина". През IX век, когато е живял Методий, не е ставал спор за произхода на св. дух в този смисъл, както въпросът е изложен в житието. Методий е признавал източната редакция на символа на вярата, в която стои „чрез сина" (per filium), а не западната „и от сина" (filioque). Той е получил истинското изложение на това учение чрез две папски були.[4] Интерпретацията на ст. 18 от 16 глава от евангелието на Матей в житието напълно съвпада с тълкуването на Теофилакт,[5] което той дава при разглеждането на това място. Тази интерпретация не е съществувала през IX век. Същото трябва да се каже, продължава Полах, и за догматическите спорове, които авторът на житието влага в устата на Методиевите ученици. Тълкуването на гл. 15, ст. 15 от евангелието на Иоан за произхода на св. дух е изградено върху едно филологическо разграничаване на значението на гръцките глаголи ἐκπορεύομαι (procedo) и χορηγέομαι (mittor). Такова разграничение не е могъл да поддържа Методий, който признавал и изповядвал утвърдения тогава символ „и чрез сина". Фотий също не прави разлика

[1] Dr Fr. Grivec, Vitae Constantini et Méthodii, в Acta Academiae Velehradensis, XVII, fas. 1—2, Olomucii, 1941, p. 34—35.

[2] O. Polach, Kdo je autorem tak zv. „Bulgarské legendy", в Acta Academiae Velehradensis, XVIII, 1947, p. 53—70 (с голямо резюме на латински език, 70—74 стр.).

[3] „Dr Jan Stanislav, professor Bratislavensis, solus Legendae Bulgaricae auctorem inter sancti Methodii discipulos quaerit", p. 70.

[4] Була Gloria in excelsis (869 г.) на папа Адриан II и була Industriae tuae (880 г.) на папа Иоан VIII, вж. Monumenta Germaniae historiae, EPP., t. VII, p. 224.

[5] Това място се отнася до главенството на папата.

между тези глаголи. Той само защищава учението, че духът произхожда от отца и се противопоставя на втората част „и от сина". Въпросът с Теофилакт стои по-другояче. Неговото тълкуване и разясняване на това място напълно съвпада с изложението в житието, като е изградено изключително върху различното значение на гръцките глаголи ἐκπορεύομαι и χορηγέομαι. Авторът на житието твърди, че даровете на св. дух били наричани още в древно време „духове". Такава мисъл също няма у Фотий, но тя е развита от същия Теофилакт при тълкуването на гл. 20, ст. 22 от евангелието на Иоан. На последно място Полах се спира и на онова място в житието, в което се говори за разрешаване на спор чрез клетва. За един автор грък от Източната църква разрешаване на спорове или други въпроси само чрез клетва е било чуждо, докато на Запад това е било нещо обикновено. Един ученик на Методий, който би живял в Моравия, не би се учудвал на клетвено разрешение на спорния въпрос, както се учудва и недоумява авторът на житието. Въз основа на тези и други някои съображения Полах заключава: „Презрителното отношение към всичко славянско и на първо място съвпадането дума по дума на места от житието с места от други несъмнени Теофилактови съчинения доказват, че автор на Българската легенда е охридският архиепископ Теофилакт." [1]

Ян Станислав намира две отделни писателски „индивидуалности" в житието. Единият автор е от славянски произход. На него принадлежат местата за делото на двамата славянски апостоли и техните ученици. Неговият стил е спокоен и прост, събитията са описани накратко, но по-сочно и по-подробно, отколкото в Наумовото житие. Той познава старославянската литература и особено добре произведенията на Климент. Другият автор е архиепископ Теофилакт, който е образован и известен византийски автор. Той е писал въз основа на славянското житие и без съмнение е знаел славянски език. Всичките догматични спорове в житието принадлежат на него, а така също и неласкавите отзиви за славяните и за славянския език. [2]

6

Всеки автор, особено добрият стилист, има свой начин на писане. Построяването на фразата, употребата на особени думи, стилни фигури, еднакви мисли и еднакви обрати в речта могат да бъдат важни доказателства за приписване на един автор дори безименно съчинение. Муретов е направил опит само да посочи няколко еднакви израза от житието с други Теофилактови съчинения. Сравняването на места от Пространното житие на Климент с места от Житие на 15-те тивериополски мъченици е твърде подходящо, понеже и двете съчинения принадлежат към един и същи литературен вид. Посочените места в следващите страници без всяко съмнение доутвърждават авторството на Теофилакт.

След прощалните думи на Методий авторът на житието пише:

[1] „Et vere auctoris contemptus omnium rerum slavicarum imprimisque verbum pro verbo fere consensus cum nonnullis locis in aliis Theophylacti scriptis theologicis, archiepiscopum ochridensem Legendae Bulgaricae auctorem esse probant" (p. 74).

[2] Dr Jan Stanislav, Osudy Cyrila a Metoda a ich učenikov v Života Klimentovom. Tatron-Bratislava, 1950.

„Като казал това и повече от това“ (ταῦτα καὶ πλείω τούτων εἰπών, гл. 6, 23), а в Житието на тив.: „Имало такива и по-големи от тези неща“ (ἦν ταῦτα καὶ πλείω τούτων, гл. 2, к. 153). В гръцки език изразите съвпадат дума по дума. В двете жития се срещат твърде често евфемистични изрази. Кирил не е умрял, но „си предал духа на бога на духовете“ (καὶ τὸ πνεῦμα μὲν θεῷ τῶν πνευμάτων παρέθηκε, гл. 3, 11). Тиверио̀полските мъченици също „предали душите си на бога“ (ψυχὰς τῷ θεῷ ἀπεδίδοσαν, гл. 1, к. 151). Когато авторът говори за смърт, той си служи с много синонимни изрази и думи. Например Владимир не умрял, а „се отделил от хората“ (ἐξ ἀνθρώπων ἐγένετο, гл. 19, 60) и Борис „се отделил от хората“ (ἐξ ἀνθρώπων ἐγένετο, гл. 31, к. 193).

Докато Методий бил жив, моравският княз и западното духовенство не предприемали гонение срещу православните. Князът обаче „имал василиск, който се криел и хранил в яйцата на аспида“ (ἀλλ' εἶχε τὸν βασιλίσκον τοῖς ᾠοῖς τῶν ἀσπίδων ἐγκρυπτόμενόν τε καὶ ἐντρεφόμενον, гл. 5, 20). Такъв прикрит бил и Юлиан Отстъпник. Той дори се преструвал на верен християнин и станал анагност, „като се промъкнал тайно като василиск“ (καὶ λάθῃ βασιλίσκος ὑποτρεχόμενος, гл. 8, к. 164). Сравняването на князи и на императора по отделно с василиск, който в края на краищата си остава пак змия, е твърде характерно.

Авторът на Климентовото житие обещава да опише подвизите на двамата братя и на техните ученици, „макар това да е по-горе от силата на моето слово“ (πλὴν ἀλλὰ κρεῖττον τῆς τοῦ λόγου δυνάμεως, гл. 1, 3). Развихрилото се гонение на християните при Юлиан било страшно. Който не се отричал от християнството, трябвало да понесе „непоносими наказания, които надминавали човешката сила“ (τιμωρίαις ἀφορήτοις καὶ ἀνθρωπίνης δυνάμεως κρείττοσι, гл. 15, к. 172). Методиевите ученици отстоявали твърдо учението на църквата и били непоколебими във вярата си, „защото опасността не е за незначителни и маловажни неща, а за . . . душата, която е най-скъпото нещо за нас“ (Οὐ γὰρ περὶ ἐλαχίστων οὐδὲ περὶ ἐλάχιστα ἡμῖν ὁ κίνδυνος ἵσταται, ἀλλὰ... περὶ δὲ ψυχῆς, τὸ πάντων ἡμῖν οἰκειότατον, гл. 9, 30). Жестокият следовател в Никея убеждавал християните да се поклонят на идолите и да се отрекат от християнството, „защото сега опасността е както за имот и почести, така и за самия живот, най-голямото от всички блага“ (ὥστε καὶ περὶ χρήματα καὶ τιμὰς καὶ περὶ ζωὴν αὐτήν, τὸ μεῖζον πάντων ἀπολαυμάτων ὁ κίνδυνος, гл. 15, к. 173).

Почти съвпадащи изрази са и тези, с които Методиевите ученици обосновавали краткостта на своята реч пред княза: „Трябваше, княже, да говорим дълга реч за това“ (ἔδει μὲν περὶ τούτων, ἔφασαν, ὦ ἄρχον, μακροὺς ἡμᾶς ποιεῖσθαι λόγους, гл. 9, 30), и на мъчениците: „За царя имаме да говорим повече, но ще дадем къс отговор“ (περὶ δὲ βασιλέως ἔστι μὲν ἡμῖν καὶ μακρότερα λέγειν' ἀλλ' ἐπίτομόν τινα ποιησόμεθα τὴν ἀπόκρισιν, гл. 21, к. 181). Папата излязъл да посрещне двамата братя с голяма свита. Посрещачите носели запалени свещи, с които папата „показвал блясъка на радостта си, а може да се каже и светостта на пристигналите гости“ (τὴν τῆς χαρᾶς ἐπισημαίνων φαιδρότητα, ἔστι δ'εἰπεῖν, ὅτι καὶ τὴν τῶν ἐπιξενουμένων λαμπρότητα, гл. 3, 9). Християните погребвали телата на тиверио̀полските мъченици „със

свещи и кадения, за да означат с първите несвечеряващата се светлина, която ги очаква, а с вторите — радостта от благоуханието на рая“ (μετὰ λαμπάδων καὶ θυμιαμάτων, ἵνα ταῖς μὲν τὸ διαδεξάμενον ἀνέσπερον φῶς, ταῖς δὲ τὴν ἀγαλλίασιν τῆς τοῦ παραδείσου εὐωδίας ἐπισημαίνονται, гл. 25, к. 188).

В двете жития се срещат твърде много изрази, в които втората част е противопоставяне на първата. Климент искал да излекува двамата парализирани, които го срещнали на пътя между Велика и Охрид. Но той бил скромен и не искал да се узнае, че може да прави чудеса. „Грижата му да остане скрит, когато върши чудеса, била по-голяма от желанието на парализираните да получат изцеление“ (μᾶλλον δὲ πλείων ἐκείνῳ τοῦ λαθεῖν θαυμαρτουγοῦντι φροντὶς ἢ τοῖς παραλύτοις ἐπιθυμία τοῦ τυχεῖν τῆς ἰάσεως, гл. 24, 70). Маламир заплашвал със смърт Енравот, ако не се поклонел на идолите и не се откажел от християнството. Отговорът на Енравот се предхожда от думите: „А той, понеже беше избрал смъртта за Христа и жадувал за нея повече, отколкото брат му за кръв“ (ὁ δὲ τὸν διὰ Χριστὸν ἑλόμενος θάνατον καὶ διψῶν τοῦτον μᾶλλον ἢ ὁ ἀδελφὸς αἷμα, гл. 33, к. 196).

Уводните изречения и ораторските въпроси са твърде характерни и за двете жития. „Кой разказ би могъл да изкаже това, което извършила покварата, след като получила власт?“ (τὰ ἐπὶ τούτοις τίς ἂν ἐκδιηγήσεται λόγος, ὅσα κακία λαβομένη δυναστείας εἰργάσατο, гл. 11, 34) и „но кой разказ би могъл да изброи мъките, които навсякъде причинили на Христовите раби служителите на тирана?“ (τίς γὰρ λόγος ἐξαριθμήσαιτο, ἃ κἀθ' ἑκάστην χώραν οἱ τῷ τυράννῳ ὑπηρετούμενοι τοῖς Χριστοῦ δούλοις ἐπεδείκνυντο, гл. 13, к. 169).

Ораторският въпрос е много характерен изобщо за стила на Теофилакт. С него той си служи умело, за да влияе на читателите си. Дякон и проповедник в прочутата църква „Св. София“, изтъкнат богослов и преподавател във висшето училище, началник на риторите и учител-възпитател на престолонаследника Константин Дука, той наистина е голям майстор на художествената проза. Белег на тази витиевата проза са и ораторските въпроси, с които авторът или говорителят се обръща към слушателите и читателите си, без да очаква отговор. Често и в самия въпрос, в неговото езиково оформяване и произнасяне се съдържа и отговорът. Посочените вече две уводни въпросителни изречения съдържат в себе си и отговора: никой не може да изброи тези нещастия. Такива уводни въпросителни изречения има много и в двете жития. Например в Пространното житие на Климент: гл. 2, 4, гл. 2, 6, гл. 3, 9, гл. 9, 34, гл. 18, 56, гл. 24, 69, гл. 26, 74 и др., а в Житието на 15-те тивериополски мъченици: гл. 20, к. 180, гл. 23, к. 185, гл. 25, к. 188, гл. 40, к. 205, гл. 43, к. 209 и др.

Към характерните черти на ораторската проза се отнася и обръщането на автора към слушателите и читателите във второ лице. Теофилакт обича тези второлични изрази, които по своя смисъл са равни в повечето случаи на безлични изрази, като „ако някой иска“, „ако някой погледне“ и т. н. В Климентовото житие такива изрази са следните: „ако предпочиташ заедно с мене“ (εἰ βούλει δέ μοι, гл. 12, 37), „ще намериш“ (εὑρήσεις, гл. 22, 66), „обичаш ли“ (ποθεῖς, гл. 22, 66), „ще попаднеш“ (τεύξῃ, гл. 22, 66), а в Тив. житие:

„когато ти слушайки се молиш“ (ὅταν σὺ μὲν ἀκούων... προσκυνεῖς, гл. 21, к. 181), „погледни“ (βλέπε) и „виж“ (ὅρα, гл. 34, к. 197).

В двете жития Борисовият син Владимир е управлявал четири години и умрял, без да се говори за неговото сваляне и ослепяване от Борис. Изразите дори съвпадат: „Владимир, който, като живял четири години на власт, умрял“ (Βλαδίμηρος τέταρτον δὲ ἔτος ἐπιβιοὺς τῇ ἀρχῇ ἐξ ἀνθρώπων ἐγένετο, гл. 19, 60) и „като живя четири години на власт“ (Βλαδίμηρος... τέσσαρας τῇ ἀρχῇ ἐπιβεβιωκότος ἐν αὐτούς, гл. 47, к. 214).

Теофилакт единствен съобщава, че Борис построил седем съборни църкви. В едно от писмата си до севаст Иван той го моли да направи всичко възможно, за да назначи епископ на гр. Девол. Църквата на Девол била „една от седемте прочути съборни църкви, които прехристиянският цар Борис построил“ (Мин., т. 126, к. 529). В Климентовото житие също се говори за тези седем съборни църкви: „Този княз е опасал цялата си подвластна България със седем съборни църкви“ (τοῦτον τὸν ἄρχοντα πᾶσαν τὴν ὑπ' αὐτὸν Βουλγαρίαν ἑπτὰ καθολικοῖς ναοῖς περιζώσαντα, гл. 23, 67). В Житие на 15-те тив. мъченици Теофилакт подчертава, че Борис построил църква в Брегалница, за да се поставят в нея телата на мъчениците (гл. 37, к. 201).

Теофилакт е бил известен канонист. Това е отразено и в двете жития. В Климентовото житие се говори за първия и втория вселенски събор, на които бил оформен символът на вярата. Решенията на тези събори се привеждат за доказателство при догматичните спорове (гл. 9, 30). Първият вселенски събор се споменава на два пъти и в Житие на тив. мъченици: един път във връзка с установяване символа на вярата (гл. 4, к. 160), а втория път при характеристиката на мъчениците, за да се подчертае, че мъченик Тодор бил участник в този събор (гл. 17, к. 176).

Отделни редки думи и изрази също сродяват двете жития. Сравнително рядката дума за византийските автори θίασος се среща в Пространното Климентово житие в израза „беснееща група“ (μετὰ τοῦ θιάσου τῶν σὺν αὐτῷ μαινομένων, гл. 7, 24) и в Житие на тив. мъченици в израза „прекрасната група на светците“ (τοῦ καλοῦ τούτου πατέρων θιάσου, гл. 18, к. 177). Тази дума принадлежи на гръцката поезия и драматургия. Тя е свързана с култа на Бакх. В първия случай авторът я употребява със значение на необуздана Бакхова група или свита и затова я придружава с определение „беснееща“, а във втория случай е употребена с генерализираното значение „група“, „свита“, „множество“.

Епитетите за българите и в двете жития не са твърде ласкателни (ср. Климентовото житие: гл. 2, 5, гл. 2, 6, гл. 21, 63, гл. 22, 66, гл. 26, 74, и Житието на 15-те тив. мъченици: гл. 28, к. 189, гл. 22, к. 184 и др.).

Възклицанията са характерни за стила на витиеватата византийска реч. Проповедниците твърде често употребяват възклицанията, за да въздействуват върху чувствата на слушателите си. Срещащите се патетични възклицания в двете жития, колкото и да са общи за всички писатели, се явяват, макар и слабо, доказателство за един и същ автор, който обича да си служи с тях, за да изтъкне силата на описваното събитие. „О, трудове и подвизи Методиеви, и о, троице, която се сливаш в своите лични качества (гл. 7, 24), „о,

ново чудо" (гл. 15, 45), „о, мрачна светлина, която ви насочи към моя дом" (гл. 15, 44) и „о, глупост на беззаконник, о, безчувственост на долен човек, о, неразумност на безумник" (гл. 14, к. 169), „о, твоите велики чудеса, Христе" (гл. 24, к. 188, гл. 58, к. 204), „о, дързък помисъл, о, оскърбително влизане" (гл. 53, к. 217). Възклицанията у Теофилакт носят характерен белег: те са силни, придружени с определения: „мрачна светлина" и „неразумност на безумник".

Двете жития са богато изпъстрени с цитати от Св. писание. Авторът и на едното, и на другото житие предпочита да цитира Стария завет, особено книгите на пророците и псалмите на цар Давид. Това е лесно за обяснение: Теофилакт е проучвал тези книги и ни е оставил подробни тълкувания на тях. В нашия случай обаче е по-важно, че авторът си служи с едни и същи цитати и в двете жития. Например: „Ако ви гонят от един град, бягайте в друг" (Мат. 10, 23; Кл. ж., гл. 14, 42 и Тив. ж., гл. 1, к. 153); „Неверните имат очи и не виждат, имат уши и не слушат" (Кл. ж., гл. 12, 37 и Тив. ж., гл. 28, к. 189 — свободен цитат по Матей, 13, 14—19). Климент е баща на сираците и закрилник на вдовиците (гл. 21, 64). Такъв е също и Евсевий, един от петнадесетте мъченици (гл. 17, к. 176). Двете места са свободен цитат от Псалом 67, 6. Кирил умрял и се преселил при Христа, като оставил долината на плача (Псал. 83, 7), на гръцки τὴν τοῦ κλαυθμῶνος κοιλάδα (гл. 3, 11), а животът на тивериополските мъченици бил чист и свет и се издигал високо над „долината на плача" (τῆς τοῦ κοιλάδος κλαυθμῶνος, гл. 18, к. 177). Изразът на ап. Павел „макар външният ни човек да тлее, но вътрешният от ден на ден се подновява" (2 Кор. 4, 16) е използуван и в двете жития с незначителни отклонения от оригинала (Кл. ж., гл. 26, 73 и Тив. ж., гл. 31, к. 196), но да се подчертае една и съща мисъл. Известното място на пророк Исаия за скачащия елен (Ис. 35, 6) се употребява за сравнение при извършени чудеса над куци и сакати, за да се подчертае, че те започнали да скачат и да тичат подобно на здрави и млади елени (Кл. ж., гл. 24, 70 и Тив. ж., гл. 50, к. 216). Съвпадащите цитати в двете жития са много и не е необходимо да се изброяват всичките. В случая е по-важно да се подчертае, че авторът си служи с тях по един и същи начин. Освен това някои от тези цитати се отклоняват от текста, който е възприет в гръцката Библия. Отклонението е еднакво в двете жития, както доказа Муретов, а това говори за един и същи автор на двете жития.

В Климентовото житие има свободен цитат от Илиада (I, 4—5). В заключителната част на житието авторът патетично описва лошото положение на българския народ поради постоянните неприятелски нападения. „Ръцете на безбожниците са хвърлили труповете на твоите чеда за храна на птиците небесни" (гл. 29, 80). Алюзия за същото място от Илиада има и в Житието на 15-те тивериополски мъченици. Теофилакт описва смъртта на тези мъченици и скръбно се провиква, че телата им били оставени без погребение „за храна на кучета, зверове и грабливи птици" (гл. 25, к. 188).

И в двете жития се срещат твърде поучителни тенденции и изводи. „Разгласяването на величието на божите чудеса е един вид пробуждане и за по-безгрижните, които са заспали за извършване на добри дела“ (Кл. ж, гл. 1, 1) и „разказът за минали събития не е безполезен особено за Христовата църква и за ученолюбивите слушатели“ (Тив. ж., гл. 5, к. 161). „Нежеланото, когато го чуем неочаквано, ни стресва“ (Кл. ж., гл. 25, 72) и „обикновено неочакваното, и след като стане, се смята невероятно“ (Тив. ж., гл. 34, к. 200).

Характерни са за двете жития и ония изрази, в които се употребяват еднакви по корен думи или пък едни и същи думи в различни форми, за да се придаде живост на разказа и да се направи мисълта по-ясна и по-убедителна. Когато Климент умрял „божественото му тяло, равностойно по чест с душата му, като свято по свят начин било опято“ (τὸ δὲ θεῖον αὐτοῦ σῶμα καὶ τῇ ψυχῇ τὴν τιμὴν ἰσοστάσιον, ὅσιον ὁσίως ὑμνηθέν, гл. 27, 75), а Енравот предсказва бъдещите успехи на християнството, „когато и свещеници чисти чисто ще служат на чистия бог“ (καὶ ἱερεῖς καθαροὶ τῷ καθαρῷ θεῷ καθαρῶς λειτουργήσουσι, гл. 33, к. 197). Папата посрещнал двамата братя и „се възрадвал с голяма радост“ (ἐχάρην μὲν χαρὰν μεγάλην, гл. 3, 9), а в Тив. житие се говори за „скритото нечестие на нечестивеца“ (τὴν τοῦ ἀσεβοῦς ἐπικεκρυμμένην ἀσέβειαν, гл. 7, к. 161).

Антитезата е често явление в двете жития. Кирил умрял „и се преселил на небето, където е Христос, като оставил долината на плача, жилището на мрака, калното блато и тукашния живот“ (гл. 3, 11). По същия почти начин се съобщава и за Константин Велики, който умрял и „се преместил от временното и земно царуване във вечното и незагниващо“ (гл. 4, к. 159).

Авторът показва особено предпочитание към стилните фигури. Сравненията у него са много и твърде изразителни. Той често употребява едно и също сравнение и в двете жития, например: „Какъв разказ може да опише това, което извършила покварата, след като получила власт? Това било огън, който бушувал в суха гора, разпалван от вятър“ (πῦρ ἀτεχνῶς ἐν ὕλῃ πνεύματι ῥιπιζόμενον, гл. 11, 34) и „тълпата станала по-дръзка отпреди, движението се усилило като разпален огън от малка искра, който е попаднал на суха гора“ . . . (...ὡς κουφοτέρας ὕλης δραξάμενος ἐκ μικροῦ σπινθῆρος πυρσὸς ἐγείρετο, гл. 40, к. 205).

Градацията е любим начин на изказване и в двете жития. Двамата солунски братя разбирали, че българският народ не бил още просветен и „те страдали, измъчвали се и се отказвали от живота си“ (гл. 2, 5), а прикритостта на Юлиан е описана по следния начин: „Из един път лукавият не изявил злобата си, нито беззаконният открил нечестието си, нито отстъпникът започнал гонението“ (гл. 10, к. 165).

Стилът и изразните средства на двете жития са еднакви. Житието на 15-те тивериополски мъченици никога не е било под съмнение — то принадлежи към безсъмнените Теофилактови съчинения. Еднаквият му езиков строеж с Пространното житие на Климент

Охридски е силно доказателство, че и двете жития са написани от един автор. Този автор е бил Теофилакт.

7

Теофилакт Охридски е написал Пространното житие на Климент въз основа на старо славянско житие, което е било от непосредствен ученик на Климент. За такова житие говори краткото славянско житие на Наум. Съображенията, доказателствата и свидетелствата в полза на Теофилактовото авторство може да се групират в следните точки:

1. Името на Теофилакт стои в Московския ръкопис, в два светогорски ръкописа и в най-старите печатни издания, които са направени въз основа на древен ръкопис, пазен в манастира на Наум край Охрид. Следователно още в XIV век тези ръкописи са носели името на Теофилакт.

2. Безименният ръкопис във Ватиканската библиотека и третият ръкопис в Атон не са пълни. В тях липсва началото и затова е твърде естествено да бъде изпуснато името на автора. Първият издател на Ватиканския ръкопис Лъв Алаций обаче смята автора за грък. Същото повтаря и Асеман.

3. В житието се употребяват обидни епитети за българите, които епитети Теофилакт употребява и в писмата си. Следователно твърдението на някои автори, че Теофилакт не можел да бъде автор на житието, защото обичал българите и не би могъл да им приписва такива епитети като „диви“ и пр., не е вярно.

4. В житието ясно личи перото на двама отделни автори. Единият от тях говори за събития от времето на Климент като очевидец, а другият ги описва като далечни. Първият автор е славянин, ученик на Климент, а вторият автор е Теофилакт, който е използувал славянския текст. Ние не повдигаме сега въпроса за други извори, които са използувани при написването на гръцкия текст, защото той не влиза в нашата задача.

5. Изложението на спорните догматични въпроси относно произхода на св. дух „от отца“ или „от отца и сина“ отразяват състоянието на този въпрос след раздялата на църквата през 1054 г. В това са съгласни източните (православните) и западните (католическите) богослови (Воронов и Туницки, Жужи и Полах). Учението е изложено по един и същи начин и дори с едни и същи думи в житието и в други Теофилактови съчинения.

6. Теофилакт е бил изпратен в Охрид да провежда асимилаторска политика. По това време, когато византийската държава и църква са били забранили славянското богослужение, за Теофилакт е била твърде изгодна триезичната ерес, според която на бога можело да се служи само на трите езика: еврейски, гръцки и латински. С това се обяснява, че в житието не се споменава нищо за славянско богослужение.

7. Теофилакт е написал тълкувания и обяснения на всичките новозаветни книги (без Апокалипсиса) и на много книги от Стария завет. Той е познавал Писанието по-добре от един обикновен богослов и архиерей. Това е отразено в житието. В него има 130 цитата от Писанието. Както в други свои произведения, така и тука

Теофилакт изказва често свои мисли чрез цитати от Библията. За пример може да послужи следният откъс: „Докато Методий бил жив, князът не се осмелявал да издаде замислите на сърцето си, но имал василиск, който се хранил и криел в аспидови яйца; нито правосъдието насочвало своя меч, но макар и да държало лъка си опънат и макар да вадило меч, то още не пускало стрелата си в сърцето на врага и не издигало ръка да го порази“ (гл. 5, 20). В тоя цитат има седем отделни места от Исаия и Давидовите псалми (Ис. 59, 5; Псал. 57, 5; 90, 13; 31, 10; 7, 13; 37, 2 и 87, 7). Освен това едни и същи цитати се срещат в житието и в другите Теофилактови съчинения с текст, който не съвпада с официалния текст на Библията.

8. Теофилакт е бил добър познавач на гръцката класическа литература и на гръцката митология В своите съчинения и писма той често прави сравнения с литературни факти или с митологически сказания. Своето положение в Охрид той уподобява на робството на Херкулес при царица Омфала, но докато царицата била прекрасна във всяко отношение и се оскърбявала, ако сравнявали обятията ѝ с обятията на Хера, или ако уподобявали косата ѝ на прекрасната коса на Лета, краката ѝ — на краката на Тетида, защото искала да бъде във всичко наравно с прекрасната Афродита, Теофилакт робувал на „роби-варвари, нечисти, вонещи на кожа... царе над всичко със своето злонравие“ (2 писмо по изданието на Ламий, Мин. т. 126, к. 505). А този пример нито е единствен, нито е най-характерният. В житието има цитат от Демостенова реч[1]: „Защото нечестието дори и да разцъфти за известно време, но с течение на времето окапва само от себе си“ (гл. 5, 19). Има алюзия на стихове от Илиада (I, 4—5) и от други автори[2]. Трябва да подчертаем, че авторът твърде сполучливо използува тези цитати. Например мястото от Демостен е взето от една реч, която е насочена срещу Филип Македонски. В момента на произнасянето на речта Филип има успех. Ораторът не може да отрече този факт, но той успокоява своите сънародници, че неправдата не може да продължава дълго време и тя ще рухне. Авторът на житието съобщава за временен успех на немското духовенство и за поражението на Методиевите ученици. За утеха той цитира Втората олинтийска реч. От класическата гръцка литература са изразите „корифеи на хора“ (τοῦ χοροῦ κορυφαῖοι, гл. 2, 7), „заедно с групата от беснеещи с него“ (μετὰ τοῦ θιάσου τῶν σὺν αὐτῷ μαινομένων, гл. 7, 24), „грабят и влачат“ (ἄγειν καὶ φέρειν) и др. Те са твърде естествени за Теофилакт и той ги употребява в други свои съчинения.

9. Авторът на житието съобщава, че Борис бил построил седем съборни църкви (гл. 23, 67). За същите седем съборни църкви Теофилакт говори и в едно свое писмо до севаст Иван (Мин. т., 126, к. 529). За построена църква в Брегалница от Борис се говори и в

[1] Οὐ γὰρ ἔστιν, οὐκ ἔστιν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, ἀδικοῦντα καὶ ἐπιορκοῦντα καὶ ψευδόμενον δύναμιν βεβαίαν κτήσασθαι, ἀλλὰ τὰ τοιαῦτ' εἰς μὲν ἅπαξ καὶ βραχὺν χρόνον ἀντέχει καὶ σφόδρα γ' ἤνθησεν ἐπὶ ταῖς ἐλπίσιν, ἂν τύχῃ τῷ χρόνῳ δὲ φωρᾶται καὶ περὶ αὐτὰ καταρρεῖ (II Ολ. 10).

[2] Οὐ περὶ ἐλαχίστων... (гл. 9, 30) е реминесценция от гръцките историци.

Житието на 15-те тивериополски мъченици. Никой друг византийски автор не говори за съборни църкви и изобщо за църкви, построени от Борис.

10. Теофилакт има официални отношения с българите, понеже е заемал българска архиепископия. Сам той се нарича българин по гостоприемство.[1] Затова е могъл да напише заключителната част на житието, в която се обръща към Климент за помощ в усилните времена, когато „скитският меч“ и „злата ерес“, т. е. печенегите и богомилите са измъчвали народа на империята, и по специално българите от Охридската архиепископия.

11. В службата на Климент, публикувана от Г. Баласчев, има песни от Теофилакт. А известно е, че съдържанието на службите се гради върху биографията на чествувания светец. Житията са често неделима част от службите, през време на които са били четени. Много естествено е било за Теофилакт да напише и житие, след като е писал служба, или обратно.

12. В житието има исторически грешки и неточности. Ота Полах изтъкна, че въз основа на тях ние трябва да признаем за автор Теофилакт, а не някой ученик на Методий.

13. Теофилакт има твърде подчертано благоразположение към царския двор и управляващите среди. Той премълчава за убийството на Владимир в двете жития. Изразите дори са еднакви. И това той е направил, за да не излага князете и царете, които при всеки удобен случай хвали за благоразположено отношение към църквата и нейните служители.

14. Житието е литературно произведение с големи качества. Неговият автор е голям стилист, образован богослов и изтъкнат оратор. Той знае добре канона на агиографската литература и го спазва до най-големи подробности. Такова прекрасно произведение не може да бъде дело на някой неизвестен автор, както смятат Голубински, Малишевски и др. То е написано от опитен и изтъкнат автор. А такъв автор по това време е Теофилакт.

15. Стилът и композицията на житието и на Житието на 15-те тивериополски мъченици е един и същ. Двете жития принадлежат на един автор — Теофилакт.

16. Теофилакт е бил преподавател по красноречие и възпитател на византийския престолонаследник Константин Дука. Тази му дейност на учител и възпитател е отразена в стила и съдържанието на житието. Учителската дейност на Климент е описана подробно и с най-топло чувство.

17. Житието на 15-те тивериополски мъченици говори за интерес у Теофилакт към българските светци. Твърде естествено е било за него като охридски архиепископ да напише житие на Климент Охридски.

Въз основа на всичко това ние смятаме, че въпросът за авторството на Пространното житие на Климент Охридски, т. н. Българска легенда, вече е разрешен окончателно. Негов автор е бил известният български охридски архиепископ Теофилакт.

[1] Κάτειμι τοίνυν ἐπὶ Βουλγάρους ἀτεχνῶς Κωνσταντινουπολίτης, τὸ ξένον Βούλγαρος, Migne, Patr. Gr., 126, col. 504.

ИВАН ФРАНКО И БЪЛГАРИЯ

от Петко Атанасов

Великият украински писател и поет-революционер Иван Франко е живял и творил в Западна Украйна (Галиция) през втората половина на XIX и началото на XX столетие (1856—1916 г.). По това време цяла Западна Украйна — Галиция, Буковина и Закарпатието — е представлявала колония на Австро-Унгарската монархия. Този период е характерен с жестоката експлоатация на украинското селячество и работничество от страна на местните и чуждите (полски и немски) помещчици и капиталисти. В страната все по-често избухвали въстания на селяните против помещчиците, кулаците и духовенството, които били подкрепяни от стачки на занаятчиите и работниците от промишлените райони. По това време класовата борба в Западна Украйна се преплита с националноосвободителната борба на славянските народи против австро-унгарското потисничество. В обществения живот на Галиция през тези години господствува буржоазната интелигенция, която била разделена на два формално враждуващи лагера — „москвофили“ и „народовци“. Първите се ориентирали към руското самодържавие, като едновременно с това прислужвали на австрийското правителство, а „народовците“, т. е. украинските буржоазни националисти, угодничейки пред австрийската монархия и полската шляхта и прикривайки се зад своята тясна националистическа фразеология, пречели на националноосвободителната борба на украинския народ.

Тъкмо по това време започва писателската, научната и обществено-политическата дейност на Иван Франко. Още като студент в Лвовския университет Франко се включва живо в студентското движение и скоро застава начело на демократичната младеж. Той се бори против „москвофилите“ и „народовците“, популяризира сред украинците творбите на прогресивната руска литература, а от 1878 г. взема участие в работническото и социалистическо движение в Галиция. Ив. Франко превежда раздели от „Капиталът“ на Маркс и „Анти-Дюринг“ на Фр. Енгелс, издава брошура за икономическия социализъм, редактира работнически вестник, чете лекции по политическа икономия в работнически кръжоци, съставя програма на полските и украинските социалисти. За тази своя дейност от 1877 до 1889 г. той три пъти е бил хвърлян в затвора. Но нито затворът, нито преследванията от страна на украинската и полска реакция не сломяват духа на писателя и общественика Франко. Той още по-активно се включва в революционната борба, сближава се с редица руски революционери и социалдемократи (Плеханов и др.). Освен това той

участвува в прехвърлянето на нелегална социалистическа литература в Русия, а в началото на 900-те години сътрудничи в ленинската „Искра". Иван Франко с радост посреща Първата руска революция от 1905 г., надявайки се, че тя ще донесе национално и социално освобождение и обединение на украинския народ.

Своя мироглед на революционер-демократ и пропагандатор на социализма Франко пренася и в художественото си творчество. Той пръв в украинската литература рисува образа на работника и картината на организираната борба на класово самоосъзналия се пролетариат. Като последователен продължител на делото на Шевченко и на руските революционни демократи Чернишевски, Белински, Херцен и Добролюбов, Ив. Франко безпощадно разобличава идеалистическите теории за литературата като надкласова категория, бори се за дълбоко тенденциозно, пропито с революционна идеология изкуство.

Иван Франко е известен и като голям борец за единство на славянските народи и популяризатор на техните културни постижения. Голям дял в неговата многостранна дейност на публицист, литературен критик и историк заемат неговите статии и изследвания за руската, полската, чешката литература и техните най-бележити представители.

Не са малки заслугите на Ив. Франко и пред българския народ. С България след Освобождението са свързани и имената на такива украински учени, писатели и поети, като Мих. Драгоманов, Мих. Павлик, Леся Украинка, Олга Кобилянска, Васил Стефаник, Осип Маковеи, Марко Черемшина и др., но измежду тях най-близко отношение към нашата страна е имал Иван Франко. Франко се свързва с редица прогресивни български учени и писатели, с които установява тясно литературно и научно сътрудничество, запознава украинската общественост с борбата на българския народ за национално освобождение, превежда на украински български народни песни, издава няколко научни труда, в които разглежда въпроси из нашата история, литература и език, прави постъпки да стане професор в Софийския университет.

Българската прогресивна общественост от своя страна проявява жив интерес към личността и творчеството на украинския писател. У нас се превеждат негови художествени и научни творби, пишат се критични статии и рецензии за неговата писателска, научна и обществена дейност.

Интересът на Иван Франко към живота на балканските славяни и, по-специално към живота на българския народ, датира още от преди нашето Освобождение. Той се засилва особено с идването на Михаил Драгоманов от Женева в София. За това намираме ценни сведения в кореспонденцията на Ив. Франко с М. Драгоманов. В едно свое писмо, вероятно от началото на декември 1886 г., Франко отговаря на Драгоманов, че предлаганата от последния статия за „българската бъркотия би била доста желателна"[1] (по всяка вероятност става дума за дворцовия преврат през август 1886 г., през

[1] „Листування І. Франка і М. Драгоманова". У Київі, 1928. Писмо № 126, стр. 214. Това е отговор на писмото на Драгоманов от 25 ноември 1886 г.

време на който е бил свален от престола Александър Батенберг, и за последвалото през м. ноември скъсване на дипломатическите отношения с Русия). Но Франко не само следял развитието на България, той ревностно е работил и за запознаването на обществеността в тогавашна Галиция с нашата страна. „Вчера вечерта у нас бяха няколко братчета — пише Франко до Драгоманов на 6. XI. 1887 г. — и ние с П-к (Павлик — П. А.) им казахме нещо по въпроса, каква работа трябва да се започне. Аз им предложих да се уредят редица реферати (... статията на Иванович за България от „Северн. вестн...")[1]. Преди да дойде в София, през 1889 г. Драгоманов предлага на Франко да организират в нашата столица „фолклорна къща" и да сътрудничи заедно с Павлик в български периодични издания. Още в първото си писмо до пристигналия в София Драгоманов Франко пише: „Един мой познат има голямо желание да дойде в България... Някъде е прочел, че в България има много евтина земя... Той крои планове да устрои цяла колония от украинци в България, за да избегне ... немската колонизация. Интересно, какво ще кажете Вие на това?"[2] В същото писмо, във връзка със събирането на материали за големия украински писател-полемист от XVI—XVII ст. Иван Вишенски, прекарал значителна част от живота си в Атон, Франко запитва Драгоманов дали някой в София има научни връзки с атонските манастири и дали е възможно да се отиде там за издирвания. Франко има също така не малка заслуга в разпространяването на творбите на наши бележити писатели-възрожденци в Украйна. Така например през 1890 г. (писмо № 203 от 17. X. 1890 г., стр. 338) той замолва Драгоманов да направи постъпки за изпращането от София произведенията на Любен Каравелов и Захари Стоянов в Университетската библиотека в Киев. Подготвяйки издаването на своето списание „Живот и слово", през 1893 г. Франко иска от Драгоманов библиографичен списък на български научно-литературни издания.

След смъртта на Мих. Драгоманов връзките на Иван Франко с България не прекъсват. Нещо повече, те стават още по-широки. От едно писмо на Ив. Франко до Ив. Шишманов с дата 7. I. 1896 г. и визитна картичка на Франко, фото-копия от които се пазят в Архивния институт при БАН, узнаваме, че в края на 1895 г. Ив. Франко се запознава лично с Шишманов в Прага. Тогава Франко се е запознал и с други българи, но техните имена не са известни.[3] В резултат на научното сътрудничество, установило се между Иван Франко и Ив. Шишманов през 1896 г. в „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина" бива отпечатана статията на Франко „Притчата за еднорога и нейният български вариант". През есента на 1901 г. Франко се запознава с Петко Тодоров. Голяма заслуга има за това бележитата украинска писателка Олга Кобилянска, която през 1900 г. предлага на намиращия се по това време в Берлин

[1] „Листування ...", писмо № 144 от 6. XI. 1887, стр. 244.

[2] Пак там. Писмо № 187 от 23. XI. 1889, стр. 305.

[3] „Аз много съжалявах, че трябваше да напусна Прага, без да се видя още един път с Вас ... — пише Франко на Шишманов в споменатото по-горе писмо. — Изпращам Ви сърдечни поздрави по случай нова година и едновременно с това нисък поклон на всички ... Ваши приятели, с които се запознах в Прага."

П. Тодоров да се свърже с Ив. Франко. Ето какво пише О. Кобилянска на П. Тодоров в писмото си от 22. VI. 1900 г.: „Ако бихте искали да се отнесете до писателя Иван Франко, то ето Ви неговият адрес: Д-р Иван Франко, в Лвов, ул. Кришова № 12... Аз мисля, че кореспондирането с него ще бъде много интересно за Вас...“[1] Като студент по славянска филология в Берлин, през 1901 г. Петко Тодоров започва да работи върху научен труд (дисертация) за отношението на славяните към българската литература. Във връзка със събирането на материали за този труд през лятото и есента на същата година П. Тодоров посещава Прага, Варшава и Лвов. Именно тогава и става запознанството му с Франко. За това свидетелствува книгата „Перехресні стежки“ („Кръстосани пътечки“), подарена от Ив. Франко на П. Тодоров със следния автограф на автора: „Високоповажаному Товаришу П. Тодорову на доказ широго поважаня. Львів 2/X 901 Ів. Франко.“[2] През време на тази среща между Ив. Франко и Петко Тодоров се полагат основите на едни трайни българо-украински литературни връзки. „Длъжен съм да Ви благодаря за любезния прием — пише П. Тодоров на Ив. Франко след завръщането си в Берлин, — който никога не ще забравя... Надявам се, че от следната година, когато се завърна в България, ще мога да уредя най-малкото постоянни връзки между нашата и Вашата литератури.“[3] От същото писмо узнаваме, че Ив. Франко е предлагал на П. Тодоров да сътрудничи в украински издания („Літературно-науковий вісник“) и че Петко Тодоров е обещал да напише за този вестник статия на тема „Влияние на украинската литература върху българската“. Като резултат от тясното литературно сътрудничество, установило се между Ив. Франко и П. Тодоров, украинският писател получава от България издадените български пословици на Петко Р. Славейков, стихотворенията на Хр. Ботев и редица други книги на български автори,[4] в Галиция и Буковина се превеждат творби на Петко Тодоров, а у нас — творби на Вас. Стефаник, Франко и др. украински писатели. През 1913 г. в цяла Украйна е била тържествено честувана 40-годишнината от литературната дейност на Иван Франко. По случай тази голяма годишнина през 1914 г. в Лвов излиза от печат литературно-научен сборник, посветен на юбиляра. Учреденият за подготовка на този сборник комитет, в състава на който влизали О. Кобилянска, М. Коцюбински, В. Стефаник, Л. Украинка и др., още през 1912 г. изпраща съобщение и покана за участие в него на Ив. Шишманов (виж арх. фонд на Ив. Шишманов). Шишманов вероятно не е изпратил материал за сборника. Но издадения през 1914 г. свой труд „Тарас Шевченко, неговото творчество и неговото влияние върху българските писатели

[1] Арх. фонд на П. Тодоров. Центр. държавен исторически архив.

[2] „На многоуважавания другар П. Тодоров в знак на искрено уважение . . .“ Понастоящем тази книга се пази от Николай П. Тодоров.

[3] Писмо фото-копие на П. Тодоров до Ив. Франко от Берлин (без дата). Архивен институт при БАН.

[4] В личната библиотека на Ив. Франко има 20 книги, които се отнасят към България. Между тях са и книги с творби на Юрий Венелин, Ботю Петков, Ив. Богоров, Марин Дринов, Люб. Каравелов и др.

преди Освобождението" той посвещава на Иван Франко специално по случай тази годишнина. В споменатия сборник участвува от българска страна Петко Тодоров със своята идилия „Камъни", която е поместена в литературната му част заедно с творби на М. Горки, Короленко и Леся Украинка.[1] Освен с Иван Шишманов и Петко Тодоров Франко се запознава лично с професора на Софийския университет Л. Милетич и академик Стоян Романски. С първия той се среща в Лвов, вероятно през 1906 г. (виж писмото на Ив. Франко до Ив. Шишманов от 3. X. 1907 г. в арх. фонд на Ив. Шишманов), а със Ст. Романски — през есента на 1907 г. също в Лвов, когато последният е пътувал от София за Лайпциг. Акад. Стоян Романски казва следното за тази среща: „Посетих Иван Франко в научното дружество „Шевченко". Направи ми голямо впечатление — народен човек."

Тук е уместно да се отбележи и един друг интересен за нас българите факт — литературното сътрудничество между Иван Франко и украинската поетеса Леся Украинка през време на престоя на Л. Украинка в България. Леся Украинка е била в София на гости при вуйчо си Мих. Драгоманов и Шишманови повече от една година — от началото на юли 1894 до края на юли или началото на август 1895 г. Тук бележитата поетеса задълбочава своите познания по френски, английски, учи български, превежда, пише стихове. В София Леся Украинка превежда няколко статии от френския публицист и богослов Морис Луи Верн, които изпраща в Лвов на Ив. Франко за отпечатване в издаваните от него заедно с Павлик списания „Живот и слово" и „Народ". В сп. „Народ" през 1895 г. Франко печата и следните пет стихотворения на Л. Украинка, написани в България: „Майка-неволница", „На другарите", „На враговете", „И все пак мисълта към тебе се обръща" и „Среднощни мисли". Освен това Франко предлага тогава на Л. Украинка да преведе от френски „Торквемада" от Виктор Юго, но не е известно дали тя се е заела с този труд.

Има няколко документа, които свидетелствуват за голямото желание на Иван Франко да дойде в България. Към това го подтиквало не само тежкият живот в Галиция под ботуша на Австро-Унгарската монархия и преследванията от страна на галицката реакция (известно е, че Франко имал намерение да емигрира в Канада), но и любовта му към нашия народ. Един от първите документи е споменатото по-горе писмо на Франко до Драгоманов от 23. XI. 1889 г. От него може да се разбере, че и самият Франко не се отнасял с безразличие към едно евентуално преселване в нашата страна. Когато в началото на юни 1895 г. умира Мих. Драгоманов, Ив. Франко заедно с Мих. Павлик тръгват за София. За това ни говорят две телеграми, намиращи се в архивния фонд на Ив. Шишманов. Първата телеграма, написана на немски, е изпратена от Будапеща на 10 юни 1895 г. В нея се съобщава, че Франко и Павлик тръгват с бърз влак и се иска да се уреди преминаването на българската гра-

[1] Вж. Привіт Іванови Франкови. В сорокліте його письменської праці. 1874—1914. Львів, 1914.

ница. От австрийска страна обаче този въпрос се протака и когато Франко с Павлик пристигат в Белград, на 12 юни те изпращат втора телеграма до Драгоманови със следното съдържание (тя е написана на украински с латински шрифт): „Не пускат без паспорти. Франко се връща, аз чакам паспорт до сряда. Ако не получа, също ще бъда принуден да се върна. Павлик. Народен хотел.“ По такъв начин се осуетява идването на Франко в нашата страна. В София идва само Мих. Павлик. Една година по-късно (1896) Франко прави постъпки да заеме катедрата по славянски езици в Берн. В едно писмо на Мих. Павлик до Людмила Драгоманова в София се казва, че преди да отиде в Берн Франко имал намерение да се отбие в нашата столица, за да помогне на Драгоманови да се преместят в Швейцария.[1] Франко обаче не получава катедра в Берн и не идва в България. Според едно писмо на сина на писателя — Тарас Ив. Франко — до автора на тази статия през 1907 г. Иван Франко правел постъпки да стане професор в Софийския университет. Но и този опит на Франко не бил осъществен. Неудачен е бил за Франко и последният случай да дойде в България. Както е известно, в началото на януари 1907 г., след освирквaнето на Фердинанд от прогресивното студентство при откриването на Народния театър, правителството затваря Софийския университет и изхвърля на улицата близо 40 професори. Вместо университета правителството на Фердинанд решава да създаде ново висше учебно заведение — Висше училище, като за целта започва да привлича за преподаватели в него гимназиални учители и професори от чужбина. С привличането на преподаватели от Европа бил натоварен професорът на Софийския университет Бахметиев, който се обръща за тази цел към редица учени от Русия, Швейцария, Югославия, Германия, Чехия, Австро-Унгария. Повечето от тях обаче отказват да дойдат в България. Една малка част професори-чужденци, заблудени от Бахметиев, първоначално дават съгласието си и с някои от тях българското правителство дори сключва контракти. Осведомили се обаче за истинското положение на университетския въпрос, всички те, с изключение на поляка Скорски и французина Жьоли, отказват да дойдат в София. По същия начин Бахметиев се опитал да заблуди и Иван Франко. В края на септември 1907 г. Франко получава писмо от Бахметиев, изпратено от София, в което му се съобщава, че в Софийския университет има „вакантно място“ за преподавател по история на славянските литератури и се предлага на Франко да заеме това място при следните условия: сключване на договор за три години (и евентуално продължение след изтичане на този срок) и годишна заплата от 12000 франка.[2] Във връзка с тази покана до Франко в лвовския вестник „Діло“, бр. 211 от 1907 г. се появява съобщение, в което между другото четем: „Българското Министерство на просвещението се е обърнало към д-р Иван Франко с предложение да заеме катедрата по славянски литератури във

[1] Писмо на М. Павлик до Людм. Драгоманова от 28. IX. 1896. Архивен институт при БАН, фонд Ив. Д. Шишманов.

[2] Това писмо на Бахметиев, което е написано на немски, е цитирано изцяло от Франко в неговата статия „Болгарська університетська афера“, поместена във в. Діло от 27. XII. 1907 г.

Висшето училище в София, предлагайки му доста изгодни условия. Както ни е известно, д-р Франко се отнесъл към това предложение положително, макар и да не е взел още решение по този въпрос..."[1] Веднага след получаването на поканата от Бахметиев Ив. Франко се обръща с писмо до Ив. Шишманов и го моли да бъде информиран за положението на нещата в Софийския университет. „Вчера получих лично писмо от проф. Бахметиев... — пише Франко — с запитване дали бих се съгласил да възглавя катедрата по славистика в Софийския университет... аз отговорих, че съм готов..., но за подробностите му пиша писмо, в което поставям принципиално въпроса, дали нашето идване (защото поканени са и други хора) в България не ще предизвика против нас общо негодувание... Аз с радост бих отдал част от своя труд на България и българската наука (разредката е моя — П. А.), но все пак не бих искал да бъда причината за евентуални скандали..."[2] А ето какво пише Франко по този въпрос по-късно в своята статия „Болгарська університетська афера". „Аз телеграфирах, че лично нямам нищо против, но виждам трудности, за които едновременно пращам и писмо. В писмото си молих да ми се изясни как стои работата с университета..., като заявих ясно, че в интерес на самата наука аз не бих искал да идвам в София като агент на правителството, омразен на българската общественост."[3] Преди да получи отговора на Ив. Шишманов, който също така заслужава внимание[4], Франко се среща със Ст. Романски, от когото узнава истината за Софийския университет. „Междувременно — пише по-нататък Ив. Франко в своята статия — аз бях информиран за цялата работа най-подробно от младия български учен Романович (чети „Романски", грешка на Франко — П. А.), който на път от София за Липск (Лайпциг — П. А.) беше спрял в Лвов и беше така добър да ми обясни цялата работа много по-подробно от онова, което знаех от немските вестници."[5]

[1] „Покликане д-ра Франка на університетську катедру". Діло, 1907, ч. 211, стр. 2. Фото-копие, изпратено от държавния университет „Иван Франко" в гр. Лвов. Вж. в Архивния институт при БАН.

[2] Писмо на Ив. Франко (фото-копие) от 3. X. 1907 г. Арх. институт при БАН, фонд Ив. Д. Шишманов.

[3] Фото-копие, изпратено от университета „Иван Франко" в гр. Лвов. Архивен институт при БАН. В тази статия Франко информира читателите за своето отношение към „аферата" в Софийския университет, като при това цитира изцяло първата половина от статията на проф. Милетич „Агентите на министър Апостолов и чужденците професори", поместена в българския вестник „Ден", бр. 1397 от 2. XII. 1907 г., а също така писмата на Бахметиев.

[4] В това писмо-отговор на Ив. Шишманов, написано на руски и изпратено конфиденциално от Женева на 8. X. 1907 г., се казва между другото: „Во первых, вопрос не только политический, а и моральный... Неизвестно ли Вам, что 40 профессоров университета были самым безцеремонным образом брошены на улицу за то, что несколько студентов устроили Rummel при открытии театра? Неизвестно ли Вам, что эти профессора борются не только за свое положение, но и за автономию университета, за правду и культуру?... Мой искренний совет после всего этого не может быть другой, кроме следующего: немедленно отказаться от предложенной кафедры... Не сделайте это, в интеллигентных Софийских кругах Вас встретят самым враждебным образом. А как студенты поступят, судите сами, зная психологию молодежи." Арх. институт при БАН, фонд Ив. Д. Шишманов.

[5] „Болгарська університетська афера..."

Разбрал истината за тази, както я нарича Франко, „афера“ на компрометиралото се пред цяла Европа българско правителство, той, естествено, се отказва да дойде в София.

*

Иван Франко, който е известен като един от най-големите преводачи в украинската литература, е отделял специално място в своята преводаческа дейност на славянските поети (Мицкевич, Пушкин, К. Хавличек-Боровски и др.). През 1888 г. Франко превежда на украински и публикува в издание „Зерна“, притурка към в. „Буковина“, четири песни за българските хайдути, избрани от съчиненията на Любен Каравелов (том I, Русе, 1886 г.), което се вижда от предговора на Франко към песните. „Ето някои песни — пише Франко — за старите български хайдути, избрани и преведени от мен из сборника на славния български писател и борец за народна свобода Любен Каравелов.“[1] Иван Франко не случайно се е спрял именно на песните за нашите хайдути. Подобно на Каравелов, той е избирал за превод от чуждестранните литератури преди всичко онова, което би съдействувало за националноосвободителната борба. Че с превеждането на тези български песни Франко си е поставял такава задача, личи от курсива на преводача в споменатия предговор. Като запознава читателя с тежкия живот на нашия народ под турско иго, с неговата упорита борба против феодалното потисничество, Франко казва: „ ... тежка беше съдбата на българския народ под турско, още повече, че самите българи никога не забравяха своето славно минало и националната си самостоятелност, никога не преставаха да предявят по един или друг начин своите права за свободен живот и човешко достойнство... И не е чудно, че когато след стотици години настъпи време, благоприятно за развитието на свободната родна мисъл, българите можаха да посрещнат това време не като измъчено и несъзнателно стадо, но бързо се показаха достойни за него и проявиха в значителна степен политическа зрялост. Това е най-доброто свидетелство, че сегашната им свобода не е дошла за тях даром, че тя не е паднала от небето, а беше в значителна степен тяхна собствена заслуга, резултат на пролятата от тях кръв и дългогодишни усилия.“[2] Съобразно съдържанието на песните Франко им дава и свои заглавия, а именно: 1—„Сирота йде в гайдуки“ („Остана Ненчо сираче“), 2—„Чого хотіли гайдуки?“ („Мургаш-планино, планино“), 3 — „Скривджений слуга шукає правди в гайдука“ („Страшил войвода“) и 4—„Дівчина сприяє гайдукови“ („Помамила са Тодорка“). В превода си Франко запазва някои думи от българския оригинал, като „самодива“ и „кадия“, като дава за тях пояснение под текста. С изключение на две думи — „зимник“ („зевник“), преведена „пивница“, и „градина“, преведена „місто“, т. е. „град“, преводът и на

[1] „Із болгарських пісень народнихь. І. Пісні гайдуцькі“. „Зерна“, Літературно-науковий додаток до „Буковини“ за рік 1888. Чернівці. Препис от оригинала, изпратен от библиотеката при Академията на науките на УССР в гр. Лвов.

[2] Пак там.

четирите песни е точен, на места дори буквален. Нека, прочее, цитираме за сравнение един откъслек от оригинала и превода на песента „Страшил войвода“:

Любен Каравелов	Ив. Франко
„Остана Димчо сираче, Без майка, Димчо, без баща; Хвана се Димчо аргатин При плевненският кадия: Седял е Димчо, служил е Тъкминко девет години. Димчо си хака поиска. А кадия му думаше: „Димчо ле момче глупаво! Кой та е, Димчо, научил От мене пари да искаш?“[1]	„Остався Димчо сирітка, Без мами Димчо, без тата. Пішов мій Димчо на службу До плевненського кадія. Служив там Димчо не довго, Не довго лиш девять років. І просит Димчо заплати, А кадія так ему каже: — Ей Димчо, хлопче дурненький, Хто тя на тее направив Від мене грошей просити?“[2]

Тук може да се говори и за едно влияние, за един подтик, упражнен от Любен Каравелов върху Ив. Франко. На тази мисъл ни навеждат Каравеловите преводи на стихотворенията на Шевченко, които се намират в използувания от Франко том I на съчиненията на Каравелов. Може да се предполага, че Франко се е заел с превеждането на споменатите български хайдушки песни след прочитането на преведените от Люб. Каравелов стихотворения на Шевченко: „Учете се, братя мои“, „Защо ми са черни вежди“, „Родила ме е мама“, „Иван Хус“ и „Тече вода в синьо море“, които са подчертани с червен молив от самия Франко.

Като вещ познавач на нашия език и отличен преводач Иван Франко се проявява и в преведената по-късно българска народна песен „Мома войник“, публикувана, вероятно за сравнение, в известния негов труд „Студії над українськими народними піснями“ (1907 г.). Ако сравним само няколко стиха от оригинала на тази песен с превода, ще видим колко много труд и добросъвестност е вложил Франко при превеждането ѝ.

МОМА ВОЙНИК	ДІВЧИНА-ВОЯЧКА
„Сабор сѫ бьжре в Цариград, Коі има синѫ дѫ прати, Коі ньжмѫ, сѫм да иди. Никола синѫ ньжмѫши Нжі имѫ ду три дѫштири И тьах ги льуту кѫлнеши: — Дѫ дѫде Госпуд, синку ле, Ф идин гроб дѫ вѫ зѫровьѫ, Ино струвжни дѫ струвѫм Тритини и дивитини И питтьах — чистьах недьжли.“[3]	„Зібрався збір в Царгороді: Хто має сина, хай вишле, А хто не маэ, сам піде. Микола сина не маэ, А тільки має три дочки, І так клене їх сердито: „А дав би господь, дітоньки, Щоб в один гріб вас поклав я, Справляв за вами поминки, Третини і десятини Й пропої в чисту неділю!“[4]

[1] Л. Каравелов, Съчинения, т. първи. Русе, 1886, стр. 163.

[2] „Із болгарських пісень народних . . .“, стр. 37—39.

[3] „Мома войник“. Записал Н. Стойков. Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, кн. XV, София, 1898, стр. 24..

[4] Іван Франко, Студії над українськими народними піснями. Записки Наукового Товариства Ім. Т. Шевченка, том LXXVIII, стр. 103—104. Препис от оригинала, изпратен от Лвовския държавен университет „Иван Франко“.

Иван Франко е проявявал голям интерес към личността и творчеството на великия български поет-революционер Христо Ботев. От едно писмо на Франко до Петко Тодоров от 20. XII. 1902 г., публикувано отскоро в сп. „Септември“ (кн. 8, 1956 г.), узнаваме, че украинският писател е искал да преведе целия Ботев на украински и да го издаде в отделна книжка с портрет и биография на Ботев. Че Ив. Франко се заел с тази работа ни говори малкото съобщение, поместено в сп. „Книгописец“, бр. 2—3 от 1904 г., където се казва, че „Известният русински поет, учен и политик д-р Иван Франко превежда Ботевите стихотворения на малоруски“.

Може да се предположи също така, че Ив. Франко е превеждал и други български творби, предимно от фолклора. Така например в статията „Забележителна годишнина“ (в. „Литературен глас“, бр. 482 от 25. IX. 1940 г.) се казва, че Франко е превеждал и български легенди и приказки. Авторът на тази статия, за съжаление, не съобщава кога ги е превел Франко и къде са издадени.

За влечението на Иван Франко към българския фолклор и по-специално към народните ни песни свидетелствува и това, че той е използувал стихотворния им размер при написването на поемата си „Сурка“ из цикъла „Из еврейските мелодии“. Ето какво казва за това самият Франко на Драгоманов в писмото си от 15. IX. 1891 г.: „Тя е написана в затвора през най-тежките години... Тъкмо в този момент ми падна под ръка разказа на крадеца на коне Гершон за Сурка, аз го взех жив и го обработих със стихове от български народни песни.“[1] Колко много е сполучил Иван Франко, заимствувайки в тази своя поема ритмиката на нашите народни песни, се вижда от следния неин откъслек:

„Я Сурка, бідна жидівка.
Не дав бог росту, ні вроди:
Мала я, ростом похила,
Лицем і зовсім погана.
Та й як було виростати
Струнκою й простою Сурці
Без батька й рідної неньки,
Відмалку поміж чужими,
Відмалку в тяжкій роботі,
У поштурковищу людськім.“[2]

Известни са няколко научни и поетични творби на Ив. Франко, в които той засяга и прави проучвания из българската история, етнография, литература и език. От материалите и произведенията на

[1] „Листування...“ Писмо на Ив. Франко № 220 от 15. IX. 1891 г., стр. 362.
[2] І. Я. Франко, Вибране. Київ, 1954, стр. 139.

„Аз съм Сурка, бедна еврейка.
Не ми е дал бог нито ръст, нито красота:
ниска съм, пригърбена,
а лицето ми е съвсем грозно.
Но как можеше да порасне
стройна и проста Сурка
без баща и родна майка,
от дете между чужди,
от дете в тежка работа,
в човешкия мравуняк.“

Франко, които имаме на разположение, може да се сметне, че първо такова негово произведение е статията му „Литературни писма“, поместена в сп. „Друг“, бр. 19 от 13 октомври 1876 г. За съжаление ние не притежаваме тази статия и не знаем съдържанието ѝ. За това, че в нея Франко споменава и за българите, се вижда от подзаглавието към част първа на статията, в което се казва, че съдържанието ѝ е „критика и общество, най-нови етнографично-статистически данни за Турция и крайдунавските славяни, източният въпрос и белетристиката“[1].

В публикуваната през 1881 г. статия „Католишки панславизъм“, написана във връзка с честването на Кирил и Методий в Рим, Иван Франко, големият борец за славянско единство и ярък противник на Ватикана, разобличава истинските намерения на двуличната папска политика, която е имала за цел да отстрани влиянието на руското освободително движение върху славянските народи, поробени от Австро-Унгария. В нея Франко заявява, че макар на този „празник“ и да присъствуват представители на почти всички славянски народи (в това число и българският римско-католически епископ), той не може да се нарече нито „общославянски празник“, нито „общославянска манифестация“.

През 1892 г. Иван Франко написва статията си „Иван Вишенски, неговото време и литературна дейност“, а през 1895 г. издава големия си научен труд „Иван Вишенски и неговите творби“. За да напише тези изследвания, Франко изучава най-подробно историята на нашия народ, живота на славянските атонски манастири, чете творби на бележити български учени. В посочената от Франко библиография в книгата „Иван Вишенски и неговите творби“ виждаме и труда на Марин Дринов „Исторически преглед на българската църква от самото ѝ начало и до днес. Във Виена, 1869 . . .“ По всяка вероятност Франко е чел и статията на Ив. Шишманов „Стари пътувания през България в посока на римския път от Белград за Цариград“, поместена в кн. IV от „Сборник за народни умотворения . . .“ Не случайно, като говори по кой път би могъл да мине Иван Вишенски, отивайки от Украйна в Атон, Франко пише: „Пътуването до Атон само по себе си по онова време е било „подвиг“, тежко и опасно дело . . . Още преди това времето около 1580 г. в отвъддунавските земи на България, Сърбия, Македония и Албания е било време на чести въстания, бунтове . . . Затова не ще е чудно, ако нашият автор (т. е. Иван Вишенски — П. А.) вместо по обикновения пряк път през Молдавия, Русчук, Пловдив и Константинопол, а оттам по море до Атон да е минал през Карпатите, Унгария, Сърбия, а оттам през планинска Албания, Охрид, Велес, надолу по Вардар до Солун . . .“[2] Разглеждайки живота на Иван Вишенски, Франко отбелязва голямата роля на атонските славянски манастири за поддържане на православието и националното съзнание на поробените от Турция балкански народи. Същевременно тези два труда на Ив. Франко са и ценен принос в изучаването на

[1] М. С. Возняк, З життя і творчості Івана Франка. Київ, 1955, стр. 33.
[2] Д-р Іван Франко, Іван Вишенський і его твори. Львів, 1895, стр. 433.

българо-украинските отношения преди Освобождението. В тях Франко ни съобщава, че Иван Вишенски е идвал в България (в гр. Охрид, където тогава е съществувала българска митрополия) и че от устните разговори с охридчани е черпел материал за труда си „Новина или вєсть о обретении тела Варлаама Охридского". Обосновавайки това свое твърдение, Франко цитира редица българизми в съчинението на Вишенски, а именно: думата „сиромахъ", изразите „Въ образъ орла" (вместо „Въ образѣ орла"), „Вноситъ в село то тайно" и др.

През 1894 г. в сп. „Жите и слово", т. II, Франко помества рецензия на труда на М. Драгоманов „Материали за историята на украинските стихотворения". В нея Франко публикува следното стихотворение за битката при Плевен през време на освободителната Руско-турска война:

13. ПО БИТВІ ПІД ПЛЕВНОЮ

Летит ворон з за Дуная, жалібненько краче;
Ой не одна мати гіренько заплаче.
Пустили ся рускі хлопці з генералом Гурком
За Дунаєм, за Балканом воювати з Турком.
Тоти гнали через гори, другі край займали,
А поганці коло Плевни свою раду мали.
Ой, пішов на них Шаховський та із козаками,
А поганці поховались гет по за горбами.
Стали на них руські хлопці кріпко підступати,
Стали вони із за шанців пушками гримати.
Ой падали руські хлопці, а не уступали,
А три рази більшу силу кололи, рубали.
Ой полягли по лицарськи за Христову віру,
Буде їім во віки слава од усего міру.
Не тіште ся вороженьки та не бенкетуйте,
Хоть ви собі, як вам воля, з Турком компануйте!
А ваш Турок як в улію трут меже пчолами:
Хибне лиш пожиток в поли — уже під ногами.
Дай то боже, щоб не довго єму царювати,
Святу віру християнську під ноги топтати![1]

[1] „Матеріали для історії віршів українських. Додатки до збірки М. Драгоманова (подав Іван Франко)". „Жите і слово". Т. 2. Львів, 1894, стр. 224. Препис от оригинала, изпратен от библиотеката при АН на УССР в гр. Львов. Ето стихотворението в превод:

ЗА БИТКАТА ПРИ ПЛЕВЕН

Лети гарван откъм Дунав, жално той грачи;
ох, не една майка жално ще заплаче.
Тръгнаха руските момци с генерал Гурко
отвъд Дунава, отвъд Балкана да се бият с Турчина.
Едни караха през планините, други тръгнаха встрани,
а поганците около Плевен имаха съвещание.
Ох, тръгна срещу тях Шаховски с казаците,
а поганците се скриха зад хълмовете.
Започнаха руските момци крепко да ги атакуват,
започнаха те от своите окопи с оръдия да стрелят.
Ох, падаха руските момци, но не отстъпваха,
а колеха и сечеха една сила три пъти по-голяма
Ох, легнаха рицарски за Христовата вяра,
ще ги прославя вечно целият свят
Не се веселете врагове, не пирувайте,
както си искайте си шушукайте с Турчина!
А вашият Турчин като търтей между пчели в кошер:
гине само имотът (снаряжението? — П. А.) в полето — под краката е вече.
Дай боже, да не царува дълго,
и светата вяра християнска да не тъпче под краката си

Не се знае дали това стихотворение е оригинална творба на Франко, но като имаме пред вид, че в заглавието на рецензията е казано „от Иван Франко", може да се предполага, че най-малкото това е една Франкова преработка на стихотворение или песен из украинския фолклор.

През 1895 г. в лвовското издание „Етнографически сборник" т. I, излизат „Галицки народни приказки", подредени от Иван Франко. При работата си по подреждането на тези приказки и сравняването им Франко е използувал редица трудове на М. Драгоманов, написани в България и отпечатани в „Сборник за народни умотворения . . ." („Славянските преправки на Едиповата история", „Славянските сказания за рождението на Константина Велики").

На българската история и литература Франко отделя значително място в своята многотомна сбирка „Апокріфи і легенди з українських рукописів" (том I, 1896 г. и том II, 1899 г.). Първоначално Франко имал намерение да издаде тази сбирка в България. Във връзка с това негово намерение той пише следното на М. Драгоманов още през 1892 г.: „Би ли се съгласила редакцията на Сборника да напечата . . . сбирка от апокрифни повести и легенди, извадени от червеноруски (т. е. украински — П. А.) ръкописи?"[1] Драгоманов в своя отговор съобщава на Франко за съгласието на редакцията на българското списание, а също така и за размера на хонорара, като едновременно с това дава и следните препоръки на Франко: „. . . направете списък на „българските басни" и извадете от Вашата колекция онези, които подхождат. Добре би било, ако можеше да се отбележат и българизмите в езика . . ."[2] В по-нататъшната кореспонденция между Франко и Драгоманов обаче не се споменава нищо за това, поради което не ни е известно защо Франко не изпраща тази сбирка в София. От обширния предговор към том I на „Апокрифи и легенди из украински ръкописи" също така се вижда колко задълбочено е изучавал Ив. Франко българската история и литература. За тази цел той използувал статиите на Драгоманов, отпечатани в „Сборник за народни умотворения . . ." („Славянските преправки на Едиповата история", „Забележки върху славянските религиозни и етически легенди" и др.), а също сбирката на нашия учен Н. А. Начов „Тиквешки ръкопис". За това говори Франко, когато съпоставя своя текст „От Мойсей до Давид" с други такива: „Българският списък о Самсоне — пише Франко, — който напълно се различава от нашия откъслек, е публикувал Н. А. Начов по Тиквешкия ръкопис . . ."[3] В тази извънредно ценна за историята на славянските литератури сбирка Франко разглежда появата на богомилството в България, неговото проникване в съседните на България страни, а също така и влиянието на апокрифите и старата българска литература върху цялата славянска литература и писменост. На тези въпроси Иван Франко отделя дори цели глави: V. „Сектата на богомилите и нейното влияние върху разпространяването на апо-

[1] „Листування . . .", писмо № 232 от 1892 г., стр. 379.
[2] „Листування . . .", писмо № 234 от 24 юни 1892 г., стр. 380.
[3] Апокріфи і легенди з українських рукописів. Зібрав, упорядкував і пояснив Д-р Ів. Франко. Том I, у Львові, 1896, гл. XVII, стр. 271.

крифите сред славяните", „VI. Апокрифни творби в Русия . . .", „VII. Славянoруски индекси на забранени книги", „VIII. Влиянието на апокрифите върху украинско-руската писмена и устна словесност". В следващия, втори том, Франко между другото посочва ролята на България при покръстването на Русия от Византия, говори за приноса на българските писатели Киприян и Григорий Цамблак, пренесли през XV ст. българската школа за риторика и словесност от Търново в Украйна и Русия.

Още по-задълбочено се спира Ив. Франко върху литературните връзки между България и другите славянски страни в своето изследване „Притчата за еднорога и нейният български вариант". Това изследване е било започнато от Франко още през 1892 г. Първоначално авторът възнамерявал да представи този труд за дисертация на проф. Ягич във Виена, но след съгласието на редакцията на „Сборник за народни умотворения . . .", през зимата на 1894 г. той го изпраща в София на Драгоманов. „Утре се надявам да изпратя на Ваш адрес — съобщава Франко — първата половина от моята статия, предназначена за българския Сборник . . . Първата част засяга притчата за еднорога, а само втората е неин вариант, която в ръкописа има заглавието „от български книги"."[1] Както посочихме погоре, тази Франкова статия излиза едва през 1896 г., след смъртта на М. Драгоманов.[2] За написването ѝ авторът черпи материал от съчиненията на видни филолози и историци, като А. Н. Пипин, Ф. И. Буслаев, А. А. Потебня и др., а така също от книгата на К. Иречек „Geschichte der Bulgaren" и българския фолклор. Това изследване на Франко представлява една ценна студия върху старобългарската богомилска повест за Варлаама и Йосафа. В нея Франко разглежда появата на богомилството в нашата страна и значението на богомилската апокрифна литература за развитието на славянските литератури. „Притчата за еднорога . . ." освен това е едно доказателство за близките връзки, които са съществували между България и югоизточните славяни. Правейки сравнение на различните текстове на т. н. „Притча о богатыхъ изъ болгарскихъ книгъ (а Франко е притежавал два текста — един от XV ст., взет от Веселовски, и друг — от XVIII ст., наречен от него червеноруски, т. е. украински), авторът идва до заключението, че споменатата притча е написана в България: „Понеже намерваме обаче още в XV век преписи от нашата „притча" в Русия, и то преписи, които ни показват явни българизми, трябва да предположим, че нейният оригинал е бил съставен в България значително по-рано — в XIV или даже в XIII век."[3]

[1] „Листувания . . .", писмо № 290 от 23. II. 1894 г., стр. 442.

[2] Както отпечатването на статията, така и изплащането на хонорара на Франко се проточва извънредно много. В архивния фонд на Ив. Шишманов се пази фото-копие от писмо на Министерството на народното просвещение с дата 19. III. 1902 г., адресирано до Шишманов, в което между другото четем: „В отговор на писмото Ви от 16 того съобщавам, че на малоруския учен мъж Ив. Франко са внесени чрез Българската народна банка още през м. юни 1899 г. триста и седемнадесет лева златни за изплащане на представения от него и обнародван в т. 13 от Сборника материал . . ." От това писмо се вижда, че Ив. Франко не бил получил хонорара си 6 години след отпечатването на труда му в „Сборника".

[3] Иван Франко Притчата за еднорога и нейният български вариант. Сб. НУНК, кн. 13, стр. 618.

Като доказателство на това свое предположение Ив. Франко прави сравнително проучване на славянската народна символика, като цитира няколко стиха и от една българска народна песен, взета от сборника на братя Миладинови:

Сон сонила Янкулица
На утрина до неделя:
Изникнала яболшница
Стреде двора песочина,
Стреберен корен, злати гранки,
Завързала пет яболка
Пет яболка позлакени.[1]

„Притчата за еднорога . . “ е единственият научен труд, изпратен лично от Франко за отпечатване в българско периодично издание. Франко е искал да даде за „Сборника“ още една своя работа (преработка на т. н. Тиквешки ръкопис), но по неизвестни причини това не е станало.

За огромния интерес на Ив. Франко към българския фолклор говори и Франковата сбирка от галицко-украински поговорки. За нейното написване той е използувал и сбирката от български пословици на П. Р. Славейков. Това узнаваме от предговора на Франко, поместен в том III от поговорките. „От чуждите сбирки — казва Франко в предговора си, — използувани в този том за сравнение на нашия материал, ще спомена тук ценната сбирка „Български притчи или пословици и характерни думи, събрани от П. Р. Славейков, част първа, Пловдив, 1889; част втора, София, 1897“, изпратени ми любезно от издателя на втория том И. П. Славейков чрез посредничеството на българския писател Петко Тодоров.“[2]

Освен разгледаните дотук поетични и научни творби на Франко, посветени на българската история, етнография и литература, трябва да се спомене и приносът на украинския учен за осветляването историята на нашата литература. Както съобщава един от най-видните биографи и изследователи на творчеството на Франко — М. С. Возняк, в архивата на Франко се е запазил ръкопис на непубликувана история на украинската литература, в която се отделя цял раздел и на старобългарската литература.[3]

*

Появата на първите Франкови творби в България дължим на Мих. Драгоманов. За това свидетелствуват 13 книги на Франко от библиотеката на Мих. Драгоманов, които понастоящем се пазят в библиотеката на Софийския държавен университет. Между тези

[1] Ив. Франко, Притчата за еднорога . . ., стр. 607—608.

[2] Галицько-руськи народні приповідки, том III, випуск II. Етнографічний збірник, т. XXVIII, у Львові, 1910, стр. IX.

[3] М. С. Возняк, З життя і творчості Івана Франка, стр. 264.

книги личат такива ценни творби на Ив. Франко, като „Іван Вишенський і єго твори", „Апокріфи і легенди з українських рукописів", том I и том II, драмата „Украдене щастє", разказите „Борислав", известната стихотворна сбирка „З вершин і низин" и др. Върху последните две книги намираме и автограф на автора. Франкови творби срещаме и в редица украински периодични издания от Лвов, намиращи се в библиотеката при БАН. Много голяма ценност е и споменатата тук книга „Листування І. Франка і М. Драгоманова", изпратена на Държавна библиотека „Васил Коларов" от Всеукраїнська Академія наук, Киев.

Провеждането и разпространяването на Франковите творби у нас, а също така запознаването на нашия читател с личността и творчеството на Иван Франко започва едва от средата на 90-те години на миналото столетие. Пионер в това отношение е Георги Бакалов, който през 1894 г. превежда от полски и издава в „Работническа библиотека", Разград, кн. 14, сатирата на Франко „Де е бедата" („Як пан собі біди шукав"). Това е един знаменателен факт, свидетелстващ за интереса на представителите на нашата работническа класа и трудова интелигенция към творбите на бележития украински писател. Във връзка с отпечатването на тази сатира през 1895 г. във вестник „Социалист", бр. 60 от 5 май, се появява една малка рецензия от С. Р., в която между другото се казва: „Всеки, който се интересува от работническото дело, ще прочете с удоволствие тази малка, но пък хубава повест. Особено е важна тя за работниците . . ."

У нас по това време се проявява жив интерес и към обществената и политическата дейност на Иван Франко в Галиция. Така например в сп. „Българска сбирка", кн. VIII, год. IV, от 1 октомври 1897 г., стр. 884 (рубрика „В славянските земи") се съобщава за конгреса на радикалната партия в Лвов, състоял се под председателството на Ив. Франко.

Когато през 1899 г. нашата прогресивна общественост отбелязва скромно 25-годишния писателски юбилей на Ив. Франко, в сп. „Съвременен преглед" (бр. 5 и 6) се отпечатва Франковият очерк „Украинско-руската (малоруската) литература", преведен от чешки от Божан Ангелов. От малката биографична бележка, дадена от преводача, разбираме, че Франко по това време е бил вече добре познат и обичан от българите писател. „Той е талантлив белетрист — пише Божан Ангелов, — автор на „Откраднато щастие", „Boa Constrictor", „На дне", критик, филолог, работлив и вещ познавач на икономическото и социално положение в Украйна и Галиция, деятелен и енергичен агитатор-демократ."[1] През 1900 г. в сп. „Български преглед" (кн. 9, стр. 37—42) излиза разказът на Франко „Каменар", преведен от украински от Никола Йорданов. Една печатна кола с този разказ намираме в архивния фонд на Ив. Шишманов, от което може да се предположи, че този превод е направен с помощта на Шишманов (и Лидия Шишманова), който е един от

[1] Украинско-руската (малоруската) литература. Очерк от д-р Ив. Франко. Съвременен преглед, бр. 5, I, 1899, стр. 73.

първите наши украиноведи. За Иван Франко като един от представителите на „изящната литература“ на украинците споменава и д-р Стеф. Цанков в своята статия (доклад), отпечатана в „Библиотека на Славянска беседа“, год. II, кн. 3 от 1907 г. В тази статия името на Франко е поставено редом с имената на известните украински писатели от онова време Нечуй-Левицки, Стефаник, Самийленко и др. През 1910 г. името на Иван Франко срещаме в сп. „Славянски календар“ (год. III, стр. 110), където то заема почетно място в списъка на „Представителите на славяноведението в днешно време“. По-късно, през 1914 г. по случай 40-годишнината от литературната дейност на Франко в сп. „Листопад“, кн. 34, стр. 252, излизат пет малки лирични стихотворения из Франковата сбирка „Зів'яле листя“: „Като туй море спокойни“, „Щом дойдеш в нощта край прозореца свой“, „Пада, пада, пада сняг“, „На пладне . . . полята“ и „Ой ти, мой дъбко, сам заглъхнал“. Те са преведени от украински от Г. Милев. В същия брой на това списание преводачът дава и една интересна статия за личността и творчеството на Франко, като с право поставя юбиляра редом с великия украински поет-революционер Тарас Шевченко. Ето по-главните места от нея: „ . . . Шевченко е първия будител на украинското съзнание у украинците; — дело, което след него са подели ред смели люде, между които се издига и будният образ на Иван Франко. Днес Франко е един от вождите на украинския народ . . . Именно като будител на украинската земя и като херолд на нейното възраждане се слави най-вече Франко в своята родина.“[1] Франкови творби се превеждат след това у нас през 1920 г. От тях най-напред трябва да посочим злободневното за момента сатирично стихотворение „Указ против глада“, поместено в сп. „Червен смях“, бр. 17, превод на М. Морянин (псевдоним на Дим. Полянов). То е отпечатано редом със стихотворението „Към една приятелка“ от Христо Смирненски. Същата година известният наш поет и преводач Хр. Цанков-Дерижан превежда знаменитото стихотворение на Франко „Каменари“, което се отпечатва в сп. „Украинско-български преглед“, бр. 16. В същия брой на това списание е поместено началото на Франковия разказ „Към светлина“, превод на Никола Балабанов. Преди тези два превода в бр. 7 от 15 януари 1920 г. на списанието се публикува статия за Франко от Д. Е. В нея авторът дава доста пълни сведения за живота, творчеството и мирогледа на Франко. Особено внимание заслужават онези редове в нея, където се говори за идейното съдържание на Франковото творчество, а именно: „Колкото за романите и разказите му, то, притежавайки блестящ талант на реалистически писател, той същевременно прокарва винаги идеята за класова борба, което го сближава донякъде с Горки . . . Трудно е да се намерят в мировата литература произведения, в които ужасите на социалната експлоатация и класовото неравенство да са изразени с такъв реализъм и с такава потресна сила.“[2] През 1925 г. „Младежка библиотека“, кн. 7,

[1] Г. Милев, Иван Франко (1856). По случай 40-годишният му писателски юбилей. Сп. Листопад, кн. 34. 1914, стр. 253.

[2] Д. Е., Иван Франко. Сп. Украинско-български преглед, бр. 7 от 15. I. 1920 г., стр. 64—65.

издава разказа на Франко „Към светлина“, превод на Т. Н. В този превод е изпусната първата част от разказа, освен това преводът е много слаб в художествено и езиково отношение. За Иван Франко се пише у нас и при честуване 85-годишнината от неговото рождение. По този случай във в. „Литературен глас“, бр. 482 от 25. IX. 1940 г. се отпечатва статията „Забележителна годишнина“. В нея се дават също така интересни сведения за творчеството на Ив. Франко, особено за преводните му творби, за реализма на неговите произведения, пропити с любов към хората на труда.

Иван Франко не е забравен у нас и след 9 септември 1944 година. За голямо съжаление обаче за 11 години народна власт в България е преведено само едно по-голямо негово произведение. Това е историческата повест „Захар Беркут“, препреведена от руски от Ат. Далчев, издание на „Народна младеж“, 1948 г. Освен тази повест Франкови творби намираме в „Христоматия по български език и литература за VI клас на гимназиите“ (1948 г.), където заедно с кратката бележка за живота и творчеството на Иван Франко са отпечатани и три негови стихотворения: „На другарите от затвора“, превод на Емил Георгиев, шест стиха от „Орел“ („Беркут“), превод на Ем. Георгиев, и „Родината говори“ („Україна мовить“), превод на Людмил Стоянов. В споменатата бележка Ив. Франко се характеризира като представител на работническата интелигенция в Галиция от 70-те и 80-те години и „певец на пролетаризираното селячество и на първите кадри на украинските работнически маси“[1].

Кратки статии и рецензии за живота и творчеството на Иван Франко срещаме по страниците на нашия периодичен печат по случай 30-годишнината от неговата смърт. За жалост в някои от тях са допуснати известни неточности и грешки. В статията на Серафима Бабенишева, отпечатана във в. „Новини“, бр. 66 от 27 май 1946 г., като се говори за началото на литературната дейност на Ив. Франко, се посочва датата 1879 г., докато украинският писател е започнал да пише още от четвърти гимназиален клас, а първите му творби биват публикувани през 1874 г. Изброявайки най-големите творби на писателя, посветени на живота и революционната борба на работниците в Галиция — „Бориславски разкази“, повестта (а не повести) „Борислав се смее“, — авторът на статията погрешно включва тук и историческата повест на Франко „Захар Беркут“, в която се изобразява борбата против монголо-татарското нашествие през XIII в. В статията „Иван Франко“ на Румен Григоров, поместена във в. „Работническо дело“, бр. 125 от 8 юни с. г., е допусната една досадна грешка (вероятно печатна) в датата на рождението и смъртта на Франко — вместо съответно 1856 и 1916 г. са посочени годините 1858 и 1918. На 30-годишнината от смъртта на Ив. Франко е посветена и статията на И. Духин във в. „Народ“, бр. 509 от 1946 г. Интересна статия за Ив. Франко има написана във в. „Земеделско знаме“, год. XXV, бр. 163 от 1947 г. (същата е отпечатана

[1] Велчо Велчев, Георги Веселинов..., Христоматия по български език и литература за VI клас на гимназиите. София, 1948, стр. 359—361.

и във в. „Дружба“, бр. 86, с. г.). В нея проличава осведомеността на автора ѝ Д. Одеров, който посочва богатото и разнообразно литературно, публицистично и научно наследство на Франко. Освен тези статии през 1953 г. нашият кинозрител имаше случая да се запознае и с драматичното творчество на Иван Франко — неговата драма „Откраднато щастие“, екранизация на Киевската киностудия. Във връзка с прожектирането на този филм в столичния печат бяха поместени две рецензии — една от Б. Спиров във в. „Народна младеж“ (бр. 119 от 13. V. 1953 г.) и друга от К. Георгиев в сп. „Читалище“, кн. 10 от с. г. И в двете рецензии се дава правилна характеристика на Франковите образи в тази битова драма из живота на галицкото село от края на XIX ст., преценява се и добрата игра на артистите. В първата рецензия на Б. Спиров освен това се дават доста сведения за времето, през което е живял и творил Франко, и за неговата борба за социално и национално освобождение на поробения от Австро-Унгария украински народ.

Тази статия, която представлява едно първо по-широко проучване на връзките на Иван Франко с България и българската литература, не претендира за изчерпателност, още повече, че в родината на Франко има по всяка вероятност и други материали. Тук не се прави разбор на преведените Франкови творби на български, не е посочено влиянието на Франко върху българската литература, което би трябвало да се разработи след по-задълбочено изследване на творчеството на украинския писател. Но дори и от събраните досега материали може с право да се говори за неоценимия принос на Иван Франко за разширяването и заякчаването на българо-украинските литературни връзки след Освобождението.

БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ „СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ“

от Боню Ст. Ангелов

Огромна е научната литература върху старорускатa поема „Слово о полку Игореве“, възникнала през XII в. На науката днес тази поема е позната само по два текста — по нейното първо печатно издание от 1800 г. и по направения в края на XVIII в. за Екатерина Велика препис от самия ръкопис. Унищожаването на Мусин-Пушкинския сборник през 1812 г. е голяма загуба за правилното разрешаване на всички въпроси, сързани със „Словото“. При това положение естествено се прибягва преди всичко към двата оцелели текста — печатния и Екатерининския. Голяма част от коментариите върху „Слово о полку Игореве“ вземат повод от различни четения в двете копия, като се подкрепя едно от тях или пък се дава съвсем ново четене. Така възникват многобройните изследвания и бележки от текстологичен характер, като се използува богат материал и от други старорускн съчинения, предимно летописите.

В съветската литература интересът към „Слово о полку Игореве“ постоянно расте, правят се все по-големи приноси за неговото разясняване в литературно-историческо и текстологическо отношение. Изнасянето на нови материали, засягащи лексикалната или текстологична страна на това произведение, заема важно място в работата на съветските учени.

Настоящите „Бележки върху „Слово о полку Игореве“ имат за цел да допринесат за по-правилното тълкуване на известни думи или изрази в самото „Слово“. Една част от тях засяга текстологични въпроси, а друга част дава паралели между текстове от „Слово о полку Игореве“ и някои старославянски произведения, включително и из народното творчество.

I. Мусин-Пушкинският сборник и „Слово о полку Игореве“

В „История государства российского“ руският историк Н. М. Карамзин широко използува „Слово о полку Игореве“ за своите научни цели.[1] За значението на тези цитати из „Словото“ писа Е. В. Барсов: „Известно, что он сличал первое издание с рукописным его

[1] Н. М. Карамзин, История государства российского, т. III, 1818, стр. 219, 223; вж. още примечания № 65, стр. 40, № 67, стр. 42, № 69, стр. 44, № 70, стр. 47, № 71, стр. 48, № 72, стр. 49, № 77, стр. 56—57, № 114, стр. 80—81, № 262, стр. 163, № 263, стр. 164, № 265, стр. 164, № 266, стр. 164, № 268, стр. 164; т. II, 1816, примечания № 420, стр. 513.

оригиналом, а потому некоторыя отдельныя слова и выражения, выписанныя им из самой рукописи и занесенныя в свою „Историю", представляют большую важность для решения вопроса о характере ее письма и времени ее написания. Делая эти выписки, он ссылается на первопечатное издание „Слова", но очевидныя разноречия с сим последним дают заметить, что он брал их не отсюда, а из самого оригинала." [1]

Карамзин обаче дава цитати не само от „Словото", но и от другите съчинения, влизащи в състава на изгорелия Пушкински сборник. Тези цитати имат важно значение като градиво, което подкрепя старинността на сборника, а оттук и автентичността на самото „Слово". За съжаление Карамзин е отпечатал малко цитати из тези произведения в сборника. Въпреки това върху тях досега не е обръщано достатъчно внимание.

В заб. 272 на т. III Карамзин пише за Мусин-Пушкинския сборник: „В той же книге, в коей находится „Слово о полку Игореве" (в библиотеке графа А. И. Мусина-Пушкина), вписаны еще две повѣсти: „Синагрипъ, царь Адоровъ", и „Дѣяніе прежнихъ временъ храбрыхъ человѣкъ". Оне без сомнения не русское сочинение, но достойны замечания по древности слога." [2]

След това Карамзин предава накратко съдържанието на двете повести, като печата и извадки от тях по ръкописа.

Из повестта „Акир Премъдри".

„Первая сказка начинается так: „Въ то время аз Акырь книгчій бѣхъ, и речено ми есть отъ бога: „Отъ тебе чадо не родится."

Имѣніе же имѣя паче всѣхъ человѣкъ, пояхъ жену и устроихъ домъ, и жихъ 60 лѣтъ, и не бысть ми чяда.

И създахъ требникы и възгнѣтихъ огнь и рѣхъ: „Господи, боже мой! Аще умру, и не будеть ми наслѣдника, и ркуть человѣци: „Акыръ праведенъ бѣ и богу истинно служаше; аще умреть, и не обрящеться мужескъ плъ (полъ), иже постоить на гробѣ его, ни дѣвическъ плъ, иже бы его оплакала, ни иже по немъ задницу възметь! И нынѣ прошу у тебе, господи боже мой, даждь ми мужескъ полъ: гда преставлюся, да всыплеть ми пръсть на очи мои!" [3]

Из повестта „Девгениево деяние".

Карамзин пише: „Вторая повесть изображает богатырство трех сыновей одной набожной вдовы и племянника их, Девгения. Действие происходит в земле греческой. Сочинение не богато стихотворными вымислами: храбрецы бьют людей как мух и секут головы тысячями. Однакожь сообщим некоторыя описания. „Ста Амера на сумежіи Грецкой земли и рече: „Боярство мое великое! Сынове Аравитьстіи, имѣете ли дрьзость на Гречкую землю, противу тъ (той) силѣ плки поставити? И единъ Аравитянинъ велегласно рече . . . устны

[1] Е. В. Барсов, Слово о полку Игореве как художественный памятник Киевской дружинной Руси. Чтения ИОДР, 1883, кн. I = т. I, Москва, 1887, стр. 69—75.

[2] Н. М. Карамзин, История государства российского, т. III, 1818, примеч. 272, стр. 165

[3] Н. М. Карамзин, История государства росийского, т. III, примеч. 272, стр. 165.

у него пяди; на конецъ устенъ висяху многы жуковины, и по конецъ носа 12 замка замчена...“ [1]

„Кто сему не дивится, како дрѣзость яви уноша, како лось нагони бръже фаря брѣзаго.“ [2]

„Како фарь под нимъ скакаше, а онъ гораздно на немъ играеть.“ [3]

От третата повест, също преведена от гръцки език — „Сказание о Индии богатой“, Карамзин, за съжаление, не печата извадки, а само накратко предава съдържанието ѝ: „Иоан сказывает Мануилу, что ему повинуется в Индии 72 царя; что в его землях родятся потамы (полчеловека и полпса), урши или медведи, фениксы, рыбы с золотою кровью, звери о пяти ногах, и сатиры; что люди там не лгут, ибо от всякой лжи бледнеют как мертвецы; что улицы намощены драгоценными камнями и проч.“ [4]

Между по-особените думи, срещащи се в повестите „Акир Премъдри“ и „Девгениево деяние“, Карамзин отбелязва и думата кмети в значение на слуги. Тази дума е позната на „Слово о полку Игореве“ предимно в смисъл на воини, бойци: „А мои ти куряни свѣдомы къмети.“

По-голямо внимание заслужават и следните думи из „Девгениево деяние“, които се срещат и в „Слово о полку Игореве“: плки, шеломъ златъ, жемчюгомъ, поволокою зеленою, шеломы златы, чрьвленою поволокою, пардусовъ, кожуховъ, поволокъ, мечь и др.

Сравнението между извадките от „Девгениево деяние“, които Карамзин печата, и съответните пасажи по препис от XVIII в. показва, че Мусин-Пушкинският текст е по-старинен. Ето примери:

Мусин-Пушкински препис	Титов препис, XVIII в.
1) Ста Амера на сумежіи Грецкой земли и рече: „Боярство мое великое. Сынове Аравитьстіи! Имѣете ли дрѣзость на Гречкую землю, противу тъ силѣ плки поставити? И единъ Аравитянинъ велегласно рече... устны у него пяди; на конецъ устенъ висяху многы жуковины, и по конець носа 12 замка замчена.	Егда же доиде Амир царь ко Аравитяном: „Братия моя милая, силни кмети аравитския, кто хощет со мною ити в Греческую землю пакости творити?“ Рече же от них аравитянин, во устах имея 12 замков и рече же велегласно ко Амиру царю.
2) Кто сему не дивится, како дрѣзость яви уноша, како лось нагони бръже фаря брѣзаго.	И слезе с коня своего и нача по пустыни ходити, виде лося бегуща, и нагна его пес, яко борзее своего фаря.

[1] Н. М. Карамзин, История, т. III, 1818, примеч. 272, стр. 165—166. Из цяло извадките из това съчинение препечата М. Н. Сперанский. Девгениево деяние. К истории его текста в старинной русской письменности. Исследвание и тексты. СбОРЯС, т. XCIX, 1922. Отд. отп., стр. 133—134.

[2] Думата „фарижъ“ се среща на няколко пъти в Троянската притча, напр. „и створи дѣло красна фарижа сѣра“. Вж. Йордан Иванов, Старобългарски разкази. София, 1935, стр. 264, 265.

[3] Н. М. Карамзин, История государства российского, т. II, 1816, примеч. 333, стр. 482.

[4] Н. М. Карамзин, История государства российского, т. II, примеч. 272, стр. 167.

3) Како фарь подъ нимъ скакаше, а онъ гораздно на немъ играеть. [1]	Юноша же седши на конь свой рекомыя на борзы фарь и нача скакати, а конь под ним играти храбро. [2]

Това е още един убедителен аргумент за старинността на сборника, в който се намирало и „Слово о полку Игореве". Щом езиковите и правописни особености на всички съчинения в този сборник възхождат към един по-древен период — XV—XVI в., няма никакво основание да се мисли, че изключение в тази насока прави „Словото". Това е толкова по-изключено, като се вземе под внимание убедителният факт, че по език и стил (доколкото може да се съди за това, макар и по малкото запазени откъси из останалите произведения на Пушкинския сборник) „Словото" се свързва тясно с другите съчинения на Пушкинския сборник, намира се, както се казва, в своята естествена среда. С тези съчинения обаче то се свързва не само по такива външни белези — език и стил, а също така и със своето съдържание. В сборника преобладават съчинения с историческа и героическа тематика — хронограф, руски летопис, „Девгениево деяние" и др. От значение е и фактът, че повестта „Девгениево деяние" е преведена в Русия през XII—XIII в.[3] Както за „Словото", и за него са твърде характерни като стилно средство сравненията, епитетите, олицетворенията, метафорите. По-специално внимание заслужават следните два факта. Авторът така представя голямата сила на Девгений: „Всет на конь свои и нача гоняти, яко добры косец траву косити: в первом покосе тысящу, в другом — другую тысящу победил, в третием покосе нагна Филипата и удари его мечем..."[4]

Противниците на Девгений обикновено се обръщат към него със следните думи: „О, свете светозарное солнце, преславный Девгений."

А самата Стратиговна, неговата любима, му казва: „О, свете светозарное солнце, преславный Девгени!" Тези думи на Стратиговна не напомнят ли твърде много за думите на Ярославна: „Свѣтлое и трослѣтлое слънце"?

В резултат на всичко това може да се каже, че „Слово о полку Игореве" е тясно свързано с останалите съчинения в Мусин-Пушкинския сборник. Лексиката, образите и стилните похвати в „Повест за Акир Премъдри", „Девгениево деяние" убедително свидетелстват за тяхната близост със „Словото", с неговия речников състав и поетично-образен похват. Поставено в неговата естествена историко-литературна, езикова и стилно-поетична среда, „Слово о полку Игореве" съвсем не звучи като литературен дисонанс — измислица на неизвестен фалшификатор от края на XVIII в., а звучи като велика

[1] Н. М. Карамзин, История, т. III, примеч. 272, стр. 165—166; т. II, примеч. 333, стр. 482.

[2] В. Д. Кузьмина, Новый список „Девгениева деяния". Труды ОДРЛ, IX, 1953, стр. 354.

[3] М. Н. Сперанский, Девгениево деяние. К истории его текста в старинной русской письменности. Исследование и тексты. Петроград, 1922, стр. 130—131.

[4] В. Д. Кузьмина, Новый список „Девгениева деяния". Труды ОДРЛ, IX, 1953, стр. 355.

творба на руската литература, здраво свързана както с други подобни творби на тази литература, така и с други произведения на старите южнославянски литератури.

II. Канина

В научната литература върху „Слово о полку Игореве“ не се обръщаше достатъчно внимание на съществуването на град Канина, намиращ се на Балканския полуостров през средните векове, въпреки че за него писаха Гилфердинг[1], М. Дринов[2], Голубински[3] и др. Повече внимание на този факт отдели проф. Н. М. Дилевски в публикацията си „Бележки върху „Слово о полку Игореве“. I. „На Канину зелену паполому постла“[4].

Своето внимание той насочва към разясняване на думата Канина, с която освен град Канина на Балканския полуостров е означена и река Канина, Гоцеделчевска околия. „Фактът, че съществува град с такова име — Канина — през XI в. (преди турското нашествие на Балканите) на територията на стара Сърбия и днешна Албания, което съвпада напълно с названието на река Канина в Черниговска област в Русия през XII в., свидетелствува в полза на възможен славянски произход на тази дума. В названието на Канина, приток на река Места (в б. Неврокопско), при условие, че друг географски обект с такова наименование не би ни бил известен, бихме могли да предположим отражение на някой тракийски, къснолатински или турски корен (...). Обаче при успоредно по време съществуване на река Канин(а) в Русия в XII в., в названието на която естествено не можем да виждаме къснолатинско, тракийско и още повече турско влияние, и Канина в XI в. в средновековна Сърбия предположението за славянско потекло на неврокопската Канина, и изобщо на това име, става твърде вероятно.“[5]

Като подкрепа на схващането за славянския произход на тази дума може да се посочат и други имена на селища пак из Сърбия, образувани със същата наставка, като напр. Пустина, Добриловина, Влаховина, Дичина, Чехотина[6], Ковина[7]. Внимание заслужават също имената Каниже[8] и Книн[9]. Последната форма се приближава твърде много до името на река „Канин“, както е употребено в Троицката летопис.[10]

Като допълнение към писаното от проф. Дилевски искам да отбележа, че град Канина се споменава и в една приписка към ръ-

[1] А. Гильфердинг, Собрание сочинений, I, 1868, стр. 182.
[2] М. Дринов, Съчинения, т. II, 1911, стр. 208, 315.
[3] Е. Голубинский, Краткий очерк истории православных церквей . . ., Москва, 1871, стр. 60, 259.
[4] Известия на Института за българска литература, кн. III, 1955, стр. 97—105.
[5] Известия на Института за българска литература, кн. III, стр. 101—102.
[6] Rad, I, 1867, стр. 182, 186.
[7] Зборник за историју Јужне Србије и суседних области. Скопие, 1936, стр. 73.
[8] Зборник за историју . . ., Скопие, 1936, стр. 73.
[9] Лубич, Листине, св. IV, стр. 383—384, 390.
[10] М. Д. Приселков, Троицкая летопись. Москва, 1950, стр. 235.

кописен псалтир от 1346 г., която известява, че Стефан Душан завладял град Канина: „Вь то врѣмє прѣіє господинь краль Стѣфань градь Костоурь, градь Бѣльградь, градь Канинoу.“ [1]

Името Канина — град в Албания, е отбелязано също така и в забележителната поема на византийския стихотворец Мануил Фил, живял през първата половина на XIV в.

Ἐξ ὧν κατασχὼν τὴν πολιν Δυρραχίου
Κροὰς τε καὶ Κάννινα κα' τὰ κυκλόθεν.[2]

Все във връзка с етимологията на името Канина заслужава да се отбележи и следният факт. Освен в другите славянски езици, и в български език се среща наименованието каня — вид граблива птица, сокол, Neophron percnopterus. Има и израз: Пищи като каня(к). Наименованието на тази птица се среща у нас и под форми кан (ж. р.), каняк (м. р.).[3] Оттук и изразът в български език кански пищи, т. е. пищи зловещо, тревожно, страшно. В своя „Български тълковен речник“ проф. Ст. Младенов сочи тази дума като руска заемка в нашия език. Обаче тази дума се среща не само в днешните български говори като областна дума, но я има и в наши стари ръкописи. Такъв е случаят например с ръкописния требник от XVI в., който сравнява една народност с каня — сакоулятинь каніа.[4]

В едно житие на Мария Египтенка се среща думата каниськь в значение на кошница, блюдо.[5]

Към всичко това заслужава изтъкване и фактът, че у българите се среща мъжко собствено име Кано, Каню. Такова име е засвидетелствувано например в приписка от 1812 г. към ръкописен требник от XVI в. — х. Кано от Пирдоп умрял през тази година от чумата.[6] Среща се и в един поменик от 1630 г. към по-старо ръкописно четвероевангелие от XV в.[7] У нас е познато и женско име Кана.

---

[1] Л. Стоянович, Стари српски записи и натписи, кн. I, 1902, стр. 34, № 85; Fr. Miklošič, Psaltir s tumačenjem. Starine, IV, 1872, стр. 29.

[2] Хр. Лопарев, Византийский поэт Мануил Фил. К истории Болгарии в XIII—XIV веке. СПБ, 1891 г., стр. 53, 33; К. Иречек, Християнският елемент в топографическата номенклатура на Балканските земи. Притурка I. Българските градове у Мануила Фил. Периодическо списание, кн. LV—LVI, 1898, стр. 260.

[3] Н. Геров, Речник на български язик, ч. I. Пловдив, 1895, стр. 347; Ст. Младенов, Български тълковен речник, т. I. София, 1951, стр. 999.

[4] Б. Цонев, Славянски ръкописи на Пловдивската народна библиотека, № 89, стр. 58; П. И. Шафарик, Славянския древности, т. II, кн. III. Москва, 1848. Приложения, стр. 112.

[5] Н. А. Начов, Тиквешки ръкопис. СбНУНК, X, 1894, стр. 191; Минеи четьи. Месяцъ апріли. Москва, 1864.

[6] Б. Цонев, Опис, II, стр. 128.

[7] Б. Цонев, Опис, II, стр. 19.

III. Троян

Извънредно много е писано върху думата Троян и свързаните с нея други фрази, които се намират в „Слово о полку Игореве“. Едно от най-обширните съветски изследвания по тоя въпрос е изследването на акад. Н. С. Державин — „Троян в „Слово о полку Игореве“, гдето се дава богат преглед на литературата по въпроса.[1] Въпреки голямата литература и до днес в науката се спори по тълкуването на изразите: въ тропу Трояню, были вѣчи Трояни, на землю Трояню и на седьмом вѣцѣ Трояни. Повечето от изследвачите считат, че в случая става дума за римския император Траян (98—117 г.). В коментара си към академичното издание на „Словото“ от 1950 г. Д. С. Лихачов застава на друго становище — според него това име говори за някакво староруско божество. За пръв път той изнася някои съображения, които действително разколебават старата теза за римския император Траян. Ето и неговите мисли: „Надо, однако, признать, что ни одно из предложенных объяснений не проясняет в равной мере удачно всех четырех мест „Слова“. Объясняя два-три места с упоминанием Трояна, каждое из них оставляет непроясненными остальные. Общий контекст „Слова“ во всех этих четырех местах позволяет видеть в „Трояне“ какое-то древнерусское божество. В самом деле, контекст, в котором употреблено выражение „земля Трояня“, не оставляет сомнений в том, что здесь разумеется Русская земля. Русская же земля могла быть названа землей Трояна только в том случае, если под Трояном подразумевалось какое-то божество. Именно в этом же смысле русский народ называется в „Слове“ „Даждьбожим внуком“. В „Слове“ дана и своеобразная периодизация Русской истории, в которой Троян занимает свое место: „Были вѣчи Трояни, минула лѣта Ярославля; были плъци Олговы, Ольга Святъславличя.“ Расшифровать эту „периодизацию“ можно следующим образом...“[2]

Накрай Лихачов заключава: „Остается только вопрос: откуда могло явиться само название бога Трояна? — Здесь возможны различные предположения. Однако вряд ли установление этого что-нибудь уяснит в самом тексте „Слова“: важнее, чем происхождение слова „Троян“, его значение, последнее же, как видно из вышеизложеного, более или менее ясно.“[3]

Проф. Н. Дилевски у нас прави опит да отговори на поставения от Лихачов въпрос за това, откъде е проникнало в Русия името

[1] Сборник статей и исследований в области славянской филологии. М.-Л., 1941, стр. 7—51.

[2] Слово о полку Игореве. М.-Л., 1950, стр. 385.

[3] Слово о полку Игореве. М.-Л., 1950, стр. 386. В югославското списание „Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор“ (книга XXII, свеска 3—4, 1956 г., стр. 188—192) френският славист А. Вайан напечата статия „Le dieu slave Trojan“. Авторът застъпва схващането, че името Троян, което се среща в старите руски книжовни паметници, е свързано с името на римския император Траян. Накрай той пише: „Rendons justice, pour une fois, au Slovo d'Igor'. Il n'est peut-être pas de la fin du XII-e siècle, mais il est antérieur à Buslaev et à son début de déification de Trojan... L'auteur du Slovo, qui de Trajan, le conquérant et l'organisateur de la Dacie, fait l'ancêtre des Russes, était un partisan convaincu de la théorie dace.“

Троян. Според него има данни, които говорят, че „в обожествяването на Троян от старите славяни, намерило реминисценции и в апокрифната книжнина, се отразил култът на римския император Траян (слав. Троян) в земите на южните славяни — в Мизия и Тракия... Ето защо не без основание може да се предположи, че у езичниците руси почитането на Троян е дошло от славянския юг — от териториите отсам Дунава, където името на Траян — Троян се свързва и днес не само с развалините на градища (...), пътища и др. места, но се среща и в не малко творби на народната поезия.“ [1] Подобни мисли изказа и проф. Ст. Романски: „Явно е, че оттук (Балканския полуостров — Б. А.) това име, което играе роля не само в българския, но и в сръбския фолклор, е пренесено на север, в Русия, оградено с ореола, който е имало на юг.“ [2] Въз основа на фактите, които днес науката познава, може да се оспорва твърдението, че името Троян проникнало всред русите от южните славяни, и по-точно — от българите. Защо проникнало там това име? Защото, казва се, на Балканския полуостров, и по-специално в българските земи имало доста географски обекти — градове, крепости, селища, пътища и пр., носещи името Траян — Троян. Такива действително има, но въпросът е там, че някои от тях са от римско време, а други са възникнали в по-късно историческо време, след като вече в Русия безспорно е съществувало името Троян като божество. Второ, ние нямаме, засега поне, домашен български или южнославянски извор от X—XII в., съдържащ името Троян. Най-старите паметници с това име са руски. Тогава кое ни дава основание да твърдим, че туй име непременно е проникнало в Русия от българските земи? Ясно е, че такива сериозни основания няма. Старите руски паметници поставят името на Троян редом с другите общославянски божества Хърс, Велес, Перун. При това положение може ли да кажем, че тези имена също проникват от юг?

Най-после, ако трябва да се допуска, че името Троян е внесено в Русия отвън, не е ли по-правилно да се мисли, че там то може да проникне много по-лесно от румънските земи, гъсто населени със славянско население? Безспорно русите са имали голям досег с румъните и със славянските маси в тези земи, в които култът към император Траян е бил извънредно голям, много по-голям, отколкото всред южните славяни. По този въпрос в румънската научна литература е писано много. През 1902 г. А. И. Яцимирски[3] изнесе богат материал за голямото разпространение на името Траян у ру-

[1] Песен за похода на Игор. София, 1954, стр. 114—115.

[2] Ст. Романски, Славяни на Дунава. Сп. Български преглед, I, 1929, кн. 1, стр. 98.

[3] А. И. Яцимирский, „Тропа Трояня“ в Слове о полку Игореве и попытка румынского ученого объяснить это выражение. Древности. Труды славянской комиссии ИМАО, т. III, 1902, стр. 119—125. — Неточно е изказаното от проф. Ст. Романски мнение, че „в самата Дакия, въпреки желанието на румънските историци да изкарат своя народ прям потомък на Траяновите колонисти северно от Дунава, гдето те останали да живеят непрекъснато от Траяна до днес..., традиция за тоя римски император не съществува. Но тя е била силна южно от Дунава на Балканския полуостров, гдето неговото име и днес се свързва с развалините на стари градища, пътища и под.“ (Ст. Романски, Славяни на Дунава. Сп. Български преглед, I, 1929, кн. 1, стр. 98).

мъните, подчертаващ култа към него. Тези материали са от географски, археологически, исторически и книжовен характер. Тук Яцимирски привежда един интересен факт, който говори за това, как при тежки исторически условия се забравят обекти в Румъния, свързани с името на император Траян. Той цитира думите на Б. П. Хъждеу: „В седьмом веке румынский задунайский элемент начал слабеть накануне своего полного исчезновения под влиянием нашествия сербов. С другой стороны, тамошняя римская дорога, более древняя на шестьдесять лет, вследствие неблагоприятных условий разрушилась. Что же последовало затем? Около 600-го года византийский полководец Комменциол, находясь по сю сторону Дуная в виду банатского берега, с большим старанием расследовал среди туземцев относительно Траяновой дороги — ὁδὸς Τραϊανοῦ, и никто не мог ответить ничего, пока не разыскали 112-летного старика, который сказал, что подобная дорога существовала лет 90 тому назад“ (р. м. — Б. А.).[1] Ако за началото на седмия век такова явление е възможно, колко повече то важи за по-късно време!

В посочената своя работа, по ръкописен требник от XVI в. Яцимирски съобщи за думата троіаници със значение на вихелици, бури, преспи. Тази дума заслужава повече внимание. В ръкопис от 1526 г. Синиий моли сестра си Мелинтия да го пусне в къщи, понеже навън има големи ветрове: „Отврьзи ми хыжѫ да вънидѫ, іако велика ест' вънѣ зима и великы троіаници, и не имамь гдѣ главѫ прѣклонити.“ Другите два текста — славянски и румънски, дадени също от Яцимирски, съответно сочат „веліа въалица“ и „маре вихор“.[2] Тази дума е толкоз по-показателна, като се вземе под внимание и обстоятелството, че в румънски език съществува думата трояни в значение на облаци прах. В това отношение много интересно е описанието на засухата през 1585 г., дадено от Григорий Урек, дето се казва: „Было столько пыли, что у изгородей собирались трояны, когда поднимался ветер, как будто снежные трояны.“[3] Тук по-общото понятие е трояни, с определено съдържание, а после иде другото понятие — снежни трояни.

В светлината на всички тези обстоятелства не може ли да се мисли, че Троян е божество, олицетворяващо някакви природни сили — ветрове, бури, студ? По тоя повод заслужават внимание и мислите на руския учен Н. К. Бокадоров: „В таком сочетании имя Трояна может быть связано или с знаменитой Троей, или с поселением на Балканских горах. Славянская легенда уже не помнит императора и связывает имя Трояна с городом. Надо полагать, что и в легенде о хождении имя Трояна совсем не связывается с именем императора, а представляет осколок самобытного верования

[1] А. И. Яцимирский, „Тропа Трояне“ ..., стр. 121—122.
[2] А. И. Яцимирский, пос. съч., стр. 123.
[3] А. И. Яцимирский, пос. съч., стр. 123.

славян в какое-то мифическое существо, оставшееся до сих пор в географическом наименовании на Балканах.“ [1]

Към изнесените досега сведения за името Троян, срещащо се в книжовни паметници, искам да посоча и следните.

В легендарния разказ „Видѣніе чюдно отца нашего Козмы мниха“, познат по няколко преписа от XIV—XVII в., се говори за един Траянов манастир — „Въ тъи час' абіе послашѫ въ монастирь он', рекомыи Траіановь“. Това указание Яцимирски даде по два преписа — български и сръбски.[2] Същото сведение се съдържа и в среднобългарски пролог № 10-а, съхраняван в Архивния институт при БАН: „По еговѣ бесѣдѣ послань бысть нѣкыи въ Траіановь монастырь“, и в руски ръкописен сборник от XVII в., който се пази в читалище „Искра“, Казанлък. Тук името Траянов манастир е поставено дори и в заглавието на разказа — „Повѣсть Козмы Траянова монастыря“.

Въз основа на досегашните вести трудно може да се уточни за кой манастир става дума и где се е намирал той. Във всеки случай, като се има пред вид, че легендата е преведена от гръцки език, може да се предполага, че се говори за някой манастир във Византия. Малко приемливо е мнението на Михаил х. Неделчев, според когото тъкмо този манастир — Траянов, който се споменава в разказа за монах Козма, бил известният манастир Ястреб около град Ловеч. По своя ръкописен сборник от XV в., т. н. Ловчански сборник, той цитира края на горния разказ — „сему оубо сказанію сице бывшоу вь тьи час', абіе послашѫ вь монастырь онь, рекомы Траіановь...“[3] След това, въз основа на показания на стари жители от околността, Неделчев стига до заключението: „От тая съпоставка става ясно, че Троянски и Ястреб манастир са един и същи манастир в Сливешки ливади, чиито развалини се намират над Манастирската чешма.“

Независимо от това обаче заслужава да се изтъкне, че в Румъния има манастир на името на Траян.[4] За нашия Троянски манастир, разбира се, няма и защо да се говори. В това отношение важно е известието на византийския историк Прокопий (VI в.), който говори за крепост „Свети Траян“ в Тракия, изградена от император Юстиниян. Прокопий пише: „Ще посоча и какви укрепления е направил той в останалата Тракия... А кастелите, които трябва да спомена, са поименно следните:... В Тракия: Боспора, Бесупарон..., Свети Траян (τοῦ ἁγίου Τραϊανοῦ)...“[5]

Твърде важно е и обстоятелството, че в една сръбска народна песен се говори за град Троян, който се паднал на света богоро-

[1] Н. К. Бокадоров, Легенда о хождении Богородицы по мукам. Изборник Киевский, т. XXV. Киев, 1904, стр. 66.

[2] А. И. Яцимирский, К истории апокрифов и легенд в южнославянской письменности. Известия ОРЯС, XIV, 1909, кн. 3, стр. 156.

[3] Михаил х. Неделчев, Манастир Ястреб. Ловеч и Ловчанско, кн. II. София, 1930, стр. 93.

[4] А. И. Яцимирский, „Тропа Трояня...“ Древности, III, 1902, стр. 119.

[5] Извори за старата история и география на Тракия и Македония. Второ разширено издание. Издание на БАН, София, 1949, стр. 447.

дица — светиите си поделили земята и природата, а на Богородица дали проклетия град Троян:

Дадаше јој проклетог Тројана,
У коме се безаконье ради,
Да умири и закон постави.[1]

В житието на Глукерия (пролог от XIV в.) се говори за град Троян в Тракия: „Вь Троіаны градѣ фракисцѣмь.“[2]

IV. Хинова

„Слово о полку Игореве“ съдържа думите хинови, Хинова, хиновьскыя стрѣлкы. Те са употребени в стиховете:

и великое буйство подаста хинови
и многы страны —
Хинова,
Литва. . .
Чему мычеши хиновьскыя стрѣлкы.

Няма съмнение, че в случая става дума за народ, враждебен на Русия. Прав е Д. С. Лихачов, като изтъква, че думата „хинови“ означава „какие-то неведомые восточные народы, неясные слухи о которых могли доходить из Византии, и от самих восточных народов, устно и через „ученую“ литературу „космографий“[3]. Като споделям бележките на Лихачов по повод на горните изрази, искам да посоча, че такива думи се срещат и в други старославянски ръкописи, че те не са изолирани. Освен в „Словото“ те се намират още в „Пандектите“ на Никон Черногорец, по руски препис от 1381 г. На лист 94-б са думите „до пристанища хиновоскиисъкого“, които са пояснени така: „хиновскио именуется по болгарьскому іазыку гускам' паша, бяшеже село наричаемо сице“[4].

[1] А. Веселовский, Опыти по истории развития християнской легенды. Журнал МНП, часть 1877, 189, стр. 169; В. Караджич, Српски нар. п., II, № 1, 2. С подобен мотив е и българската народна песен „Дялба на небето“, с тая разлика, че там става дума не за град Троян, а за „Елинска земя“, „земя Павликянска“:

Отиде си пресвета Мария,
Отиде си у Елинска земя,
Отиде си в земя Павликянска

(Божан Ангелов — Минко Генов, Българска народна поезия, т. I. София, 1921, стр. 138).

[2] А. И. Яцимирский, Описание южнославянских и русских рукописей заграничных библиотек, 1921, стр. 390.

[3] Слово о полку Игореве. Под редакцией В. П. Адриановой-Перетц. М.-Л., 1950, стр. 429.

[4] Горский — Невоструев, Описание, II, часть 3, стр. 11. Напълно същият текст се намира и в ръкописен сборник, сръбска редакция, XVI в., в Берлинската държавна библиотека, на л. 156-б, в житието на Пахомий (вж. Беню Цонев, Славянски ръкописи в Берлинската държавна библиотека. Сборник БАН, кн. XXXI, 1937, стр. 30).

Ясно е, че тази дума прониква в староруския и старобългарския език от гръцки език. Пренесена към определен народ, какво точно е означавала трудно може да се каже засега. Също така въз основа на познатите материали не може да се уточни за кой народ се отнася.

Обстоятелството пък, че страната на хиновите — Хинова, е поставена най-напред в числото на враждебните на Киевска Рус народи показва, че тя е и географски най-близка, твърде позната. Авторът на „Словото“ така изброява враговете на Русия:

Тѣми тресну земля,
и многы страны —
Хинова,
Литва,
Ятвязи,
Деремела,
и половци сулици своя повръгоша.

Дадената в началото страна Хинова трябва да се предполага, че означава страна на изток или юг, а не на запад, където вече са поставени другите съседи на русите — литовци, ятвязи, деремели.[1]

Към такова предположение впрочем води и обстоятелството, че думата Хинове се сочи и в „Задонщина“ — друго руско епично произведение пак със сюжет из борбите на руския народ. Тук съвсем определено те са дадени като източноазиатско племе, тясно свързано с други такива племена. Още в началото са изброени езичниците: „И отоля на восточную страну жребий Симов, сына Ноева, от него же родися Хиновя поганые, татаровя, бусурмановя.“[2] Най-вероятно е в случая да става дума за татарите, чието име в „Слово о полку Игореве“ не се споменава. Толкоз повече, че на едно място в „Задонщина“ татарският хан Мамай е наречен хиновин: „Стреляй, князь великый, с своею храброю дружиною поганого Мамая хиновина за землю рускую, за веру християньскую.“[3]

Все с цел да бъде подпомогнато разясняването на думите „Хинова“ и „хиновьскые стрѣлкы“ от „Словото“ заслужава да се посочат като материал в тази насока още и следните думи със същия корен.

[1] Тук ми се ще да изнеса следния факт относно името ятвязи. Приема се, че то означава някакво литовско племе, разположено в съседство на Волинското княжество. Следователно ятвязите се явяват западни съседи на руския народ (вж. А. С. Орлов, Слово о полку Игореве. М.-Л., 1946, стр. 127). В противовес на това заслужава да се каже, че племе ятвяги се споменава между многобройните други племена, които обитавали днешните южноруски земи на изток от Дон, около Черно море и Каспийско море, в т. н. някога Азиатска Сарматия. Споменава се и племето дербелини, което може да се свързва с Деремела в „Слово о полку Игореве“ (вж. Йоан Раич, История разных славенских народов, най-паче болгаров, хорватов и сербов. В Будим граде, 1823, стр. 253).

[2] Воинские повести древней Руси. Под редакцией В. П. Адриановой-Перетц. М.-Л., 1949, стр. 33; Ф. Буслаев, Русская хрестоматия. Москва, 1888, стр. 190.

[3] Воинские повести древней Руси, стр. 40.

И. И. Срезневски посочи думата хинеи по ръкописен сборник от XVII в.: „Хинеи есть въ мори і не имать ни ногу, ни пѣрія, есть бо яко клубокъ.“[1]

В своя „Шестоднев“ Йоан Екзарх говори за морския таралеж: „Слышалъ бо ієсмъ азъ от' мужа, на мори живоуща, іако морскые хинъ, малы тъ обідьны животъ, оучитель многажди бываєтъ пловоущимъ ієгда хоще боурѣ быти или отишиіе...“[2]

Панагюрският (Дринов) сборник, българска редакция от XVI в., помества и Физиолога, в който има отделна глава—„Слово за хинеіа“, дето се казва: „Хинеи есть вь мори, не имать ногоу, ни периіа, ієсть бо іако и клжбокь.“[3]

Южнославянските ръкописи твърде често поместват едно съчинение, в което са дадени символи на отделните народи, сравнени с различни животни. Някои от преписите на това съчинение отбелязват народностно име хоунавъ, оприличаван на заяк. Така например в ръкописния Требник от XVI в., сръбска редакция, намиращ се в Пловдивската държавна библиотека, се казва: хоунавь заець[4]. Такъв израз срещаме и в Беляковския сборник, пак от XVI в., с малко правописно изменение — кунавь заець.[5]

Твърде интересно е обстоятелството, че в някои южнославянски текстове се говори за народ хизи, поставени в категорията на полуверните народи. В Беляковския сборник има такъв текст: „и полоувѣрных' езыкь. вї. а. аламане. в. фрузи. г. оугри. д. индіане... і харвати. аі. хизы. вї. немци.“[6] Този народ хизи сочат също Панагюрският (Дриновски) сборник от XVI в. (лист 5), Попславковият ръкопис[7] и др. Като изброява 12-те християнски престола на земята, Беляковският ръкопис отбелязва, че

---

[1] И. И. Срезневский, Материалы для словаря древнерусского языка, т. III, вып. III. СПБ, 1909, стр. 1368.

[2] Ив. Дуйчев, Естествознанието в Средновековна България. Сборник от исторически извори. София, 1954, стр. 122. Други примери вж. у Н. Н. Дурново, К истории сказаний о животных в старинной русской литературе. Древности. Труды слав. ком. Мосовского арехолог. общества, т. III, 1902, стр. 50; Беню Цонев Славянски ръкописи във Виена. Годишник на Соф. унив., кн. XXV, 1929, стр. 11,

[3] Ив. Дуйчев, Естествознанието в Средновековна България, стр. 170; Б. Цонев, Опис, I, № 433 (629), стр. 443. Такава глава има и в Тиквешкия ръкопис — „О хинеѣ въ мори“ (вж. Н. А. Начов, Тиквешки ръкопис. СбНУНК, кн. X, 1894, стр. 93); в Беляковския сборник от XVI в.—„Слово о хину“ (вж. А. И. Яцимирский, К истории южнославянской и древнерусской апокрифической литературы. Известия ОРЯС, IV, 1899, кн. I, стр. 101; Б. Цонев, Опис, I, стр. 254, № 309 (68).

[4] Беню Цонев, Славянски ръкописи и старопечатни книги на Народната библиотека в Пловдив. София, 1920, № 89, стр. 58.

[5] П. Р. Славейков, Две български ръкописи. Сп. Български книжици, II, 1859, ч. II, май, кн. 1, стр. 266.

[6] Беню Цонев, Опис, т. I, стр. 255; П. Р. Славейков, Две български ръкописи, стр. 265.

[7] Ефрем Каранов, Паметници от Кратово. СбНУНК, кн. XIII, 1896, стр. 274.

осмият престол е „прѣстола святаго апостола Марка Хызитскы“[1]. В символизацията на народите същият ръкопис бележи, че хизинът прилича на елен — „хызинь елень“[2].

Във връзка с това име в своите бележити „Славянски древности“ Шафарик пише: „Неизвестно, хузин ли, иначе узин, или же может быть какая-нибудь славянская ветвь в Македонии?“

„Житель Хунавии, в послании папы 1252 г., неправильно Unavia, 1303 Cunavia у Георгия Акрополитского, ок. 1282, Χουναβ'α, край в Албании, между Драчем и Матом (на картах Mattia), на запад от горы Mala-Petra. Acrop. ed. Ven. 60.[3]“

Макар в други староруски паметници думата хина, хинове да не се среща[4], изнесените тук материали достатъчно добре свидетелствуват за нейното съществуване в южнославянски ръкописи — български и сръбски. Особено значение има наименованието на народа хизи и неговото сравняване с елен или заяк. Всичко това дава основание да се смята, че думите хинови, Хинова, хиновьскые са старинни руски думи, а не дело на мним творец на „Словото“ от края на XVIII в. Изнесените примери още веднъж подчертават здравата езикова връзка на „Словото“ с южнославянската книжнина през Средновековието.

V. Полозие

Думата полозие в израза полозие ползаша только се тълкува като голяма змия—смок. Това схващане изказа Вс. Миллер още през 1877 г. Той писа: „Едва ли какой нибудь поэт, не закрывающий глаза свои пред картинами природы, мог бы, говоря о сороках, выразиться, что оне ползают, а не скачут. Сорока не принадлежит к лазунам, как дятел; и не может ползать по деревьям.“ Ето защо той предлага вм. полозію да се чете полозіе, от полозъ, което означава в руски говори змия. Туй име се среща също в сръбски, полски и чешки език.

Като приема туй четене на горния израз, Вс. Миллер все пак повече е склонен към следното предположение: „Автор „Слова“, пише той, повидомому изображает в этом месте исключительно состояние птичьяго царства, говоря о воронах, галках, сороках, дятлах и соловьях. Поэтому было бы более уместно находить в полозьях каких нибудь птиц, нежели гадов. И действительно, одна птица, близкая к дятлам и также как они ползающая по деревьям, называется у нас ползик (sitta). Ползунами вообще называется семья дят-

[1] П. Р. Славейков, Две български ръкописи, стр. 266.

[2] П. Р. Славейков, Две български ръкописи, стр. 266

[3] П. И. Шафарик, Славянския древности. Перевод с чешкого О. Бодянского, том II, кн, III. Москва, 1848, приложения, стр. 112—113; вж. още § 44, ч. 6, стр. 133—134.

[4] Д. С. Лихачев, Новое болгарское издание „Слова о полку Игореве“. Славяне, 1956, кн. 7, стр. 57: „Загадочное слово „хина“, „хинове“ (множественное число от „хина“) отсутствует в других древнерусских памятниках.“

лов, иначе лозуны. В сербском sitta euroраее, Blausprecht называется пузавац (плъзавьць). Всего вероятнее, что и полозіе, за которыми следуют непосредственно близкие к ним дятлове — название какого нибудь южно-русского вида из семьи ползунов или лазунов."[1]

Неговото схващане споделят Н. В. Шарлеман[2], Д. С. Лихачов[3] и др.

По съчинение на Кирил Туровски, руски писател от XII в., думата полазъ посочиха Фр. Миклошич и И. И. Срезневски: „Вѣруютъ въ стрѣчю, въ чехъ, в полазъ и въ птичьи граи."[4]

Същата дума се среща и в руската редакция на списъка на забранените книги—по ръкописен църковен устав от 1608 г., № 449 от сбирката на Румянцев. При изброяването на отречените книги тук има такъв пасаж: „Мысленикъ, трепетникъ, сонник, коуроглашенникъ, въ стрѣчю, в полазъ, въ чехъ, естественикъ, мечтанія и ина соуть ложная."[5]

На руската дума полоз, полозие отговаря диалектичната българска дума плаз със същото значение, както в руски език — смок, голяма змия, стрелец.[6] Нейната етимология е твърде ясна — свързва се с глагола лазя, пълзя. На българската дума плаз съвсем закономерно отговаря руската полоз или полаз, както е у Кирил Туровски.

При такава успоредица на думите полоз, полозие, плаз, напълно оправдано е четенето, за което се застъпват Вс. Миллер, Шарлеман и Лихачов на израза „полозие ползаша только".[7]

VI. Шарукан

Името Шаруканю се среща в „Слово о полку Игореве" под форма Шароканю: „Лелѣютъ месть Шароканю". Д. С. Лихачов смята, че в случая се отнася до половския княз Шарукан от XII в.[8]

---

[1] Вс. Миллер, Взгляд на Слово о полку Игореве. Москва, 1877, стр. 245—246. Впрочем това тълкуване приема и Ор. Миллер, Еще о взгляде В. Ф. Миллера на Слово о полку Игореве. ЖМНП, 1877, ч. 193, сентябрь, стр. 56.

[2] Н. В. Шарлемань, Из реального комментария к „Слово о полку Игореве". Труды ОДРЛ, VI, 1948, стр. 121—122.

[3] Слово о полку Игореве. М.-Л., 1954, стр. 464.

[4] Lexicon palaeoslovenico-graeco-latinum. Vindobone, 1862—1865, стр. 613 И. И. Срезневский, Материалы для словаря древне-русского языка, т. II, СПБ, 1902, стр. 1122.

[5] Ал. Востоков, Описание рукоп. Румянцовского музеума. СПБ, 1842, стр. 717.

[6] Найден Геров, Речник на блъгарский язик, ч. IV, 1901, стр. 38, част V, 1904, стр. 204, 276.

[7] Подробности за разните други разночтения — на Потебня, Вс. Миллер, И. Новиков — вж. у Н. В. Шарлемань, Из реального комментария ... Труды ОДРЛ, VI, стр. 121—122.

[8] Слово о полку Игореве. М.-Л., 1950, стр. 431—432.

Това име се среща в Киевския и Воскресенския летопис под същата форма Шаруканю, а в изменен вид го има в Никоновския летопис—Руканю, и в Ростовския летопис—Тороканю. Във всички тези случаи обаче думата означава град, а не княз.[1]

Любопитно е да се изтъкне, че подобно име се среща и в южнославянските книжовни паметници, употребено пак като име на княз. Видният южнославянски книжовник Константин Костенечки в своята биография на Стефан Лазаревич пише за Шарух, син на Тамерлан: „Сего же Демира вьноукь именемь Шароухь нынiа обладаiеи iесть вь Пєрьсѣхь."[2]

Като име на половския княз това име се среща в „Поучението" на Владимир Мономах, който казва: „И пустилъ есмь половечьскыхъ князъ лѣпшихъ изъ оковъ толико: Шаруканя 2 брата, Богубарсовы 3, Овчини братья 4..."[3]

VII. Зегзица

Прочутият лиричен откъс в „Словото" „Плачът на Ярославна" започва така:

На Дунаи Ярославнынъ гласъ ся слышитъ,
Зегзицею незнаема рано кычеть:
„Полечю, — рече, — зегзицею по Дунаеви,
Омочю бебрянь рукавъ в Каялѣ рѣцѣ.

Думата зегзица обикновено се превежда като „кукувица". Освен в „Словото" обаче в други паметници тази дума досега не е посочена. Близки до нея звуково думи — по народни говори и писмени паметници, са изнесени в научната литература, като „загоска", „загозочка", „законька, „зозуля", „зозуленька", „зегула", „загзуля" и др.[4]

Към изнесените вече примери за думата зогзуля искам да посоча и следния. През 1902 г. Н. М. Дурново публикува староруското съчинение „От Шестодньца iзбрано о животѣхъ" по пергаментен препис от XIV в.[5] Това съчинение, както сочи той, е руско произведение, представляващо „очень сжатую и умелую передачу содержения 5-го и 6-го слова „Шестоднева" Иоанна Ексарха с дополнениями по другим источникам". Тук именно за кукувицата е казано: „зогзуля в чюжа гнѣзда iаицаа своiа мечеть"[6].

---

[1] Н. М. Карамзин, История государства российского, т. II, 1816, примеч., 205, стр. 418.

[2] В. Ягич, Живот Стефана Лазаревича, деспота српскога. Гласник Српског ученог друштва, кн. XLII, 1875, стр. 278; А. Попов, Изборник. Москва, 1869, стр. 114.

[3] Ф. Буслаев, Русская хрестоматия. Москва, 1888, стр. 77.

[4] А. С. Орлов, Слово о полку Игореве. Второе дополненное издание. Москва и Ленинград, 1946, стр. 131—133; Е. В. Барсов, Слово о полку Игореве как художеств. памятник..., т. III. Москва, 1889, стр. 310—313.

[5] Н. Н. Дурново, К истории сказаний о животных в старинной русской литературе: Древности. Труды славянской коммиссии ИМАО, т. III, Москва, 1902, стр. 45—60.

[6] Н. Н. Дурново, пос. съч., стр. 49. Кратка бележка по този въпрос даде в последно време С. И. Котков, Еще одно древнерусское свидетельство о зегзице (вж. Доклады и сообщения Института языкознания, X, 1956, стр. 81—83). Авторът заключава: „Возникает предположение: в московской речи XVII в. слова

VIII. Время Бусово

Изразът время Бусово Д. С. Лихачов свързва с името на антския княз Боз, който заедно с неговите синове и 70 първенци бил разпънат на кръст през 375 г. от готския крал Винитар.[1] Туй схващане приема и Н. Дилевски.[2]

Самият текст гласи така:

Се бо готьскыя красныя дѣвы
въспѣша на брезѣ синему морю:
звоня рускымъ златомъ,
поютъ время Бусово,
лелѣютъ месть Шароканю.

Логическата връзка на тези стихове не позволява да се мисли, че готските девойки ще възпяват един свой враг — княз Боз. Ако действително техните песни са свързани с това събитие, тогава те би трябвало да възпяват готския княз Винитар. Ето защо следва да се допусне, че „время Бусово" е свързано не толкова с готската история, а по-скоро със събитие или име из историята на половците, към каквото заключение естествено води и следващият стих, в който се говори, че същите готски девойки лелѣютъ месть Шароканю. Всичко това е толкоз по-правдоподобно, като се вземе под внимание съображението, че готските девойки през XII в. трудно биха могли да знаят подробности за събития от IV в. Още един аргумент — името на славянския княз Бооз—Боз трудно може да се промени в Бусе или Бус. При разглеждането на този въпрос нужно е още да се има пред вид и фактът, че пак в „Словото" имаме и израза бусови врани, който се схваща като сиви врани. Не е ли правилно да се мисли, че изразите время Бусово и бусови врани имат еднакъв произход?

IX. Няколко успоредици

При посочване на успоредици между текстове из „Слово о полку Игореве" и други старославянски книжовни творби неправилно е да се дири непременно някаква пряка връзка, влияние на едното произведение върху другото. Разбира се, в известни случаи това не е изключено. В повечето случаи обаче общността се дължи на други причини — сходство в сюжетите, които пораждат еднакви чувства у отделните творци, обикнати литературни клишета, общи книжовни източници като образци, литературната школа, обществено-политическите настроения на хората, сред които възниква дадено съчинение, и др.

зегзюля или зегзица, а может быть и оба, и даже, более того, иные слова того же корня, вероятно бытовали. Мнение о займствовании слова зегзица с запада едва ли основательно."

[1] Слово о полку Игореве. М.-Л., 1950, стр. 430—431.

[2] Песен за похода на Игор. София, 1954, стр. 127.

По-долу посочвам няколко такива примера, без да мисля, че тук се касае за някакво взаимодействие между „Словото“ и съответните съчинения. Тези примери са ценни в друго отношение — те свидетелствуват за разпространението на някои стилно-езикови обрати или пък говорят за това, как обществено-политическата действителност поражда у хората еднакви мисли, чувства и желания.

В „Словото“ на Даниил Заточник се казва: „Бых мыслью, яко орел, паря по воздуху.“[1]

Горепосочената фраза у Даниил Заточник не се ли явява в подкрепа на четенето растѣкашется мыслию по древу вместо мысию, както предлагат някои коментатори на „Слово о полку Игореве“?[2]

Тези думи напомнят още на фразата в „Словото“:

О, Бояне, соловию стараго времени!
Абы ты сиа плъки ущекоталъ,
скача, славию, по мыслену древу,
летая умомъ подъ облакы.

Важна е също и следната мисъл на Даниил Заточник: „Дивия за буяном кони пастити, а за добрым князем воеводити. Многажды бо безнарядием полки побивают. Видех: велик зверь, а главы не имеет; тако и добрыя полки без добраго князя побиваю.“[3]

Тук може да се посочать думите от „Словото“:

Тяжко ти головы кромѣ плечю,
зло ти тѣлу кромѣ головы.

Друга съпоставка — у Даниил Заточник: „ни чашею бо моря изчерпати“[4], в Слово о полку Игореве: „а любо испити шеломомъ Дону“, „а Донъ шеломы выльяти“.

В сръбския манастир Раваница има картина, свързана с Косовската битка от 1389 г. Под рисунката е поставен доста обширен надпис. Той завършва така: „Всякое царство раздѣлшеѣ ся, на ся запустѣетъ, и всякъ градъ или домъ, раздѣливи ся, на ся настанетъ. О Сербие славна, нинѣ же бѣдна, когда би ти сего гласа господнiа блюстително слушала со синми твоими, не би оружие твое силно врагомъ твоимъ подложено било; нинѣ же чада твоя воздихаютъ, егда первую славу свою поминаютъ.“[5]

---

[1] В. Ф. Покровская, Неизвестный список „Слова“ Даниила Заточника. Труды ОДРЛ, X, 1954, стр. 287. В друга редакция е казано: „Азъ бо аще одѣніемъ скуденъ, юнъ возрасть имѣю, но стар смыслъ, и быхъ паря мыслію своею, аки орелъ по воздуху“ (Ф. Буслаев, Русская хрестоматия, стр. 129).

[2] Слово о полку Игореве. М.-Л., 1950, стр. 377—378.

[3] В. Ф. Покровская, Неизвестный список „Слова“ Даниила Заточника, Труды ОДРЛ, X, стр. 286. В друга редакция се казва: „Кормникъ глава кораблю а ты, княже, людемъ своимъ. Видѣхъ полкъ без князя, рече: великъ звѣрь безъ главы“ (Ф. Буслаев, Русская хрестоматия, стр. 130).

[4] В. Ф. Покровская, пос. съч., стр. 286. На Даниловото „Слово“, като произведение също от XII в., трябва да се обърне по-голямо внимание, особено откъм речник и стил.

[5] Л. Стоянович, Стари српски записи и натписи, кн. III. Београд, 1905, стр. 46, № 1391.

Известна успоредица с тези думи на сръбския книжовник, казани с голяма тъга на душата, представляват следните фрази из „Словото“:

А въстона бо, братие, Киевъ тугою,
а Черниговъ напастьми.
Тоска разлияся по Руской земли:
печаль жирна тече средь земли Рускыи.
А князи сами на себя крамолу коваху.

Съчинението „Чудеса на Димитър Солунски“ от византийския писател Йоан Ставракий е поместено в големия Рилски панегирик на Владислав Граматик, 1479 г. Тук именно, като се говори за обсадата на град Солун от българския цар Калоян, в 27 чудо се казва: „Обстоуписе отъ въсоудоу воин'ствы, плькове оубо испльпіаахоусе въкроугъ. Хльми же въси оуравніахоусе и земліа оубо долѣ отъ ороужіи кон'скыхъ тресѣшесе. Вьздоухь же съвыше рьзаніемь сихь съпротивоу глась испоущааще. И щоукь подобнѣ грому оударааше, и трепеть иже граждань срдцохь вьлагааше.“[1]

„Слово о полку Игореве“ съдържа няколко пасажа, в които се рисува бойна обстановка, като напр.:

Чрьныя тучя съ моря идутъ,
хотять прикрыти 4 солнца,
а въ нихъ трепещуть синии млънии.
Быти грому великому!
Итти дождю стрѣлами съ Дону великаго!
Ту ся копиямъ приламати,
ту ся саблямъ потручяти
о шеломы половецкыя.

X. Успоредица с една сръбска народна песен

Всепризната е връзката на „Слово о полку Игореве“ с народното творчество — по тоя въпрос са писани доста много изследвания. И все пак, както пише Адрианова-Перетц — „проблема „Слово — устная народная поэзия“ не может считаться выясненной во всем ее объеме. Мы не можем уже в настоящее время удовольствоваться накоплением примеров соответствия отдельных художественных „приемов“ „Слова“ с устной поэтикой, выяснением ритмики „Слова“ на фоне ритмической песенной и сказовой системы устного эпоса.“[2]

Изнасянето на материал из руското народно творчество или из творчеството на другите славянски народи, който се намира в близост със „Словото“, представлява известен интерес при разглеждането на проблемата за връзката на „Слово о полку Игореве“ с народната поезия.

В Сръбската академия на науките се съхранява една песнопойка от началото на XIX в., съдържаща песни с граждански мотиви. Голяма част от тези песни са народни песни, а част от тях са

[1] В. Н. Златарски, История на българската държава, т. III, 1940, стр. 582—583.

[2] В. П. Адрианова-Перетц, „Слово о полку Игореве“ и устная народная поэзия. Слово о полку Игореве, М.-Л., 1950, стр. 293.

писани в духа на народната поезия. Тук са поместени две песни, сързани с имената на руската императрица Екатерина и генерал Симеон Зорич, сърбин по произход и любимец на Екатерина. Първата песен носи заглавие „Песн Зорича Рода Сербск: росискои Императрици", а втората — „Песн императрица Јекатерине Зоричу у Русии". Ясно е, че двете песни са свързани помежду си. Ето изцяло втората песен:

О славују мала птицо,
Не пој рано на пенџжеру,
Не буди ми господара.
Сама сам га успавала,
Сама ћу га пробудити.
Отићи ћу у градину,
Узтергнућу струк босилька,
Шаптаћу (!) га по образу.
Устај горе господару,
Устани ми серце моје.
Устани ми душо моја.
Слуге су ти оружане,
Врани коньи оседлани,
Херти су ти под литари,
А соколи под прапорци.
Слатко месо лабудово,
Топла кожо лисичија,
Драга душо девојачка
још лепша удовичка.[1]

Крайните стихове из сръбската песен напомнят донегде на известни места из „Словото":

Сѣдлай, брате,
свои бръзыи комони,
а мои ти готови,
осѣдлани у Курьска напереди.
А мои ти куряни свѣдоми къмети:
подъ трубами повити,
под шеломы възлѣлѣяни,
конець копия въскрълмлени,
пути имь вѣдоми,
яругы имь знаеми,
луци у нихъ напряжени,
тули отворени,
сабли изъострени."

Един вариант на горната сръбска народна песен оповести през 1893 г. Н. Ф. Сумцов:

Устан гори господару!
Дружина те у лов зову.
Кони су ти оседлани,
Хрти ти су у ликтарим,
А соколи под прапорцим.
Пушти хрта за лисицом,
А соколи за грлицом.

Сумцов прави следното обобщение: „По тону и даже по некоторым выражениям сербская охотничья песня отвечает древней южнорусской военной похвальбе."[2]

[1] Радмила Пешић, Једна грађанска песмарица из првих десетина XIX века. Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор. Книга XXI, св. 1—2. Београд, 1955, стр. 96. Пешич пише: „Првих десет стихова ове песме скоро су у потпуности исти са народном песмом Тужба на славују у Вуковој песмарици из 1814" (стр. 67).

[2] Н. Ф. Сумцов, Некоторыя черты сходства „Слова о полку Игореве" с южнославянскими старинными песнями. Киевская старина, т. XIII, 1893, отд. отп., стр. 2—3.

ДОКУМЕНТИ ПО БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ

от М. Арнаудов

I. ПЪРВОТО ЗАТОЧЕНИЕ НА НЕОФИТ БОЗВЕЛИ

По новооткрито писмо от 1842 г.

Когато през юни 1848 г. архимандрит Неофит Хилендарски, познат повече с прякора си Бозвели, завършва своя мъченишки живот на Атон, ръкописното му наследство бива спасено от разпиляване и унищожаване благодарение на грижите на дякон Григорий, бъдещия доростоло-червенски митрополит. Както съм отбелязал в биографския си опит за първия двигател на черковния въпрос и в изданието си на някои негови книжовни трудове,[1] запазеното досега от това наследство се съхранява отчасти в Държавната библиотека „В. Коларов“ (София), отчасти в Църковно-историческия музей в София. Не е нужно да изтъквам отново каква ценност за историята на българското народно свестяване и на борбата за българската духовна независимост представят този род документи и писма от ръката на една личност, вдъхновила за отпор срещу народните угнетители дейци като Георги Раковски, Иларион Макариополски, Петко Славейков, та и цялото по-старо поколение просветители и революционери. Че много от ръкописите, в които е запечатан духът на епохата и отразена мисълта и трагедията на самия Неофит, са били загубени, не ни учудва днес, като знаем печалната участ на повечето важни архивни материали от онова време. И все пак отрадно е, че за Неофит Бозвели се знае днес несравнено повече, отколкото за Паисий или Софроний, негови предтечи в почините за народното пробуждане. Към откритото досега ще се прибавят по-нататък, както сигурно изглежда, и други свидетелства от ръката на хилендарския заточеник, особено писма, за каквито се съобщи в печата, че се намирали било в Хилендарския манастир, било в Белградската държавна библиотека и другаде. А нови материали тук не са ни най-малко излишни. Те все още могат да попълнят чувствителни празнини в документацията ни за Неофит и за движението, което той засилва и организира. Така и писмото,

[1] Неофит Хилендарски Бозвели (1785—1848). Живот, дело, епоха. София, 1930 г. — Из дейността на Н. Бозвели (Годишник на Софийския университет, Ист.-филологич. факултет, кн. XXXIII), 1937. — Непознатият Бозвели. Първообразът на „Мати Болгария“ и други необнародвани трудове и писма. Изд. БАН, 1942. — Срв. характеристиката в моите Български образи, кн. I, 1944 г., 183—242.

което изнасям сега, се оказва твърде интересно с разкритията си за тежката участ на Неофита, за която ни говореха и ред познати вече писмени вести от самия него.

Това ново писмо образува част от значителната сбирка ръкописи на Неофита, предадена мен през 1940 г. от архимандрит Амвросий, бивш протосингел на Русенската митрополия. То е било случайно задържано на времето от него, за да ми бъде връчено едва на 23 август 1943 г., поради което то не можа да влезе в изданието от ония ръкописи в тома ми „Непознатият Бозвели "(1942 г.). Значението му обаче като важен биографски извор е такова, че все пак се налага изнасянето му като ценно допълнение към другите Неофитови писма от този род. За разяснение на възникването и на съдържанието му необходимо е да се каже тук следното.

През април 1841 г. Неофит бива внезапно вдигнат от Лясковския манастир, по донос на търновския митрополит и по нареждане на цариградския патриарх, и изпратен на заточение в Хилендар, на Света гора. В редица писма от 1841 до 1844 г., докато трае това първо заточение, нещастният апостол на българското движение против фанариотското иго описва подробно не само низкото поведение на търновския митрополит Неофит Византийски — наклеветил го в непокорство към висшето духовно началство и в подбуждане на българите към политическо бунтарство, — но и страданията си в манастирите Хилендар и Зограф, причинени му от невежи калугери, оръдия на патриаршеската злоба. Още Раковски беше напечатал и коментирал в „Дунавски лебед" от 1860 г. едно такова писмо на отец Неофит до самия него, тогава ученик в гръцката школа на Куручешме (Цариград). В това писмо от 12 септември 1841 г. Неофит е молил младия си съселянин, негов горещ последовател в патриотическата агитация против гръцките владици, да настои пред майката на княз Стефан Богориди и пред други влиятелни сънародници в турската столица, за да се застъпят те за „итлака" (освобождението) му, като същевременно е изказвал дълбокото си огорчение от неуспеха на общите постъпки за назначаване в Търново митрополит от български род и мъката си от нечуваните обиди и жестокости, на които е бил подложен от заблудените манастирски събратя. „И досега, оплаквал се е той, що тегля от калугерите в манастира, че не съм просил от християните милостиня за св. богородица и не съм им водил поклонници, но съм преступник божественаго закона... И тако ми прилича да се мъча до смерти..."[1]

В тоя дух и с повече подробности за неправдите от страна на търновския митрополит, при когото е трябвало да служи като протосингел, и за оскърбленията и притесненията си в манастирите Хилендар и Зограф говори Неофит в другите си писма до приятели в Цариград и в България, едни от които писма не достигат до местоназначението си, а други не намират желания отзвук, поради уплахата на по-видните българи от отмъщение на цариградската духовна

[1] Съчинения Г. С. Раковски (1922), 388; Неофит Х. Бозвели — 465 нт., 475.

власт, поставила се на разположение на правителството в преследването на по-събудените и свободолюбиви български търговци, учители и свещеници. Неофит е търсел особено подкрепата на честния и родолюбив еснаф, в лицето на абаджиите в Цариград, дошли тук от подбалканските градове и села — Калофер, Карлово, Сливен и т. н. — и закриляни от властта като организирани шивачи в т. нар. „Хамбар", гдето се е приготвяло облекло за войската. Пишейки на чорбаджии, учители и други лица в провинцията или в столицата, някои от които са се застъпвали, макар и предпазливо, за отменяване на несправедливото заточение, Неофит подирва и ходатайството на калофереца Генко Драганов, с когото се е познавал или още от Калофер, когато е бил там учител, или, по-вероятно, от срещите си с абаджиите на служба в „Хамбаря", гдето е вършил литургия и проповядвал на български, радвайки се на искрено съчувствие от страна на тия прости, но с добро сърце и с чисто родолюбие свои сънародници. За този Генко Драганов, като предан свой последовател, готов за всякакви лични услуги, споменава Неофит Бозвели и в едно обнародвано вече писмо, все от онова време, 1842 г., до друг свой приятел в Цариград, Александър Дучевич. Молейки това да настои пред княз Богориди „за итлака" му, Неофит е добавял: „И ако требват някои за арзовал да ся подпишат и да го дадат, аз писувам на някого си калофереца абаджи Генко Чупата, който се нахожда на Фазлъ паша в султански хамбар ший незамки,[1] — той сиромах и тогас много ся труди за общото[2] — значи чи и сига е готов, ако потреба — той нахожда и други."[3] И че навярно тъкмо споменатото тук писмо до Генко Драганов се има пред вид от нещастния заточеник става явно от изнесения по-долу текст, гдето четем обръщението: „Кир Генко! Да си известен какво писувам и до Огняновича и до хаджи Александра Д., който му е магазата на Галата в Крушумли хан." Писма с аналогично съдържание имаме от това време, с дата 30 юни 1842 г., и до други лица — Йосиф Соколски, игумен на Габровския манастир, и Никола Чушков в Трявна, — така че твърде вероятно и писмата до Александър Дучевич и Генко Драганов Чупата са били писани на същата дата или в близки до нея дни.

Казаното за Генко като за един от ония българи в Цариград, които най-много са залягали за назначаването на българин на митрополитската катедра в Търново и които изобщо са се грижели за успеха на общите български почини (за издействуване на български владици в българските епархии и за основаване на българско общество в Цариград, като представител на целия народ в стремежа му за граждански правдини), важи все тъй и за Александър Дучевич. Ако за калофереца Генко, отличен патриот, не знаем нищо повече, то за Дучевич, сливенец и търговец в Цариград, и за Огнянович, сърбин и учител в България — и двамата проявили се като предани съдеятели на Неофита, — сме осведомени малко по-добре.

---

[1] Навярно „низамски", т. е. шие дрехи за низама, редовната турска войска.

[2] Общото народно дело.

[3] Срв. у мен, Неофит Бозвели, 433.

Дучевич е бил от видно сливенско семейство, пострадало по време на гръцкото въстание в 1821 г. и отличило се с научна любознателност и живо участие в народното движение. Един от членовете на това семейство, Атанас Дучев, е бил обесен на вратата на собствената си къща в Сливен, бидейки замесен в заговора за въстание („Заверата"). Друг член, Анастас Дукнади или Дукович, откак се изучил в Цариград и Атина, забягнал след Руско-турската война от 1828 г. в Румъния, в Галац, от гдето, по свидетелството на Раковски, бил ходил в Сливен, за да търси стари ръкописи и разни други исторически паметници, както и да записва народни песни, за да ги предаде на В. Априлов, от когото, види се, е получил насърчение за такива издирвания.[1]

Колко високо е ценял Раковски живия интерес на този родолюбец към българската старина личи от факта, че тъкмо нему той посвещава съчинението си от 1860 г. „Кратко разсъждение върху тъмния и лъжовния начяла, на които е основана стара повестност всех европейских народови".[2]

Трети сродник на двамата Дучевци или Дуковичи е бил добре известният Александър Дучевич (1795—1870 г.), търговец изпърво в Цариград, в квартала Галата (гдето многото абаджийски дюкяни имали вид на „улици в някой български град" и гдето дори гърците-кръчмари знаели български)[3], а после шеф на турската тайна полиция, неподозиран като такъв от никой свой сънародник. Той проявявал своето родолюбие между другото и така, че съобщавал всичко, що се отнася до българите, на две доверени лица, Хр. Тъпчилещов (от Калофер) и секретаря му Ст. П. Стефанов (от Сливен), и спасявал доколкото му било възможно мнозина българи.[4] За последната заслуга свидетелствува и отец Неофит, като в писмото си до него от 1842 г. бележи изрично: „Толико от бед и напастех сос вашето благопоспешно и благоразумно средство и надстояние си избавил и избавляваш и мене беднаго по милости твоей щеш да избавиш." Все в това писмо Неофит моли Дучевича да се потруди да запознае изпратения от Света гора монах със „светлейшаго княза Стефанакя", за да изложи този монах най-точно окаяното състояние на заточеника и склони видния държавник за застъпничество пред надлежното правителствено място.[5]

---

[1] Срв. Г. С. Раковски, Неколко речи о Асена Първому (1860), 101, 118; С. Табаков, История на град Сливен, II (1924), 86, 159.

[2] В посвещението към книгата четем: „Господине А. Дукович ! Тебе, драгий приятелю, разсъдих да посветя настоящето съчинение. Помня наши о тому предмету обширния разговори и разсъждения, т. е. за еленска баснословна история, заблъдившая цял европейски свят за толко векове!... Приеми убо посвящение в знак любови и приятелскаго ми уважение." За да напише тия редове, Раковски е имал оправдан повод в съчувствието и в научните интереси на патриота от Сливен

[3] Н. Начов, „Цариград като културен център...", СбБАН, XIX (1925) 176.

[4] С. Табаков, ц. с., II, 165. За Александър Дучевич Раковски споменава отчасти в едно свое писмо от април 1857 г., гдето, като полемизира сК. Огнянович по езикови въпроси, забелязва за тогова. „Познавам го като беше писар х. Алек. Дучковичу в Цариград на Крушум мааза." Архив на Г. С. Раковски, I, ред. Г. Димов, изд. БАН, 1952, 104.

[5] Непознатият Бозвели, 432.

Ако Генко Драганов е трябвало да се заеме със събиране на подписи между българите под „арзухала“ (заявлението) до Високата порта в полза на Неофита, а Дучевич да повлияе направо пред някои турски сановници в същия смисъл, то Константин Огняновић е бил молен от заточеника да действува пред българските търговци в Цариград, пред турското вероизповедно ведомство и пред някои чужди дипломати за опрощаване на наложеното му от патриаршията наказание или най-малко за облекчаване на тежкото му положение в Света гора. Неофит е писал между 1842—1846 г. често на Огняновича, получавал е и отговори от него и това свидетелствува за добрите чувства, които сръбският педагог и книжовник е хранил към страдалеца. Насочвайки Генко Драганова към Ал. Дучевича и К. Огняновича, Неофит е поръчвал през юни 1842 г. в писмото си, което изнасяме тук: „Сговарвайте ся прочие и гледайте, синко, правите що правите, итлакат ми по-скоричко да извадите, докат не ма ся уморили тия мучители...“ Очевидно, Неофит е познавал добре готовността на тия три лица да му помогнат по всеки начин, затова ги е заклевал като верни приятели да не скъпят усилията си за освобождението му. Огнянович именно е бил сподвижник по-рано на врачанския първенец Димитър хаджи Тошев в неговите политически кроежи, подвизавал се е като български книжовник (с превода си на житието на св. Алексий от 1833 г.), който е зовял българите към национално осъзнаване и към просвета (в съгласие с проповедите на Паисий Хилендарски), бил е български учител във Враца, Калофер и Цариград и е дружал с Неофита Рилски и с Неофита Бозвели, сближавайки се с последния, навярно в Цариград през 1840 г. Като Бозвели по-късно, в диалозите му, Огнянович още в предговора към първия си книжовен труд на български от 1833 г. е изтъквал вината на гръцките владици, на българските чорбаджии и на турската тиранична управа за духовната и гражданската изостаналост на народа. Изповядвайки мъката си („аз изнемогвам духом и слези ми низ лице течат“), като е долавял толкова пречки, противодействия и апатия за народното пробуждане, той е посочвал тази „противност“ на три места: „Перва е, що в пастирех духовних види се повседневно големо небрежение ко просвещению. Втора, що в богатих големо е жестокосердие, собствено користолюбие и несогласие за общо благополучие. А трета е противност, що в просто общество царствува от една страна бедно немогущество, а от друга ужасно угнетение властителнаго, но негде и богатих ига.“ Не следва ли Огнянович с тия откровени изобличения внушенията на Паисий Хилендарски от 1762 г. и не подтиква ли той чрез тях по-смелата сатира на Бозвели в диалозите му от 1841 до 1846 г., особено в Плач мати Болгарии? Тази идейна връзка, тази зависимост едва ли би могла да се отрече.

---

[1] Срв. М. Арнаудов, Раковски и Горски пътник, СбБАН, IX, 1917, 104; В. Пундев, Константин Огнянович, СбБАН, XXXVI, 1941, 212, 214; същият, Първи стихотворци, изд. МНП, 1925, 12 и 122.

За всеки случай Неофит брои основателно Огняновича за безкористен приятел на българското възраждане, както и за свой искрен приятел, както това се доказва и от енергичното залягане на Огняновича пред турските министри, пред френския посланик в Цариград и пред други влиятелни лица за освобождението на отца Неофита и на другаря му от второто заточение, Иларион Макариополски.[1] Пред Огняновича Неофит е разкривал всичката си нравствена мъка от изневярата на български предатели, всичките си разочарования от подлостта на патриаршеските агенти, всичките си понесени обиди и нетърпими страдания всред тъпото калугерско общество, и тези изповеди ни трогват и сега, сто години след мартирологията на заточеника. Привеждайки ироничните гаври от страна на зографските монаси, Неофит с въздишка е заключавал пред сърбина-българофил (1843 г.): „В тия три години (които ми са учиниха като три тисящи) от преподобни увещанията, хули и укоризни проглушиха ми ся ушите, размути ми ся мозакат, помрачи ми ся умат... Дови ми и додея ми ся... Много по-добре ми е било смертта, а не таковий живот..." Намирайки се през 1841 и 1842 г. в Цариград, на квартира ту в Крушумли хан, ту в Балкапан,[2] гдето е било свърталището на българската търговска колония, и получавайки кореспонденцията си с българи от провинцията (Неофит Рилски, Райно Попович) чрез магазина на Александър Дучевич в Крушумли хан, Огнянович е могъл да подбужда еднакво и Дучевича, и другите си български познайници да не престават да работят за освобождението на пропадналия кандидат за търновски владика. Тъкмо по това време Огнянович е дал и ново доказателство за ревността си по българската просвета, като е разпратил навред една покана за две свои „утешителни книги" на български език, датирана от 1 януари 1842 г. Там се е казвало между другото, че тия книги биха могли да останат „на българите вечно възпоминание на моята камто тях любов и преданност, ако и несам сосал млеко на българската майка".[3] Чрез Огняновича е разпращал отец Неофит и някои от последните си писма до българските първенци (братя Тъпчилещови, П. Кереметчиев и др.), като го е молил същевременно да прибере и вещите му, задържани в Цариград. С резигнация, в която проглежда дълбоко отчаяние, и вземайки прошка от другарите си, той е писал: „Познахме, че за нас няма вече избавление, жив Господ и благословен Бог, и приятели да са живи... Нам же така било отрядено... На одра болезни немощи моея полмертв оставам... Поздрави приятелите, на които благодарим на благодейното нихно ми учинено, и незабвено добро!..."[4] Примирен със смъртта, заточеникът не е винял приятелите си, че са го забравили, убеден вече в безсилието им да преодолеят злата воля на фенерския деспот.

Връщайки се на писмото на Неофита до Генко Драганов, трябва да отбележим, че то е било изпратено както обикновено, по „оказион", т. е. по случаен пътник, а не по пощата. Пътникът е бил навярно

[1] Срв. у мен, Неофит Х. Бозвели, 467 нт., 697 нт.
[2] Срв. В. Пундев, СбБАН, XXXVI, 279 нт.
[3] Срв. В. Пундев, ц. с., 289.
[4] Непознатият Бозвели, 472.

същият оня „духовний подвижник и аскитийски жител", по когото е било изпратено и писмото до Александър Дучевич, както е посочено в текста на последното. Дали това писмо е достигнало до адресата, или пък е било спряно от светогорските монаси, както често е ставало с преписката на Неофита, не знаем. Ясно е обаче едно: ако нито Генко Драганов, нито други приятели не са се отзовали писмено на заточеника, то е било поради страх от предателство, което е могло да им струва големи досади при коварната тактика на патриаршията да клевети всички безстрашни дейци за народната иерархия като врагове на спокойствието в държавата. Укорявайки леко приятеля си абаджия за мълчанието му по повод на „толико писма", ни едно от които не се удостоило с отговор, Неофит е припомнял първо своите жертви в ходатайства и материални средства „за общобългарското добро", останали сякаш незачетени от ония, които е трябвало да разбират правилно всичкото историческо значение на почина за обединение на българските сили около въпроса за пръв пробив в съпротивата на патриаршията за назначаване българин на едно митрополитско място. Ако султанът е давал нареждане за това назначение, в лицето на самия отец Неофит патриаршията е осуетявала опасното за нея начало, служейки си коварно с изпитани често средства — донос против нежелания кандидат (за мними негови връзки с врагове на държавата) или подкуп на пълномощниците от България, които идвали с адреси от населението за волята му да има владици от своята народност и за злоупотребите на фенерските владици. Позорната измяна от тия български пълномощници е изложена подробно в другите писма на Бозвели.

На второ място Неофит е изказвал негодуванието си от липса на решителни действия за освобождението му от „сюргюнлък" (заточение, изгнание) при доказаното вече разположение на султанското правителство към българските справедливи искания и оплаквания. Освободен веднъж, той е могъл да се яви пред държавния съд, за да подири правдата си, като изнесе и грозното предателство на „неколцина царски хинаети[1] и общонародни душмани и изедници", продали користно на патриаршията прошенията на народа или подменили ги с нови в полза на гърка Неофит. Могло ли е да има по-голяма гавра с българските нравствени и обществени интереси от тая — да се качва на търновския митрополитски стол един покварен и користолюбив фенерски възпитаник, враг на българската черковна независимост, а борецът за нея, загубил година време в упорита работа за спечелването ѝ, да бъде пратен като злодеец на заточение и да търпи обиди и жестоки обноски от простаци калугери, които са нямали никаква представа нито за нуждите на народа си, нито за моралния лик на борца?

На трето място Неофит е излагал накъсо теглата си и материалното си опропастяване във връзка с низкото отмъщение на търновския митрополит. Харчейки от собствените си средства за раз-

[1] „Хинаети", или по-право „хиянети" от „хиянет" — измяна, предателство, коварство.

ходите на митрополита, като е разчитал да се уредят общите сметки по-късно, Неофит се вижда ограбен двояко: било като не му биват върнати заетите суми, било като не му се издължава частта от доходите на митрополита, протосингелското възнаграждение в размер на една десета от владишкия сбор. Към всичко това Неофит добавя другите си материални загуби с присвояването от митрополита на вещите му и с разходите по пътуването му до Света гора. Бегло засяга той премеждията си при това пътуване — давенето си в една придошла река и изчезването на дисагите му с разни неща и пари, за които говори в другите си познати писма.

Като изтъква отново странното стечение на обстоятелствата и всичко неизповедимо на съдбата („праведните да се онеправдават, а противниците да господствуват и да съблачат бедната рая"), Неофит заклева приятелите си в Цариград да не отлагат повече подаването на заявления до Високата порта за освобождението му, като ги уверява, че ще уреди честно задълженията си по направените от тях разходи. Той знае, че Генко и близките му могат да постигнат желаното, стига само да проявят внимание и усърдие („мукает"), което би било и богу угодно. Но, както знаем, работата е била много по-трудна, отколкото Неофит си я е мислил, и освобождението му идва доста късно, благодарение пак на съдействието от лицата, които той е подканял за помощ. Кой точно му е помогнал за получаването през август 1844 г. тескере от Министерството на външните работи за свободно движение в Цариград не е установено още; за всеки случай той е могъл да се яви тук неочаквано пред старите си другари и съратници, за да подкачи отново изоставената народна борба и подири правото си. Тогава се влиза във втори организационен период, при който Неофит разгъва всичката си енергия, за да срази противника, привлича за сътрудници Илариона и някои български общини, нарежда да се изпратят от тях протести срещу патриаршията и заявления до Високата порта, формулира конкретните искания на българския народ по верски и граждански-национални въпроси и търпи люти разочарования от пасивността на ръководната българска интелигенция и от враждебната роля на руското посолство в Цариград, подкрепило авторитетно съпротивата на гръцката патриаршия. В резултат идва ново заточение за дръзкия български патриот, от което връщане вече няма.

Писмото, което излага патилата и пожеланията на Неофит през първото му заточение, има следния текст:[1]

[1] Предавам писмото по днешен правопис и с грешките или непоследователностите му (всимах вм. взимах, сюркюнлук покрай сюргюнлук, и т. н.). Който иска да има представа за оригиналния правопис на това и на други Неофитови писма и ръкописи, може да прегледа фотоснимките от тях в труда ми Непознатият Бозвели. Това, както и другите отпечатани тук писма, са предадени към другите сбирки Неофитови ръкописи в Църковно-историческия музей в София като неразделна част от тях.

*

ЕГО ЛЮБОРОДИЮ Г. Г. АБАДЖИ ГЕНКУ ДРАГАНОВ КАЛОФЕРЦУ

Молитвенно

в Цариград

На Фазлъ Паша в султанский хамбар

В Зограф монаст.

1842 го

Любородний Кир Генко Драганов и прочии колкото ся нахождате в Цариград: Любородни наши Болгари! от всея души ви о Христе молитствую и благославям.

Чудя ся сос ваше Любородие Г. Генко! До сега толико писма ти проваждам, а барем едно от вас не приях — що е причината не зная: Да ли си ми сардит, или не си ги приял — за това мафсус проваждам туй мое писмо, сос тогова верна человека, който подробно ще да ви убади за моето тегло.

Любородний Кир Генко! Я помисли нашият захмет, харч и масраф, за общеболгарското добро, което и от сущаго Державного Султана предобихме — но от Болгарските предатели за пари — изгубихме.

На кое ли Державство, или на коя вера законите ща го намерят прилично и праведно, онуй което е на ония, които са ся трудили, старали, харчили и просили общо добро даровало — а други на обществото предателите на когото го неще народат, за пари да го продадат — народат да съблача — а няколцина погречени чорбаджии — и цариградски посестрими да облача...

Воистинну тако ми Бога! аз ся чудя сос ваше любородие, защо седите толико време: Да ли султанската реджа каписи[1] са е затворила, или са ваше любородие не смишлявате — арзовал на капиата да дадете, и мене от сюркюнлукат да извадите, и в Цариград да мя доведете, и мене от султански суд правдата, да видиме да ли ще намере праведно, ние цела година да ся чалащисваме, да харчиме за общеболгарското добро и общенародната царска верна рая от всяка каза да проводи за уверение на капиата кого ище за владика — а неколцина царски хинаети, и общенародни душмани и изедници, да продадат народните мазари и илями на оногова когото народат неще — и да потапчат святата царска и общенародна правда — а ние да си изгубиме и трудат, и харчта, и да ни мучат скришно: втора година затворен в сюргюнлук как седя Аз сиромах като злодей. Да мя мучат немилостиво калогерите.

Любородний Кир Генко! по Бога ти убаждам на касо да си известен какво теглих и тегля: продавах от моите книги и всимах пари, и от християните милостиня — чи харчиш за митрополитска страна, до кад си обиколи епархиата, чи тогас да си видиме сос

[1] Порта (учреждение) за молби. — Б. р.

митрополитат хисапа, и да ми даде и моите пари, що сам харчил, и на десят едно паят ми.

Лукавий митрополит: що ми плаща; апанса полане на великата среда приз ноща ся случвам в некойси монастир проважда трима немилостиви турци, и мя грабват от тамо, и мя доносят у Свята гора в Хилендар монастир, каквото си бех сос карските дрехи — а конете ми сос такамите, той проклятий прибрал, и други неща колкото имах: Двата ми коня сос такамите бех дюздисал за 4550: грош: Пари що харчих за негов хисап: 8965: вересии от книгите ми останаха: 12400: сос тримата турци които мя мучиха по патят, до Свети гора харч и бакшиш, за да не мя уморят по патят от мука: 6500: Давиха мя на патят в една глубокопротекла река, и ми потанаха десагите, сос пари, сос вещи, и чубукат ми, и бастунят ми — зянлак ми стана: за 15000: вон от вещите, от дрехите, от колкото ми останаха за продаване книги — и от хакат ми на десят едно, каквото бехме ся согласили сос л. митрополита Триновскаго:

Мислете Кир Генко! не ли е от Бога грехота, и от светат срамота; да си изгубиме и трудат, и харчта и сами себе си; Праведният султански суд това ще ли го стори кабул; Праведните да ся онеправдават, а противниците да господствуват и да му съблачат верната рая;

Аз прочее ви заклевам в Бога: да не ви е просто ако не дадете на капиата арзовал, и да ма доведете в Цариград, да ся судиме сос вишеречените султански противници, и общонародни изедници: и да си намериме правдата, и да си вземниме харчта всякий — за да ся не хвалят противниците: и да ни ся смеят, другите: но да познаят, чи султанският суд, право суди, и наказва противниците...

Кир Генко! Да си известен какво писувам и до Огняновича, и до Хаджи Александри Д. който му е магазата на Галата в Крушумлу хани: сговарвайте ся прочее и гледайте, синко! правите що правите, итлакат ми поскоричко гледайте да извадите докад не ма ся умурили тия мучители: и колкото похарчите за итлакат ми — аз добрий платник — и оставам.

На вашето по Бога искрено любородие вторично от Силендар М. в Зограф М. приместен с неправда сюргюн

Неофит Архиман: род Котлянец: Доброжелающий

Кир Генко! ако не надстоите за да ми извадите поскоричко итлакат: любезний мой синко! за туй и Богу не е драго: защо зная синко! чи можите, само да станите мукаят — чи и милостивий Бог ще ви помогне и ще ви благослови, и ще ви тисящнократно заплати — и аз грешний ща да ви помянувам до изход души — и ща ви платя и харчта, и за трудат.

II. В. АПРИЛОВ ДО Н. ХРИСТОВИЧ И К. ФОТИНОВ

С неизвестни писма от 1842—1846 г.

Кореспонденцията на Априлов с по-първите народни дейци, главно книжовници и учители от втората четвърт на XIX в., ни е

твърде малко позната. Изобщо тази кореспонденция, за която имаме основания да вярваме, че е била значителна, трябва да се смята за пропаднала в по-голямата си част заедно с целия архив на габровския меценат. Защо най-близките другари на тогова в Одеса и техните преки приемници там не са направили нищо, за да бъде тя запазена, остава тъмен въпрос.[1] Не само писмата от кореспондентите на Априлов в България и в чужбина са изчезнали почти безследно, но и тия, които сам Априлов е изпращал в такъв голям брой до разни лица във връзка с българското образователно дело и българската книжнина, са били спасени само по изключение. Независимо от оригиналите на писмата си, оцелели случайно тук-там, Априлов е пазел, както изглежда, сигурно и копия от тях; но и тия копия са се загубили безследно заедно с другото му ръкописно наследство в Одеса. Какво значение би се падало на този род документи, в които е била отразена разностранната дейност на главния инициатор за обновата на българските училища, на българската научна мисъл и на българския книжовен език, излишно е да посочваме. Преписката на Априлов, съдено и по малкото, което ни е останало от нея, би запълвала голяма празнина в историята на ранното умствено движение у нас, давайки особено ценни указания за внушенията, които излизат от одеския патриот по насоките на българското възраждане. Приемник на заветите, възвестени от Венелина, Априлов е поддържал оживени писмени сношения с най-будните свои съотечественици — с Неофит Рилски, Райно Попович, Константин Фотинов, Иван Селимински и т. н., за да ги поощри за подпомагане българското учебно дело, за да ги отклони от тъй застрашителната на времето елиномания и за да ги утвърди в борбата за извоюване на българска народна иерархия.

Издирената досега кореспонденция на Априлов биде изнесена, доколкото е запазена, в редактираните от мен негови „Събрани съчинения“ от 1940 г. Тук влизат 42 писма от Априлов, голяма част от тях в откъси, както са били спасени. По едно досадно недогле-

[1] В очерка си за Априлов, вместен в „Студии из областта на българското възраждане В. И. Григорович“ (Сборник на Българска академия на науките, кн. VI от 1916 г., 108), Ив. Шишманов забелязва във връзка с нуждата от една подробна биография на одеския възрожденец: „Преди всичко би трябвало да се събере и публикува цялата кореспонденция на Априлова. От малкото отделни негови писма (подписвани повечето и от Палаузова), печатани до днес в някои наши издания, се вижда, какъв ценен материал представят те за биографа, за културен и литературен историка... Но где е неговата архива, която сигурно трябва да е била голяма, като се вземе във внимание, че Априлов водеше обширна кореспонденция с всички повидни дейци на нашето Възраждане и с някои руски и други славянски учени?“— Въпросът на нашия учен остава досега без задоволителен отговор. Какво е станало с този архив в Одеса след смъртта на Априлов не се съобщава нигде. Само библиотеката му е била предадена от неговите душеприказчици на Габровската гимназия. В завещанието си от 24 октомври 1844 г. Априлов е нареждал да бъдат предадени всичките му вещи на братанеца му Николай Никифоров Априлов, когото е упълномощавал да бди за изпълнението на завещанието, откак се изучи и почне да се грижи за процъфтяването на училището в Габрово. Но този Николай, привързан повече към майка си гъркиня, отколкото към бащиния си род, изневерил на поръченията на чича си меценат и не само не сторил нищо за просветата в България, но и водил процес за развалянето на завещанието. В Габрово той, изученият в Цариград и Париж, не отишъл никога. Срв. у мен, Априлов, живот и пр. (1935), 330 нт.

жлане не бяха поместени там две писма на Априлова от 10 ноември 1840 г. и 10 март 1841 г., изпратени до Геро Добрович в Копривщица (бащата на Найден Геров) и обнародвани вече в изданието „Из архивата на Найден Геров", под редакцията на Т. Панчев (1911, т. I, 11—12). Не можаха да влязат и откритите и обнародвани неотдавна от проф. Ив. Снегаров пет писма на Априлов от 22. X. 1836, 10. IV. 1838, 21. IV. 1838, 12. III. 1839 и 8. VII. 1839 г. до Неофит Рилски, едно от които е тъй важното „Мнение" на Априлов за устройството на новобългарското образование.[1]

Преглеждайки неотдавна архива на проф. Ив. Шишманов в Архивния институт при Българската академия на науките, вниманието ми бе привлечено от няколко писма на Априлов, изпратени до К. Фотинов и останали досега необнародвани. Собствено, още в обстойната си и ценна студия от 1894 г. върху Фотинов, родоначалникът на българския периодически печат, Шишманов бе упоменал пътем за тези писма, но без да каже нещо повече за тях, във връзка с отношенията между двамата видни дейци на книжнината ни, и без да приведе от тях повече от няколко кратки редове, като съвсем не докосва съдържанието им изобщо. Дали Шишманов е тъкмял да използува писмата в друг някои свой труд не зная. Факт е обаче, че дори в отделни статии за Априлова,[2] гдето е имал повод да говори за тях или да ги приведе изцяло, той не е извършил това. Неволно ми хрумва предположението, че като е затурил някъде в книжата си тъй важните писма, той не е могъл да ги намери, когато са му потрябвали. Тъй или иначе, след като съобщава веднъж в изследването си за Фотинов, че „имал на ръка" писма на Априлова до тогова и че бил ги получил от сестриния син на Фотинова, стария Иван Сахатчиев,[3] той не се връща вече на тях. Кратките извадки, дадени в онова изследване,[4] съвсем не отменяват нуждата да бъдат тези документи изцяло обнародвани, като се обясни поводът на възникването им и се изтъкне тяхното значение.

Априлов е завързал писмени сношения с Фотинов веднага след излизането на пробния брой на „Любословие" (1842 г.), и то по повод на изпратената му от редактора на списанието книжка, заедно с поканата за записване спомоществуватели за преведената от Фотинов „География". Починът е бил от страна на книжовника в Смирна, който сигурно е знаял за ролята на Априлов в откриването на Габровското училище (1835 г.) и за излезлите по-рано негови книги: „Българските книжници" (1841 г.), и „Денница новоболгарскаго образования" (1841 г.). Възможно е, щото посредник между двамината ревнители на просветата у нас да е бил самоковският учител Николай

[1] Ив. Снегаров, Принос към биографията на Неофит Рилски (гръцки писма до него). София, 1951, изд. на БАН. Четири от писмата не са предадени изцяло, а само в извадки.

[2] Ив. Д. Шишманов, Две неизвестни гръцки писма на Априлова и Палаузова..., Училищен преглед, VIII (1903), кн. V, 430; Студии из областта на българското възраждане, Сборник на БАН, кн. VI (1916), 105; Нови студии...; пак там, кн. XXI (1926), 5—33, и др.

[3] Ив. Д. Шишманов, Константин Фотинов, Сборник за народни умотворения, кн. XI (1894), 592—593, 761.

[4] Ив. Д. Шишманов, цит. съч., 670, 682, 743.

Христович Тонджаров, до когото е било изпратено също тъй едно писмо от Априлов, датирано от 1842 г. и намерено между писмата до Фотинов, предадени по-късно от Сахатчиев на Шишманов.

Какво е карало да се обръща Априлов първо към Николай Христович, вижда се от самото му писмо. Започвайки да води преписка с мнозина българи, които са узнали за ревността му да подтикне отварянето на училища, в които е трябвало да се преподава по новата взаимна метода, и то на български език, а не на гръцки, Априлов е бил щастлив да се убеди, че позивите му от „Денница" са намерили жив отзвук на много места. Един от учителите в България, които са взели бележка от изложените в оная книга данни за успеха на училищното дело у нас, е бил и самоковецът Николай Христович, роден в 1808 г.[1] За този педагог, ученик на Неофит Рилски, знаехме нещо повече от кореспонденцията му с тогова, обнародвана от Шишманов в големия му труд: „Неофит Рилски, неговата автобиография, неговият дневник, неговата преписка" (в „Нови студии из областта на българското възраждане", 1926 г.). Николай Христович, който се подписва и с прякора си Тенджер, Тенджеров или Тонджаров, се учил отначало при Неофит Рилски в Самоков (1827—1831 г.), после в Свищов или Букурещ, след което в 1834 г. станал учител в родния си град, гдето може би е въвел и взаимноучителната метода, още преди откриването на Габровското училище.[2] По-късно го намираме учител в Кюстендил, Пловдив и Велес, при което постоянно той е поддържал преписка с Неофит (в Копривщица или в Рилския манастир), наричайки се негов „благопокорнейший и усерднейший ученик, учител на болгаро-греческаго взаимноучителнаго училища Самоковскаго" (1838) и изказвайки желание да иде отново при него, за да може още да се поучи, та да се гордее като „един от най-малките родолюбци и желатели за просвещението на родат" ни (1839). През 1852 г., от Кюстендил, той се обажда на любимия си учител, за да изтъкне, че от 20 години си „трескал главата" да разпръсне българската „дълбока тъмнота", и то „сос малата искрица, която известно запалил сам я от вашиот светилник". Все тук той подчертава скромно заслугата си за възраждането в Пловдив, който град той бил „побългарил" („цели 4 години без изятия пребил сам у Пловдин, гдето сам сефте воскричал болгарски").[3]

Поддържайки редовна преписка с Неофит Рилски и посещавайки го ту в Рилския манастир, ту в Копривщица, Николай Христович е държал учителя си в течение на своите собствени неволи, осведомявал го е за пътуванията си (напр. за отиването си до Кюстендил и другаде, „где е късмет" и гдето се надявал да бъде по-

[1] Срв. биограф. данни у Шишманов, СбБАН, XXI (1926), 387.

[2] По въпроса, дали Габрово или друг град има първенство в прилагането на тая метода, срв. Шишманов, СбБАН, VI, 106, XXI, 387. Според Хр. Семерджиев, Самоков и околността му (1913), 141, Тонджаров изучил амелодидактическата метода или в Свищов при Хр. Павлович и Ем. Васкидович, или в Букурещ, и я увел пръв в България, в Самоков, през 1834 г.

[3] Ив. п. Георгиев, Материали по църковната борба, СбНУ, XXIV (1908), 333; Ив. Д. Шишманов, СбБАН, XXI, 304.

добре плащан като учител, за да посреща семейните си задължения), обещавал му е да заляга за събирането на народни песни (12. VII. 1838) — сигурно по настояване на Априлов пред Неофит,— съобщавал му е за печатницата на Карастоянов, за Райчевата история, за получаване на Неофитовите таблици и граматики и т. н. От едно писмо ние узнаваме, че Николай е бил в преписка с Анастас Кипиловски в Букурещ; а от друго, все от 1840 г. — че „оддесяните“ (т. е. Априлов и Палаузов) били пратили на Николай, или поправо на училището в Самоков, някои книги и учебни сфери.[1] Първата среда, в която се бил възпитал, в промишлено издигнатия на времето град Самоков (с неговата железарска индустрия),[2] е направила от Николай един преден привърженик на образованието. Като ученик на Неофит Рилски, той е споделял активното родолюбие на мнозина от неговите питомци, особено на самоковците Димитър Смрикар и Захарий Круша. От Самоков са излезли още известният ратник по черковния въпрос Авксентий Велешки, основателят на първата българска печатница там Николай Карастоянов, основателят на периодическия ни печат Константин Фотинов, заслужилият книжовник Христодул Костович (преводач на Библията заедно с Петко Славейков), още по-известните и заслужили наши живописци Станислав Доспевски и Захарий Зограф и др.[3]

Бидейки любознателен читател и запален педагог, Николай Христович влязъл в преписка с Априлов по повод на описанието в „Денница“ от 1841 г. на училищата в България. Като прегледал списъка там на по-устроените наши учебни заведения, наред с тия в Габрово, Копривщица, Панагюрище, Сопот, Карлово Трявна и т. н., 12 на брой, и като не открил своята школа в Самоков, той се обърнал на 23 юли 1841 г. към автора в Одеса, за да му изтъкне опущението и за да настои за правото на Самоков да фигурира също между културните огнища, достойни за похвала от признатия меценат. Това узнаваме от отговора на Априлов, датиран от 11 ноември 1842 г. Априлов е бил само благодарен, че му се е притичвал на помощ като желан сътрудник един буден учител в отечеството. Той се извинява, загдето не бил поменал нищо за самоковската школа (чул бил, че се закрила или че се обърнала от българска на гръцка), и сега иска по-точни сведения: как било започнато в 1834 г. взаимното обучение в Самоков, щом Неофитовите български таблици били се явили година време по-късно; обичат ли самоковци да учат децата им по български или предпочитат гръцкия език; какви са училищата в Кюстендил и Врана, за които е споменувал нещо Николай в писмото си, дали в тях се преподава по български и по взаимната метода; какво представят тези два града в народностно и икономическо отношение; и най-сетне, какво е имотното състояние на съгражданина на Николая, Захарий Кара-

[1] Ив. Д. Шишманов, СбБАН, XXI, 161, 162, 182, 188, 189, 211, 213, 223, 225, 230, 239, 245, 246, 281, 304 и др.

[2] Срв. К. Иречек, Пътувания по България (1899), 660 нт.

[3] Срв. Ив. Д. Шишманов, Ролята на Самоков в историята на българското възраждане, Самоковски общински вестник, бр. 147—148 от 30 юли 1927 г.

стоянов, за когото в „Денница“ (стр. 108) се е съобщавало, че бил богат търговец в Таганрог, който изказвал готовност да пожертвува за Габровското училище хиляда рубли.

Какво е отговорил Николай на тези въпроси не знаем. Нито неговите, нито Априловите други писма не са достигнали до нас. Но ако Априлов, както изглежда, не е успял да затвърди писмените си връзки със Самоков, в замяна толкова по-сърдечна и трайна е била преписката му с най-знаменития самоковец Фотинов. И този път не Априлов, а сам Фотинов е взел почин за размяната на мисли и сведения по българското учебно дело. От Смирна в Мала Азия, гдето е отворил едно гръко-българско училище, прославило се и в България, Фотинов се обръща на 30 януари 1843 г. до Априлов, за да го тури в течение на своите книжовни намерения и за да му поиска съдействие за абониране на българите от Одеса на току-що основаното си списание „Любословие“. Фотинов, както учим от отговора на Априлов от 31 март с. г., е говорел за своята обиколка из България и за нерадостното си впечатление от българските училища, а обиколката е била предприета, за да се запишат абонати на преведената от Фотинова „География обща же и особна“, или „Обща землеописание“ (на вътрешния лист), напечатано после (1843) в Смирна. Априлов не е вземал трагично песимистичните наблюдения на Фотинов върху изостаналостта на училищата и на учителите в отечеството си; той се е тешал с мисълта, че всяко начало е трудно, и с надеждата, че все пак ще се явят ревнители на народната просвета, способни да разширят и подобрят делото, колкото и засега такива ревнители между българите да били малко. Колкото до „Любословието“, от което бил получил пробната книжка, Априлов е бил в недоумение къде и как може да насочи абонатите, щом упътванията за това в книжката били неясни; при това и до него бил достигнал неоправданият слух, че цариградската патриаршия щяла да запрети издаването на списанието — слух, за който се споменава и от други приятели на Фотинов.[1] Той благодарил и за поканата (проповедите)[2] за записване на абонати за „Географията“, без да е разбрал кой собствено тук е преводачът и защо картите в текста били с латиница (английски имена), макар Фотинов и да е сам обяснил в предисловието си това.[3]

Априлов е отклонявал обаче вежливо да се нагърби и с грижата за абонати, боейки се да не разочарова отново ония българи, които се били записали отдавна за „Историята“ на Кипиловски, без да са я получили изобщо, тъй като тя не била още напечатана. Като не знаял чрез кого Фотинов му е пратил писмото си и книжките или поканата си, Априлов се е обръщал към него чрез познатия цариградски търговец Гаврил Моровенов.

---

[1] Срв. Ив. Д. Шишманов, СбНУ, XII, 682.

[2] Срв. за това „проповедание“, Ив. Д. Шишманов, СбНУ, XII, 762.

[3] В „Географията“ си (стр. 5, предисловие) Фотинов се извинява, загдето таблиците в книгата били „зазначени сос инглески слова“, като обяснява, че такава практика имало и у гърците: да заемат, именно, клишето на карти и чертежи от италиански, френски или английски учебници, догде се сдобият с такива на своя език. „Добар е Господ и за нас с време, с прилежание и с ревност вся бивают.“

Ново писмо до Априлов изпраща Фотинов на 1 март 1843 г заедно с два екземпляра от „Земеописанието“ си и 2 книжки от пробното „Любословие“. Отговаряйки на 10 юли 1844 г., Априлов е могъл да съобщи, че е получил 74 екземпляра от новото, редовното издание на „Любословие“, книжки I и II за април и май 1844 г. Той е приемал с готовност да се погрижи за продажбата на тия книжки, позволявал си е обаче да изтъкне, че би било по-добре да помества Фотинов в списанието си преводни статии от руски, а не от гръцки език. Той е намирал освен това за по-практично да става издаването на списанието в Одеса, а не в Смирна, тъй като в първия град било по-лесно набавянето на руски книги и списания, самото отпечатване нямало да струва по-скъпо, пък и абонати могли да се намерят повече. Априлов е забравял обаче нещо съществено: че Фотинов като елинист е могъл да приложи силите се по-резултатно в един гръцки, а не в един руски град. Ако в Русия издателят на „Любословие“ би могъл да пише по-свободно против „гръкоманията“, която трябва да се изкорени, както е подсказвал сега и Априлов, не трябва да се забравя, че Фотинов не е скъсвал окончателно с убеждението си за необходимостта да се изучава гръцкия език, все още необходим за българите. Без да сподели консервативните идеи на Христаки Павлович и Райно Попович относно предимствата на гръцки език („сичкото от греческият език е било“, мислил е Попович в 1837 г., като е отричал значението на руския, тъй като „нема България никакво причастие с Росия“), Фотинов не е бил готов да прегърне безрезервно отказа от гръцкото образование, проповядван от някои по-крайни патриоти, и в това отношение той е стоял близо до схващанията на самия Априлов.[1] Всичката разлика е била там, че докато Априлов не е виждал в 1841—1843 г. никаква възможност да процъфти българската просвета с помощта на гръцкия език и да се спечели гръцкото високо духовенство за нея, Фотинов, напаки, е допускал, като Неофит Рилски, че имало известна благосклонност на фенерските владици у нас към новите ни училища и новата ни книжнина. Признавал ли е в „Землеописанието“ си Фотинов: „И колкото архиереи по Болгария аз сам познавал, и добре зная, всичките желаят нашето просвещение и са трудят по силе своей за доброто ни“, Априлов, прозирайки несериозността или неискреността на такъв оптимизъм, е писал на Райно Попович още в 1840 г.: „От братята си руси българите могат да получат всякаква помощ за просвещението си, никога обаче от гърците или от други народи.“ И с течение на времето и до смъртта си в 1847 г. Априлов се е опълчвал все по-решително против гръцкото влияние в училищата, езика и черквата, като е одобрявал радикалната програма на Неофит Бозвели за пълно скъсване с елиноманията и с гръцката иерархия.

Изминават се две години, догде Априлов изпрати ново писмо до Фотинов. Дали между това са били разменени и други писма, трудно е да се каже, макар да е по-вероятно, че Фотинов се е обръщал към Априлов за едни или други услуги във връзка с

[1] Срв. Ив. Д. Шишманов, СбНУ, XI, 650.

книжовните си предприятия. Повод за писмото от 30 юни 1846 г. е давал обратът в мнението на Фотинов по въпроса за книжовния български език, с който обрат Априлов не е бил никак съгласен. Именно, докато изпърво „Любословието" се е списвало на един доста жив и съвременен български език, по-късно то изведнъж усвоява по-старата редакция без членове и без юсове, с явната насока да се доближи езикът ни до черковнославянския на старите ръкописи. В началото на пробния брой от 1842 г. Фотинов е намирал за необходимо да подчертае нуждата от една езикова редакция, достъпна за народа и съобразна с говоримата реч. „Това е най-повече потребно списателят да говори в писанието му така, каквото е навикновен народът, и каквото той дума, така и списателят да дума по навикновението народа, за кого и писанието бива, защо каква полза и добро може да биде от списанието, ако не би го разумявал народат." Такъв възглед е отговарял напълно на схващанията на Априлов в книгите му от 1841 и 1842 г., колкото неясни да са били и за него някои въпроси от историческото развитие на българския език. По-късно обаче Фотинов внезапно се връща към консервативните идеи на Христаки Павлович и изхвърля от езика на „Любословие" както членовете, така и юсовете. Под влияние на развилата се в Гърция борба между двете течения за един съвремен и за един старински облик на книжовния орган и след любителски занимания с българските писмени паметници у него взема връх склонността към „благоречие", в разрез с приетото дотогава „просторечие". Не без много съмнения и вътрешни колебания се извършва тоя прелом. За него интересни са днес съображенията, изказани от проф. Шишманов, когато иска да разгадае подбудите у Фотинова да се реши за реформата си, дошла да създаде неблагоприятно впечатление у мнозинството читатели.[1]

Априлов е бил силно засегнат от този поврат, способен да разклати позициите на новобългарската школа в езика. Достигнал до несравнено по-научни и правилни идеи по въпроса, той е смятал за необходимо да реагира на идеите, застъпени в „Любословие" от началото на втората му годишнина (1845). И той написва своята знаменателна полемична статия, озаглавена отначало просто: „Кам издателят на Българското Любословие", а излязла после, в 1847 г., като отделна брошура под наслов: „Мисли за сегашното българско учение". Няма да излагам нито същината на една разпра, която представя голям интерес за историка на новобългарския книжовен език и правопис, нито перипетиите, през които минава обсъждането на въпроса с участието на едни или други книжовници. Това е сторено вече от мен в книгата ми за Априлов от 1935 г.[2] В случая, и с оглед към писмото на одеския патриот от 30 юни 1846 г., е важно да се подчертае желанието му да обори несъстоятелните възгледи на Фотинов тъкмо в списанието му, гдето те са били защищавани и прилагани, тъй като друг периодически български орган тогава не е съществувал. Без да полемизира в самото си писмо

[1] Срв. И в. Д. Шишманов, СбНУ, XI, 687—710.
[2] Априлов. Живот, дейност, съвременници (1935), гл. XIII, 338 нт.

Априлов е предлагал на смирненския редактор да напечата статията му в една или в две книжки на списанието, като е имал на ум и предложението на самия Фотинов (в статията „Словесност народна", 1 март 1845) да се изкажат и други вещи лица по „изправянето" на българското „язично несогласие". Едничкото условие, предявено от него, е било: да бъдат направени 200 отделни отпечатъка от статията на хартия, платена от самия Априлов, и без заглавни корици. Като предпазлив съвет е идвало към това — за да не би Фотинов да вмъкне в статията своите любими стари букви — пожеланието: „църковните Θ, ω и пр. по-добре да ги изхварлите и от журналът ви..." Фотинов обаче не е бил спечелен от Априлов; напротив, той е намерил смелост да защити отново своето разбиране за поставяне „правилний ярем" на езика и да настои за предпочитане на „църковното наречие" в отговора си от октомври 1846 г.

Връзките между Априлов и Фотинов са се поддържали и покъсно, през 1846 г., все чрез шуменеца Рали Мавридов, търговец в Цариград, познат с горещото си родолюбие и като настоятел на „Любословие" още от самото начало. Отговаряйки на писмо на Фотинов от 18 юли, Априлов моли на 20 август 1846 г. редактора да внесе някои допълнения в статията му — нещо, което и става, както виждаме от списанието. Той добавя обаче и една бележка, която не е била по вкуса на редактора. Априлов е изтъквал именно като причина да не бъдат абонатите доволни от списанието както това, че то не идвало редовно, така и езика му, от който някои читатели се „отвръщали", поради изхвърлянето на членовете и на юсовете... Фотинов е могъл само да бъде обиден от това съгласие на Априлов с неговите противници по един тъй скъп за него възглед.

Последното запазено до нас писмо е от 10 ноември 1846 г. Априлов е отговарял на съобщение от Фотинов, че било трудно да се приготвят — незнайно по коя причина — отделните 200 отпечатъка. Не без известно огорчение той е изказвал недоволството си, че това не му било съобщено по-рано. И той е молел сега, когато статията е трябвало да бъде разпокъсана в три книжки на „Любословие", да не би редакторът да му наложи своето правописание, като изостави юсовете... Вместо отделните отпечатъци той щял да си приготви сам изданието в книжка. Тая книжка наистина излиза в Одеса през февруари 1847 г. и нейното появяване се е налагало не само от нуждата да се популяризират идеите на Априлов по езика, но и поради нуждата да се поправят някои грешки в изданието от Смирна, които правели „неразумително" четенето — както изтъква сам Априлов към края на брошурата си.

Дали се е поддържала след това преписка между Фотинов и Априлов, до смъртта на последния на 2 октомври 1847 г., не се знае. По-вероятно е да е била тя прекратена с последното писмо. Колкото и непълна откъм запазени писма по-рано, тази преписка идва да допълни познатата досега размяна на мисли между двамата големи наши хуманисти от първата половина на XIX в., като дава интересни показания за техните общи духовни интереси и за грижите им по културния ръст на българщината в един решителен момент от борбата ѝ за национално самоопределение. И в тези

писма Априлов ни се рисува като такъв горещ ревнител на учебното и на литературното дело у нас, какъвто го знаем и от цялата му дейност, и като непрестанно загрижен да узнае всичко и да подкрепи всички, щом трябва да се подтикне енергично българското културно възраждане.

1

(Адрес отвън) Господину учителю Николаю Христовичу в Самоков

За Самоков. Любородний Господин Николай Христович!

11 Ноември. 842. Одесса.

Вашето любезно писмо от 23-го юля и 4-го Ав: 1841 токмо 28 минувшаго Октом. получих, и сожалех, чи толкози ся мая. Ви благодаря за описание то на школа та ви, коѣто ако по на пред знаех, ищех да опища и Самоковска та школа в моя та Денница, но зачто то ся чуваше, чи школа та ви ся разваля, и ся обарна на Грецки, не разсудих да упомяна за нея. За това да ми известите, както забрахте в 1834 година взаимно то обучение, с какви таблици почехте, зачто то Болгарските тогава не бяха излезли. Вт оро сега учение то по таблици те ли е, и токмо болгарско, и на Болгарскиат език ли ся учат деца та Аритметика та, География та, История та или на Грецки, за что желание то ни е да ся учат на нашиат язик. Кажете ми и обичат ли Самоковци те свойат язик или теглят на Грецкиат? Упомянавате за Врана и Кюстендил, но кажете ми имат ли и там школи или не? кой им предстоява, кога ся направиха? как ся даржат? Балгарски ли учат или Грецки? и на взаимно учение или просто, зачто то просто то не го считаме за школа, и желание то ни е да ся учат балгарски. За това за Вранска та и Кюстендилска та школа направете описание, така и за истите села, де са? колко далеч са от Самоков, колко са големи, колко християне, колко турци, колко церкови, колко души сички те с жени и старци и деца? с какво ся хранят? и пр. Освен това пишете ми какви роднини, имане, кащи има там в Самоков Захария Михалов Караспасов, който сега живее в Россиа. Надевамся да я хариже на школа та, като му пиша чи кажете това на чурбаджии те ви, които и от мен поздравите, и на Вашего Високопреосвященни Владика Иеремия поднесете мои синовни ниско поклон. Днес пиша на Г. Караспасова за вашето желание, что ми пишете, и ща ви известя ответат му, зачто то от наша страна имаме против сила та си много на себе си.

Писма та ви пращайте в Филипопол на Г. Николая Филипповича, който ще ми ги испраща верно. Надевамся на Ваше то старание за отечество то ни учение и оставам

ваш доброжелател

Василий Априлов

2

(Адрес отвън) Почтенному Господину Константину Фотинову в Смирна

За Смирна. Почтенному Господину Конст. Фотинову.

31-го Марта 1843 г. Одесса.[1]

Ваше то почтенно писмо от 30-го Іануарий истекшаго получих тези дни. Возрадвах ся за големо то ви усердие, что имате за Балгарско то просвещение, что показахте и делом, и обиколихте Балгарски те училища, кои то не можем да ги желаем совершени, зачто πάντων ἡ ἀρχή δύσκοιος. За Балгария сега таквизи требоват, чи нека наши те потомци ги увеличават и усовершенствуват, но и таквизи не видя да ся грижат наши те да правят, зачто нема по Балгаре те таквизи ревнители както са в други те народи. Но ми длажни сме да сторим против сила та си что можим.

На едно с писмо то ви получих и една книжица ваша: „Любословие", за коя то ви благодаря. Подписчики предлагате в Цариград, но на кого да ся убарнат нема го написано в книжка та, място то оставено пусто; не зная през кого сте пратили книжка та и писмо то, но виде ся, чи той ваш кореспондент малко ся грижи за това. Избирайте ревнители на дело, не с слова. Освен това, чухми чи ви запретиха да издавате той журнал. — На едно получих и едно: „проповедание" за География, но не зная ваша ли е или людска, зачто то нема име и пр., и в писмо то не ми пишете нищо за нея. — Истории те, что имате са много погрешени и не пални. — В книжка та не зная зачто направихте глобусат с латински слова и пр. За да го разберат Балгаре те, за които го направихте, треба перво да ги научите англицки и пр., пак още свойат язик не прочитат. — Не ми пишете, де и как да ви отпиша в Смирна. Ищах да ви пратя една моя: „Денница" с добавление то и Балгарски книжници, но мисля, чи ще ся загубят. За това пращам ви това писмо през Г. Гаврила Моровенова, и му пиша да даде горни те книги, на комуто му отпишите, и през него Г. Г. Моровенова, ако щете, можете, да ми пишите.

Подписчики тука не могат да станат, зачто то Балгаре те са много печални, дето Г. Кипиловски зе пари те, пак история та още не издава. — Секога ми отписвайте за наши те литературни работи, школи, книги и проч. и проч.

Оставам ваш доброжелател
Василий Априлов

[1] Бележка от Фотинов: „Приимство в Смирне 1843 Апр. 22 на 22 ответ."

3

Любородному Господину Константину Фотинову в Смирна
сос една книжка.

За Смирна. Почтенни Господине Константине Фотинов.

10 Июля 1844 година, Одесса[1]

Ваше то писмо 1-го Марта 1843 ми објяви, чи на 28-е Іануария ми пратихте 2 книжки Любословия през Г. Н. Славчевича, кои то не зная как ся пратиха на друго лице, без сяко известие за мене от речений ат Славчевич.

Сега от Г. Моровенова получих 74 екз: от Любословие то ви за Априлия и Майя сего года, за кои то предложих да ви станат подписчики, и сос время ща ви ги пратя, надевам ся поне тези (34) да ся похарчат.

Получих и два екз: от география та ви, за кои то ви благодаря.

За Балгаре те по добре бяше да турят в журнал ат словенски статьи, кои то в Смирна не можете да имате лесно, добре бяше да сте в Одесса, дето намервате Русски журнали, книги и пр.: и можете по свободно да пишете за Грекомания та, коя то треба да ся искорени. Печатание то в Смирна не ще да е по сходно от тука. В Одесса печатание то с хартия та ще ви коштува лист ат до 50 р. Ас. — Харчове те за житие то ви може да баде от 20 до 50 р. Ас. в мц. Тугис можити тука и подписчики по много да направите. Сяки десят дни отхожда параход ат за Цариград и пр:

При това писмо получете една брошурка от реч та, что произнесох в лицей ат.

Гледайте без маяние да ся изпращат журнали те ви.

Оставам ваш доброжелател и соотечественик

Василий Априлов

4

За Смирна. Почтений Господине Константине Фотинов.

Одесса 30-го Июля 1846 година.[2]

Приключвам ви писмо, кое то ви моля да напечатате в дневник ат ви; ако не може сичко то за един пат, нека баде в два пати. В 4 стр. видите чи право то примечание написа ся от долу от второто (**), тая погрешка исправете я в печатание то. —

В Россия имат обикновение журналисти те да печатат особи 20 статии за сочинител ат в дар. Аз желая да получа 200, то е двести екземпляри. За това моля ви на мой счет да купите хартия колко то е потребна, и да ги напечатате, не в 4, както е журнал ат

[1] Бележка отстрани: „Приимство на 15-й Иулию, на сущию ответих."
[2] Отстрани: „Приимство на 11-ий Июлий, на 18-ий сущаго ответих."

ви, но в 8 (осмая част листа печатнаго). Това иде добре, защо то парвий ат столп ще стане за една страница, вторий ат за друга та, и пр. — Обвиване не требува. Ако не са фане статия та в един печатний лист, притурете и част от другий. Слова та, дето има кавички („ “) турете ги курсивни (то е на подобие ракописи) ако има такива печатница та. Курсивни направете и примечания та, ако нема по древни[1] от ония, що ще ся печата главно то, за да ся отличават. — Церковни те θ, ω и пр. по-добре да ги исфарлите и от журнал ат ви и да ся погрижите за по хубави букви и пр: Колко то похарчите за особо то печатание на 200 екземпляри, пишете ми, да ги платя или пратя.

Като станат сички те екземпляри готови, испратете ги на едно с журнали те ви на Г. Мавруди в Цариград, да последува както му назначавам. Оставам ваш доброжелател

покорний слуга

Василий Априлов

П. П. От Елена пишят, чи там ся откри момическо то Бироново училище. — Чакам ваший ат журнал да ни каже за подробностите така и за школи те, тоже момически по други места.

5

Господину

Господину Константину Фотинову в Смирна.

За Смирна. Господине Константине Фотинов:

Одесса 1846 година, Августа 20-го Іюля.

Ваше то почтенно писмо приех, писано 18-го Іюля. Защо то веки пратих статия та, печатайте я там. Листове те пратете по скоро и ако щете печатайте я и в 2—3 дневника: Погрижете ся да притурите в статия та дето говоря за пожертвование то на Систовца Параскева Димитриева, подир словата — на оставлени те за Трявна от Г. Никола Трявняника — „Дали ся харчат и тия, не знаем де, като Букурешский ат доход дето Х. Іовчов остави за Габровско то училище (Денници стр. 23) и за когото исполители те на негов ат завет Г. Мустаков сега 10—12 година дарят Габровска та школа с глубоко молчание? — или человечески страсти и пр: и пр:“— Осми те талери, с парв и патник за Цариград ща испрата до Г. Мавриди.

Дневник ат ви дойде, но още не го получихме. Маяние то му много барка за подписчики, така ся отвращат некои и за исфарление то на членове те и юсове те.

Оставам ваш доброжелател

Василий Априлов

[1] Грешка в писането, вм. „по-дребни“.

6

Τῷ λογιωτάτῳ
Κυρίῳ Κωνσταντίνῳ Φωτυνῷ.
Εἰς Σμύρνην.[1]

За Смирна. Почтений Господине Константине Фотинов.

Одесса 1846 Ноември 10 дня.

Ваше то писмо от 18-го Окт., което завчера получих, пак ми обявлява работи, кои то с наи-парво то ви писмо требуваше да ми кажете: За това нека веке остане работа та така, както я направихте, т. е. разделите статия та на колко то дневника щете, толко да има юсове те, чи не печатайте особни книжки. Тия мога аз да ги печатам в друго место с некои добавления. От дневник ат ви до сега имаме тука Іюн мц. — Оставам ваш доброжелател

Василий Априлов

III. РАКОВСКИ ЗА СВОЯ „ПОКАЗАЛЕЦ"

Неизвестно писмо от 1859 г.

Зает през 1857 г. в гр. Нови сад с отпечатване на своя „Предвестник Горскаго пътника" и с редактиране на вестник „Българска дневница", Раковски бива изненадан от нотата на Високата порта до австрийското външно министерство, с която се искало предаването му на турската власт като провинен в подклаждане на революция в българските земи. Повикан от полицейската управа в Нови сад, Раковски получава предписание да напусне веднага пределите на Австрия, за да не го сполети нещо по-лошо. „Ужален смъртно" от прекратяването на щастливо започнатата си литературна и публицистична дейност, той заминава за Румъния. Тук, в гр. Галац, той прави опит да организира редактирането на вестника си и на едно научно списание нейде по-далеко от страните, гдето се простира турското влияние, напр. в Белгия или Франция (Париж), но и този проект, подкрепен от родолюбивата българска емиграция в Румъния, удря на камък, щом идва ново предписание, вече от молдавското правителство, да бъде опасният туркофоб арестуван и отведен в Яш. Макар и снабден с паспорт за гръцко поданство, Раковски не е могъл да разчита в случая на някакво покровителство от Атина. Той намира за по-благоразумно да премине в „благословеная земля Росий", тая сигурна „предстателка славяном", гдето намесата на Виена в полза на турските искания е била напълно изключена. Така към края на март или началото на април 1858 г. той се озовава в Одеса.[2]

[1] Отстрани: „На 29-ий 9 врий, на сущий от вестих."

[2] Срв. Б. Пенев, Г. С. Раковски (1917), 58 нт.; Б. Петров, Биография на Г. С. Раковски (1910), 101; М. Арнаудов, Г. С. Раковски (1922), 60 нт.; Архив на Г. С. Раковски, I (1952), ред. Г. Димов, 332 нт.

Намерил добър прием всред одеската българска колония, Раковски заработва упорито над съчиненията си по история, езикознание и етнография, които е тъкмял да отпечата. Тук неочаквано обаче той се натъква на големи затруднения от страна на цензурата, така че само с голяма мъка успява да издаде в началото на 1859 г. своя „Показалец". Цензурата, както изглежда, е нямала нищо против книгите му със строго научен характер и спънката е идвала главно от интригите на някои гръкомани около Синода в Петербург, които не желаели да бъдат изнесени пред света злоупотребите на фенерското духовенство в България, именно в представения за преглеждане историко-полемичен труд на Раковски „Няколко речи о Асеню Първому". Откак ръкописът на този труд бил задържан десет месеца в цензурата, върнат бива на автора, без да му се даде разрешение за отпечатването.[1] Огорчен силно от това пристрастие на руската духовна власт, Раковски замисля да се премести в страна, гдето „фанариотская злоба нема никаква сила" и гдето би могъл спокойно и по-скоро да издаде готовите си съчинения, способни да повдигнат просветата и борческото национално съзнание в България. Оскърбен е бил Раковски и от поведението на някои свои сънародници в Одеса, които направиди невъзможно оставането му на служба като надзирател на българските ученици в Херсонската духовна семинария. Застоял се едва два месеца на тази служба, той е имал голямото нравствено удовлетворение да намери в лицето на някои български младежи, дошли в Одеса за духовно или научно образование, свои горещи почитатели, ентусиасти за възраждането на българската литература и за отхвърлянето на фенерското иго. Един от тях, и най-даровит, се оказва Васил Друмев. От преписката му с Йосиф Дайнелов в Цариград, също последовател на Раковски и пъргав посредник между него и цариградската българска колония, ние узнаваме какво е ценял младият автор на първата българска повест „Нещастна фамилия" у прочутия вече войвода и книжовник и защо той се е привързал от цялата си душа към него, бидейки готов по-късно да напусне и ученическата скамейка, за да постъпи в Белградската легия. Друмев, който пристига в Одеса през юни 1858 г., носейки плана си за повестта, която пише наскоро, в началото на 1859 г., е виждал в лицето на Раковски живия образ на патриот с висок строй на духа, вижда доблестния хъш, минал през много изпитания и страдания и способен на безкомпромисна борба срещу тиранията в отечеството си, вижда учения мъж, развил широка дейност с перо в ръка и дарил отечеството си с една героична поема, възпламенила младите за вярна служба на родината в усилията ѝ да се освободи от позорното робство. Пишейки повестта си, Друмев се влияе в теми, тенденция и език от „Горски пътник" на Раковски; а в разговори и спорове с другари или възрастни членове на българската колония в Одеса защищава честта на кумира си, отхвърляйки енергично всички клевети от завистници или богаташи-егоисти, неспособни за никакви жертви в името на дълга към народа. Когато Раковски напуска Одеса, за да замине за Белград, Друмев

[1] Срв. предговора към Няколко речи (Белград, 1860).

води преписка с него, както узнаваме това от писмата му до Дайнелов, публикувани вече.[1] Докато пък се бави в Одеса, Друмев се навърта постоянно около любимия наставник, споделяйки плановете му за книжовна работа, радостта му от голямото събитие в Цариград на 3 април 1860 г., именно разрива между българското духовенство и патриаршията, все тъй голямата му радост от новите открития върху старата българска писменост, идеите му за установяване новобългарския книжовен език, възмущението му от българските нотабили, врагове на умственото и политическо раздвижване в България, и т. н.

Друмев пристига в Одеса през м. юний 1858 г. Все тогава заминава за наука в Прага верният му другар от училището в Шумен Васил Стоянов. Друмев и Стоянов са били дотогава неразделни в съревнованието си за по-високо образование и в мечтите си за следване в чужбина. Подбуждал ги е в тая насока учителят им Сава Доброплодни, с когото те четели някои авантюристични повести и романи и пътували из околностите на Шумен, гдето чуват разкази за кървавите насилия на еничари, кърджалии и делибашии, използувани после от Друмев за фабулата на „Нещастна фамилия".[2] Все тогава двамата младежи са възприемали от маджарските и полските революционери, бежанци в Шумен, идеала за национално освобождение. „Когато от родното си място Жеравна — пише Васил Стоянов в едно неиздадено писмо до проф. Ив. Шишманов от октомври 1903 г. — пристигнах в Шумен, там заварих прочути Кошут, вожд на маджарската революция, генералите Клапка, Бем и Дембински и други неколкостотин емигранти — младежи и поляци. От временното пребиваване на тази емиграция в Шумен неусетно се пробуждаше в душата на тукашните българи приспаната и много затъпялата народна свяст."[3] Роден в будното село Жеравна на 28 юни 1839 г. като син на овчар, който имал голямо семейство (6 сина и 7 дъщери), Васил Стоянов Патамански се учил първо в местното килийно училище, после станал овчар в Добруджа, а в 1849 г. постъпил във взаимноучителната школа в Шумен. От 1851 до 1853 г. той следвал в класното училище, гдето преподавател му бил Иван Богоров и гдето по-късно (1857 г.) станал помощник-учител. Спестил нещо от заплатата си и получил малка поддръжка от заможен свой съселянин и от баща си, той пристига в края на октомври 1858 г. в Прага, за да получи средно и висше образование в една напреднала културно славянска страна.[4] С приятеля си Друмев, който потегля пък за Одеса, той поддържа през всичкото време на следването си от IV до VIII клас на гимназията непрекъс-

[1] М. А., В. Друмев в Одеса. Неиздадени писма от 1859—1861 г. Сборник Климент Търновски (Васил Друмев). София, 1927, 29 нт.

[2] Срв. В. Д. Стоянов, Няколко исторически бележки. Дневник, бр. 1605 нт. от 23. XII. 1906; Б. Пенев, Първа бълг. повест. Нещастна фамилия на В. Друмев (1929), 10 нт.

[3] Архив Шишманов, Арх. институт при БАН. Срв. по въпроса Ст. Чилингиров, Маджари и поляци в Шумен (1943).

[4] Срв. Кратки животописни бележки на В. Д. Стоянов, илюстрация Светлина, XIV (1906), кн. VII—VIII, 1—14; Юбилейна книга на Жеравн. читалище Единство (1921), 254 нт.; Д. В. Стоянов, Полувековна България, ред. Е. Марс (1929), 80 нт.

нато преписка, както и по-късно, когато минава в университета на Прага като студент по славянска филология отначало и по правото по-късно, до 1868 г. Как между това Стоянов, увлечен от проповедта на Раковски и в единомислие с Друмев, постъпва в Белградската легия и как под влиянието на чешкото национално движение и на срещите си с видни чешки учени и общественици той замисля проекта си за едно българско научно общество, което би организирало просветата в отечеството му, е въпрос, който разглеждам обстойно другаде. Тук отбелязвам пътем тия обстоятелства в свръзка със запазеното в Напрстековия музей в Прага писмо на Раковски до Стоянов (в Архива на музея, под сигнатура A XXIX, с дата 1 ноември 1859 г.).

Раковски именно пише на Стоянов от Одеса в отговор на негово писмо, в което е било добавено и писмо на Стоянов до приятеля му Друмев. Узнавайки от Друмева подробности около мислите и надеждите, които вълнуват двамата младежи, възпитани в Шумен, Раковски изказва задоволството си от решението на Стоянов да получи образованието си в Прага — в един център на западното славянство, гдето, както бил чувал, „славянское любословие“ процъфтявало. Стоянов е прочел между това току-що излезлия „Показалец“ на Раковски и побързва да осведоми автора за отзивите в чешкия печат за книгата му, пробудила голям интерес и извън България. Раковски, който изпитва сигурно немалко задоволство от вниманието на чешкия учен свят към съчинението, в което е решавал толкова важни въпроси на старославянското минало, изпраща три екземпляра на Стоянов, за да ги предаде на лица, у които те „биха хванали място“. Жива болка говори от съобщението му, че останалите негови съчинения все още не могли да бъдат издадени било по вина на строгата одеска цензура, било поради липса на достатъчни средства за отпечатването, и че само част III от „Показалец“ се появила на страниците на „Цариградски вестник“.[1]

Но ето и самото неиздадено досега писмо, което образува важно допълнение към познатата преписка на Раковски, с новите свидетелства за възгледи и настроения на големия книжовник-революционер през един решителен период от живота му. Писмото в препис дължа на белетриста и есеист Вичо Иванов, който до неотдавна беше на служба в българската легация в Прага и е имал възможност да се запознае с ценната преписка на видни български дейци, запазена в Напрстековия промишлено-исторически и етнографски музей.[2] Тук предавам текста не с оригиналния му правопис, тъй добре познат от печатаните съчинения на Раковски или от изнесените вече негови писма и други документи,[3] а на съвременен правопис.

---

[1] Цариградски вестник, Повестност и описание старата Котла, бр. 449—467 от 29 август 1859 нт.

[2] Срв. В. Иванов, Неизвестни документи от нашето Възраждане в Напрстековия музей в Прага. Отечествен фронт, бр. 3340 от 27. V. 1955 г.

[3] Срв. напр. Съчинения на Г. С. Раковски, ред. М. А. (1922).

Одесса 1-го Нбр. 1859

Приятелю Г. В. Д. Пометков![1]

Ваше от 22-го августа получих и приключеное к г-ну В. Друмеву привръчих. Г-н Друмев ми разказа за вас обширно.[2] Твърде добре сте сторили, дето сте са постарали да идите в Прага за науки; тамо както казват, Славянское любословие цвети.[3] За Показалеца що ми пишете, да обнародували зеха, известно съм и от друга страна. Ето сега ви проваждам чрез Г-на Каблешкова по един ексемплер, и 3. йеще повеч, да ги дадете, дето знаете за ще хвани място.[4] От остали моя сочинения йеще нищо не е напечатано.[5] От едни страни тукашна цензура не допуща сичко що аз съм писал, и

[1] Раковски се обръща към адресата: „Г/-н/ В/асил/ Д/имитров Пометков". Истинското име на лицето е Васил Димитров Стоянов, който понякога се е подписвал и с прякора на майка си Патамански. Срв. проф. Б. Цонев, Спомен за Василя Д. Стоянов, София, 1911. Прозвището Пометков, с което Васил Стоянов е означен тук и което Раковски е заел от писмото му от 22 август, не се среща другаде. Може да се предполага, че Стоянов го е заел от един от героите на Друмевата повест „Нещастна фамилия", прославения с храбростта си български юнак Пометко, който на два пъти спасява другаря си Влади от еничарите в околностите на Преслав. Стоянов е знаял съдържанието на Друмевата повест още преди отпечатването ѝ в 1860 г. и навярно се е възхищавал от гордия характер на Пометко.

[2] Раковски е научил от разговорите си с Друмева в Одеса всичко изживяно от двамата млади патриоти в отечеството им, със жаждата им за образование и трудностите за постигане общия идеал. Друмев е излагал пред големия патриот ония впечатления от живота в България, от училищното дело и от прочетените книги, които възпроизвежда и В. Стоянов много по-късно в биографските си бележки за Друмев, в. „Дневник", 23-24. XII. 1906 г.

[3] За подема на славяноведението в Чешко Раковски е имал достатъчно сведения по извършеното от Йозеф Добровски, Павел Шафарик, Йозеф Юнгман и други учени, двигатели на националното и литературно възраждане в духа на славянофилските романтични идеи. Стоянов намира личен досег с първенците на чешкото духовно и политическо движение Палацки, Ригер, братя Грегр и др., от които получава тласък за разработка на българската книжнина и за засилване на народното образование като път към политическото освобождение. Предпочитайки легалната културна работа пред революционната пропаганда, Стоянов взема решение за основаване на Българското книжовно дружество, като притегля за свои помощници В. Друмев и М. Дринов. Как той попада поради крайностите на програмата си и на характера си в конфликт с Л. Каравелов, Хр Ботев и напредничавото течение всред емиграцията в Румъния е въпрос, който осветлявам в специален труд върху историята на Българското книжовно дружество. В един от фейлетоните си („Независимост", бр. 30 от 11. V. 1874 г.) Л. Каравелов иронизира чешките патриотически оди и наздравици, намирайки, че, ако им се вярва, би се помислило, че „Палацки е открил Америка и че Ригер е уловил славенското щастие и че златната Прага е станала славянски Иерусалим".

[4] Раковски е бил поласкан от благосклонните отзиви за своя „Показалец" в чешкия печат, особено от мнението, за което му е съобщавал Стоянов. Възползуван от заминаването на младия си приятел в Одеса Каблешков за Прага — този Каблешков ще е бил навярно по произход от Копривщица, като един от многото членове на рода Каблешков (срв. проф. архим. д-р Евтимий, Юбилеен сборник по миналото на Копривщица, 1926, указател s. v.), — Раковски е изпращал по него няколко екземпляра от книгата си за лица, които биха се интересували от въпросите на българската етнография и митология. На Алекс. Екзарх в Цариград Раковски пише на 29 август 1859 г., че бил изпратил по един екземпляр от книгата си на всички „знаменити учени" слависти в Русия и Австрия, между които били „Шафарик, Ханка и други" в Чешко. „В Прага, добавя той, са остали много задоволни и са го обнародували" (Архив на Г. С. Раковски, т. I, 176).

[5] Кои свои съчинения в ръкопис, отпечатани отчасти по-късно в Белград, има пред вид Раковски узнаваме от писмата му до българската община в Одеса от 1858 г. и до Ал. Екзарх от 29 август 1859 г., както и от обявлението от 27 май 1860 г. Срв. Архив Раковски (1952), 175, 363, 369.

от друга страна ради ускъдности средства стоят йеще тъй, отсвен третия част Показалеца, коя са обнародва в листове Ц. Вестника. Извинете мя да немога по настоящему да ви пиша по-обширно.

Ваш приятел
Г. С. Раковски

IV. ИВ. ДРАСОВ ЗА ОТНОШЕНИЯТА МЕЖДУ КАРАВЕЛОВ И БОТЕВ

Неизвестно писмо от 5 май 1875 г.

В писмо от 15 май 1875 г. до Панайот Хитов в Белград Иван Драсов, който се учи в Прага, съобщава на войводата: „Преди една неделя аз писах на неколцина по-родолюбиви българи във Влашко, в което ги подканвам да се завземат по-сериозно и наредят и поправят делото ни, като им явявам също за неспоразумението между Каравелова и Ботьова. Аз мисля, че ще бъде добре да пишете и Вие на познатите си приятели за дано нарядяха нещо защото времято минува и ние чакаме да ни ся спусне от горе.“[1] Драсов, който следи отдалеч с будно око живота на българската емиграция в Румъния, се е обръщал с писма до някои по-дейни патриоти, за да привлече вниманието им върху влошените отношения между първите хора на комитетското движение и ги подтикне към енергична намеса за премахване на всичко, което пречи на единството в ръководството на революционната организация. Един от тия, които той е зовял за изглаждане на разногласията, е бил Тодор Пеев, учител в Браила и член на възобновения през август 1874 г. Централен революционен комитет.

Иван Драсов, родом от Ловеч, сътрудник на Левски в устройването на тайни комитети в България и член на комисията, която бива натоварена да преработи устава на комитета в 1872 г., заедно с Л. Каравелов, В. Левски, Т. Пеев и К. Цанков,[2] е стоял неизменно в първите редове на комитета. Принуден след злополуката с Левски да напусне България, той, 25—26-годишен момък, заминава за Чешко, учи се изпърво в Писек, после в Прага, гдето завършва средното си образование, и идва често в Букурещ, за да взема участие в обсъжданията на комитетските работи, дружейки отблизо с Ботев.[3]

Когато избухва разривът между Ботев и Каравелов, той бива осведомен за причините му от самия Ботев, който му пише на 16 март и 12 април 1875 г.[4] Тъмко последното писмо, на което се позовава пред Хитов на 15 май с. г. („Вече цял месец ми не е писал Ботьов“), разтревожва особено Драсов и го подтиква да търси съдействието на Пеев в Браила.

---

[1] Архив на Възражданието, т. I (1908), под ред. на Д. Т. Страшимиров, 227.

[2] Срв. А. Бурмов, Бълг. революц. централен комитет, 1868—1876. София 1943, 61.

[3] Срв. биографските бележки от Ив. К. Урумов в сборник Ловеч и Ловчанско, кн. IV (1932), 99 нт.

[4] Срв. писмата у З. Стоянов, Христо Ботйов (1888), 222 нт.

Тодор Пеев (Пейов), родом от Етрополе, завършил Френския колеж в Цариград, учител в Силистра, Кюстендил и Етрополе и организатор на революционни комитети по разни места, забягва след приключението на Димитър Общи (обирът на орханийската хазна) в Румъния и става учител в Браила. Заместил Васил Стоянов и Васил Друмев в управата на Книжовното дружество и издаването на „Периодическо списание," той редактира и в. „Възраждане" през 1876 г. Разочарован от Каравелова, той се сближава с Ботев и Драсов. Последният го държи от Прага в течение на своите планове, а по-късно му помага и в работата около вестника.[1]

Както се вижда от печатаното сега писмо, запазено в книжата на Т. Пеев и доставено в Българската академия на науките от наследниците му (№ 1865—49), Драсов е бил силно развълнуван от критиката на Ботев върху делата и характера на Каравелов и от оттеглянето на Ботев от революционния комитет („Тъй си е играл г. Каравелов сякога с доверието, с любовта и с надеждите на милиони хора!... Сега той се грижи да уби „Знамето" и да ме дискредитира... Между него и мене има въпроси, които не са вече частни, а общи"). Опасението му, че скъсването на личните връзки между Каравелов и Ботев и нападките, които те си отправят, не само ще огорчат всички техни приятели, но ще разстроят и голямото общо дело, го кара да потърси по-точни сведения по случая от Т. Пеев. Вземайки страната на Ботев и обзет от съмнения върху ролята на Каравелов, той все пак търси истината и в името на „светите народни интереси" заклева другаря си да извърши всичко, за да предотврати лошите последици от едно разцепление в организацията, ако изобщо не е вече късно за това.[2]

Писмото на Драсов е ценен документ за историята на революционното дело в епохата на най-голямото му напрежение и частно за отношението между членовете на комитета, с поддържаните от тях мнения. Ето текстът му, предаден на съвременен правопис, при запазени непоследователности и грешки в оригинала:

Прага 1875 Маия 5.

Господин Т. Пейов!

Дълго време вечмълчиме, като че един е на северниа, а друг на южниа полюс. Що ся върше в Българско и що в Влашко? Станаха ли събрания и турихте ли работата в ред? Споразумяхте ли ся с Каравелова (?). Ами що значи и прясната препирня между Каравелова и Ботйова? Ако ся не лъжа, Каравелов освен гдето ся е отказал да има какво и да е учястие в революционните ни дела нъ и присдева Ботйова кату му ся даже искало да оничтожи издаването на „Знаме". Вярвайте ми, че съм (в) недоумение за делата и искреността на тия бивши разпалени патриоти!?! Ако той по неизвестни причини ся е отказал от идеата си, която е доброволно без

[1] Срв. Д. Минев, Нови данни за предосвободит. епоха. Четири писма от Т. Пейов (1876). Просвета, год. VIII (1943), кн. 8, 494 нт. П. Гетов, Тодор Пеев, Просветно единство, год. X (1944), бр. 324.

[2] Срв. по въпроса М. Димитров, Христо Ботев (1948), 108.

никакво принуждение толкова години решително и велегласно проповядвал, а сега пак по неизвестни причини ся е отдал в литературното поле за да просвети народа ни, че после да мисли и работи за освобождението му, кой му е дал право или на кои челяшки или природни закони основан иска сега да прѐче в действията на емиграциата ни или с други думи иска да оничтожи плода си и олиже плюнката си която е вчера плюл? Така напр. (според Ботйова) той конфискувал едно неделно течение от Знаме приследва строго редактора му и иска да оничтожи съвършено изданието му и много още подобни дела вършил, които ми дават право да ся съмнявам за неискрената му обноска в досегашните ни дела. Като Ви пиша това, не мислете, че аз искам да конпрометирам пред Вас и другиго това доднес уважаемо от мене па може и от другиго лице; целта ми е да ся издири истенната, защото подобни неспоразумения и недоверия между самите дейци избрани да водят и управляват твърде деликатните ни народни работи, чясто приносят горчиви плодове, които ние трябва да избягваме. За това Ви задължавам и моля в имято на светите ни и народни интереси да бъдете тъй добър и ми разясните тия мене тъмни дела, щото ако веч не е късно да пребързам и аз за отстранението на тия горчиви следствия, разумява ся ако съм в състояние, да знам мнението Ви върху издаването на „Знаме“(,) отговоря ли на целта си и полезно ли е да се издава; нъ мисля, че е нуждно да имаме подобен орган. Ботйов ми пише в последнйо время, че ако сполучи мисли да наемне или купи печятницата на старите, в която да издава „Знаме“ и различни книжки, които съвпадат в кръга на мисията ни, т. е. да бъде тая печатница народна. Не знам ще може ли да успее като за подобно нещо трябат пари(,) а ние тукуречи нямаме нито 2 пари събрани за подобна цел. Той ся надява из Българско да му ся помогне и из Влашко от час. комитети. Ако видите това за нужно и възможно — не губете време(,) нъ ся споразумейте с познатите другаде приятели и го турете в ред. разумява ся, че за подобно дело изисква ся и събрание. Аз до колкото познавам Ботйова, препоръчвам Ви го за достоен момък.

Това е по главното, за което моля да ми разйасните и погрижете да му ся даде по-добро направление.

Бъдете здрав —

Ваш какъвто обичате

И. Т. Драсов

*

Между другите интересни документи и писма, останали от Т. Пеев и предадени от наследниците му на Архивния институт при Българската академия на науките, се намира и едно писмо (№ 2655, 50), което засяга и дейността на Каравелов, в свръзка с революционната пропаганда в България. Писмото е изпратено до Пеев от Павел Калянджи, с дата 1 юни 1874 г. от Bad Wartenburg, Turnau. Калянджи (1838—1890), внук на Вачо Калянджи, родом от Лясковец,

участник в гръцката революция от 1821 г., постъпва като доброволец в руската армия по време на Кримската война, следва после в Ришелевския лицей в Одеса, учителствува в Лясковец, после в Комрат (Бесарабия), издава учебни пособия за областните училища и се намиса в емигрантското движение като съчувственик на Ботев.[1] Посещавайки през 1874 г. България, на път за чужбина, той предава в писмото си до Пеев впечатлението си от положението на българите. „Намерих духовете тъй, както не се надявах", пише той между другото. „Има на България хора отчаяни, готови в една нощ да идат и са върнат от Балкана. Няма село и град, дето да не са найсилно въодушевени с народното чувство за освобождение." И продължава относно Каравелов:

„Да Ви кажа, че услугата, която принесъл Каравелов в пробуждането на Българията, е голяма. Той получава значителна подержка от България. Но жал само, че не е по-умерен. Не прави добро дето закача Габровското училище. Но да Ви кажа, братко, че въобще българ. народни работи днес за днес са лишават от организатори. Това е голям недостатък. Няма дякона и другаря му!... Те можели би да живеят още много, но се[2] (. . . . .) чрез своето неуморно действие по работите си."

Бележката за Габровското училище се отнася до сатирата на Каравелов в „Знаеш ли ти кои сме?" против чорбаджиите, които прогонили „няколко млади българчета" от училището и които се прославили като врагове на народното дело (привежда се за пример Петър Кутов в Букурещ, „пехливанин на процентите, гьозбояджия при купуването, циганин при продаването" и т. н.).[3]

[1] Срв. Д. Минев, Град Лясковец (1944), 291 нт.

[2] Тук е пропусната една дума, в смисъл на „погубили".

[3] Срв. Л. Каравелов и Хр. Ботев, Знаеш ли ти кои сме? Ред. А. Бурмов (1947), 424.

ПОТЕКЛО И ИЗВОРИ НА „НЕМИЛИ-НЕДРАГИ“ ОТ ИВ. ВАЗОВ

от Димо Минев

„Немили-недраги“ е втората значителна повест на Иван Вазов след „Митрофан и Дормидолски“. Тя е до голяма степен автобиографичен разказ за преживяна от писателя действителност. Сам Вазов изповядва: „Това е едно точно описание на живота на хъшовете в Румъния, между които попаднах и аз.“ [1]

Повестта обхваща събития от два периода: 1870—1871 и 1876 година, които са същите, през които Вазов пребивава в Румъния, където се развива действието на „Немили-недраги“.

През 1870 г. Вазов бил изпратен от баща си в Олтеница (Румъния) при своя чичо Кирко, за да работи при него като търговец. Там той стоял една година, без да обикне търговската професия. Неизтърпял укорите на чича си, той избягал в Браила с два минца в джеба си.

„В Браила без средства, безпомощен, немил-недраг, слязох в един хотел, който се посещаваше от българските хъшове. Тук, попаднал в тяхната среда, аз споделях братски техния живот, техните идеали и авантюри. Повечето пъти се хранех наедно с тях в подземната изба на Никола Странджата, знаменосеца. Тая епоха от живота си аз описах много подробно в романа (!) си „Немили-недраги“ и в „Хъшове“, гдето сам съм се изобразил под името на младия поет Бръчков.“ [2]

В Браила Вазов прекарал 2—3 месеца, след което заминал за молдовския град Бакъу при майчиния си брат Георги. Минал през Букурещ, спрял се там само за няколко дни, за да разгледа бележитостите на града. В Бакъу Вазов стоял три месеца, без нещо да работи, а пишел само стихове. Вуйчо му го завел в Галац и го настанил на служба надзирател по товарене храните у един търговец на жита, хърватина Чучукович. След това преминал на служба при друг търговец с колониални стоки, българина Добрович. В Галац Вазов се запознал с Хр. Ботев. През свободните си часове той се занимавал с четене и писане. Това не харесвало на търговеца Добрович, който повикал поета в кантората си и му казал: „Господине, аз както виждам, Вие сте повече за поп и даскал. Идете си по-добре в България. Там по има работа за вас. — Заплати ми, каквото ми дължеше, и аз напуснах Галац.“ [3] Оттам той се върнал в България.

---

[1] Проф. Ив. Д. Шишманов, Ив. Вазов . . ., стр. 237.
[2] Там, стр. 34.
[3] Там, стр. 37

Този първи престой на Вазов във Влашко доставя материал за първите тринадесет глави на „Немили-недраги“, чието действие се развива в Браила.

След избухването на Априлското въстание през април 1876 г. Вазов бил заподозрян от турците като съучастник в подготовката на бунта, затова бил принуден да избяга от Сопот и през Пловдив, Цариград, заминал за Букурещ.

Там се присъединил към останалите живи водачи на българските емигранти, които през лятото на 1876 г. образували последния революционен комитет, наречен от предпазливост „Българско централно благотворително общество“. Вазов по-късно бил избран за секретар на този комитет. БЦБО изпращало в Сърбия български доброволци, които участвували в Сръбско-турската война. Животът на Вазов и през това време бил тежък. „Въпреки важното положение, което имах в комитета, аз прекарвах в най-голяма мизерия и страдания. Лишен от всякакви средства, аз буквално гладувах... През цялата зима стаята ми не видя огън... А как се хранех? Ходех заран в едно кафене, посещавано от емигрантите, и закусвах капучинер с една кифла. Това ми беше и за обед, и за вечеря. Нямайки по-топли зимни дрехи, аз прекарвах по-голямата част от деня в кафенето.“ [1]

И това второ пребиваване на Вазов в Букурещ през 1876—1877 година е намерило отражение, ако не е и точно възпроизвеждане, в глава XIV и XV на „Немили-недраги“.

Вазов е бил увлечен, замесен и повлиян от духа на времето в тая среда, затуй тогава изповядвал най-напредничави социални идеи. Той пише за себе си, че през 1871 г., когато бил в Галац и дружел с Хр. Ботев, „разисква по цели часове с емигрантите източния въпрос, гладува, ругае богаташите — той е почти комунист“.[2]

И Захари Стоянов свидетелствува за такива Вазови разбирания: „Иван Вазов ми разказваше, че по това време (1871 г. — Д. М.) нашият герой (Хр. Ботев — Д. М.) е бил такъв лют комунист и защитник на парижките събития, щото в няколко срещи с него той, Вазов, захванал да вярва, че комуната ще спаси света.“ [3]

Тази социална подкваса, оставила в душата на писателя следи до първите години след Освобождението, е основата и тласъкът, що са го подбудили да възсъздаде с такава любов и страст пластичните образи на хъшовете и тяхната идеология.

Извори на сюжета и героите

Първата глава ни запознава с кръчмата на Странджата, където се събират българските хъшове. Странджата е историческа личност. Вазов го рисува като най-стар между емигрантите: „най-снажен, дълголик, сух, жълт, с гъста черна брада“. Точно такъв образ

[1] Проф. Ив Д. Шишманов, Ив. Вазов . . ., стр. 48.

[2] Поетическа биография на Иван Вазов до 20-годишната му възраст. Събрани съчинения, том XXII. Държавно издателство „Наука и изкуство“, 1950 г., стр. 57. Тази биография е писана от самия Вазов.

[3] Захари Стоянов, Хр. Ботйов. Опит за биография. София, Ив. Г. Игнатов и синове, без година, стр. 91.

го представят трите снимки, които се намират в архива на Научния институт „Ботев—Левски“ в София.

Никола, наричан и Нено, Тодоров Странджата от Велико Търново е роден през 1834 г. Отличавал се с необикновена физическа сила и волен дух. Като дете бил прескочил натоварена с дърва кола и смаяният стопанин турчин се възхитил от това с думите „Бабан странджа“ (истински юнак) и оттогава останал прекорът му. След двайсетгодишната си възраст той се предал на „размирен“ живот, ходел из Балкана и през време на едно въстание носел знамето. Преследван от потеря край Русе, той преплавал студените води на Дунава, стискайки до гърдите си остатъците от знамето.[1]

Друг автор — Д. Паничков, разказва, че Странджата през 1864 г., когато бил из Балкана, се разболял и веднъж, поставен на караул, захвърлил пушката, избягал в Търново и заминал за Браила. През 1867 г. той бил в четата на Филип Тотю, но в битката при Върбовка изчезнал и пак се добрал до Браила, където държал кафене и „бил много гостоприемен“. Към 1873 г. заболял от туберкулоза и на 24 март 1876 г. починал в Браила, където бил погребан. В последния си час Странджата скърбял, че не доживял въстанието и заклевал племеника си да не се дели от хъшовете.[2]

В повестта Странджата е обрисуван като много по-последователен революционер, като обаятелна личност. Вазов творчески е пресъздал неговия образ.

Споменатото лице Иванчо Гърбата в глава I не е бил четник, а учител в Сопот. Вазов само го е виждал и не е учил при него. Писателят го използувал като герой на разказ в сбирката си „Утро в Банки“, 1905 г.[3]

С най-подробни черти и вярно описание е представен новопристигналия от България младеж Бръчков, в чието лице Вазов рисува себе си, без обаче всички дела на Бръчков да се покриват с първообраза Вазов.

Бръчков е „двайсетгодишно момче“ с „всичките черти на невинността и ентусиазма. Син на един богат свищовски търговец, той беше зарязал тайно магазията на баща си, и с парахода беше пристигнал тази вечер. Защо? И той сам не знаеше. Той просто беше оставил бащината си магазия, защото му беше омръзнало това тихо, сигурно и егоистично съществуване, което беше монотония. Мечтател, идеалист, ветренник — той искаше да вкуси от сладостта на неизвестното и новото. Като притурим, че той беше написал и напечатал тайно вече цяла патриотическа поема, ще разберем лесно защо беше забравил да земе и пари за разноски“ (глава I).

Такъв е бил Вазов тогава на възраст, разбирания и настроения: той напуснал чичовия си магазин в Олтеница, дотогава бил напечатал няколко стихотворения и зарязал търговията, защото нямал влечение към нея и търсел друг, по-волен живот, какъвто намерил

[1] Жива Станева, Един от ония, които се бориха за нашата свобода. Героят на Вазов — Нено Странджата, в. Слово, брой 5579, 20 юни 1941 г.

[2] Ив. Кр. Стойчев, Кой е Вазовият герой Странджата. Българска мисъл, год. XIV, 1939 г., кн. VII, стр. 400—403.

[3] Проф. Ив. Д. Шишманов, Ив. Вазов . . ., стр. 248.

за няколко месеца в Браила сред хъшовете в кръчмата на Странджата. Точно е посочено времето на действието: разказът за подвига на Хаджи Димитър и Стефан Караджа, станал преди три години, съответствува на 1871 г., когато Вазов пребивавал в Браила.

Името на героя си поет Бръчков Вазов е заел от името на Христо Ц. Бръчков, който е роден през 1848 г. в Габрово, но от малък бил преселен в Свищов и там работел като член на революционния комитет още от 1867 г. Бръчков спомагал да преминават през Дунава във Влашко български бунтовници и посрещал други, които идвали оттам в България. Най-важната му заслуга се отнася през време на Освободителната война. Тогава той уредил поща с гълъби между Свищов и Зимнич и по негови сведения руските войски са минали Свищов по понтонен път. Христо Ц. Бръчков умрял на 12 октомври 1894 г.[1]

Иван Вазов сигурно е знаел за тия подвизи на Хр. Бръчков, когато служил в Свищов, след преминаването на руските войски в България, затова си послужил с презимето на тоя доблестен и заслужил поборник за българската свобода.

Някои от премеждията на Бръчков навярно са се случили с други лица, но Вазов ги приписва на него, за да даде по-завършен потрет на поетическия си двойник, напр. героичната смърт на Бръчков през време на Сръбско-турската война.

Вазов вплита в образа на Бръчков свои преживелици и от времето на второто си пребиваване в Букрещ през 1876 г. За това свидетелствува следният израз на Македонски към Бръчков (глава VII): „Тия кучета агарянски не дават вече пиле да прехвръкне през „тих бял Дунава", както ти си го писал в книгата си." Стихотворението „Радецки", от което е зает тоя израз, е написано след минаването на Ботевата чета в България и е поместено в сбирката „Пряпорец и гусла", Букурещ, 1876 г.

Към същата епоха се отнася сцената, в която е разказано как Бръчков бил предложил на един богат българин да купи поемата му, но богаташът отказал.

Вазов е имал пред вид споменатата по-горе своя стихотворна сбирка.

Другите моменти от живота на Бръчков — обирът, затворът, участието му в Сръбско-турската война и смъртта му там — не са съответни на Вазовия живот и са измислени от писателя или пък той ги е заел от живота на други лица.

Втората глава ни запознава отчасти с образа на Спиро Македонски. За да обрисува характера на този разпален, неукротим, красноречив и винаги готов за подвиг хъш, Вазов е използувал наблюденията си над няколко съратници от онова време. Един от тях е Стефан Стамболов. С него Вазов се запознал в Букурещ през 1876 г. Двамата са живели в една квартира. „Моите отношения към Стамболова бяха най-добри (нали беше и той като мене поет)."[2]

---

[1] Георги П. Христов, Свищов в миналото, 86—1877 г. Свищов, 1936 г., стр. 321—332.

[2] Проф. Ив. Д. Шишманов, Ив. Вазов . . ., стр. 49.

Вазов и Стамболов били членове на Централното благотворително общество — последният революционен комитет. Дори Вазов се застъпил за Стамболов да бъде приет в тоя комитет. Стамболов от тая епоха е характеризиран от Вазов така: „решителен, остроумен, духовит, голям песнопоец като много от апостолите (напр. Левски), Стамболов, след като влезе в комитета, упражняваше силно влияние върху неговите решения“ . . . „Заседанията нерядко се дигаха със скандал.“ [1]

След Освобождението Вазов и Стамболов са на два противоположни политически лагера, но това не е пречело на поета да запази уважение към Стамболов от времето на предосвобожденските освободителни борби. А през годините, когато Вазов пише „Немили-недраги“, името на Стамболов не е било опетнено — „никога неговото обаяние не е било тъй чисто, тъй лъчезарно, тъй всепризнато, както в бурната 1881 година. Всичко, което можеше да плени въображението на тълпите, бе у него: той бе млад—с буйната младост на 25-тех години, — една героическа легенда окръжаваше името му и неговото пламенно слово поразяваше като гръм. Никаква дисхармония в неговото поведение в тия времена: недостатъците му служеха толкова, колкото и извънредните му дарования.“ [2] Вазов пише няколко спомена за Стамболова и в последния от 1920 г. той прави следното признание: „Аз длъжа на тая личност повече думи. Длъжа това, защото тя е оставила в душата ми дълбоки следи.“ [3]

Същата мисъл е изказана за Македонски в „Немили-недраги“: „Тоя човек упражняваше едно странно влияние връз Бръчкова. Тоя уверен, насмешлив, лукав поглед, съединен с изражението на безгрижността към живота, замая Бръчкова и той машинално тръгна подир Македонски“ . . . (краят на глава II).

Най-убедително доказателство, че Стамболов е послужил на Вазов за образец на героя му Македонски, е онова смело и рискувано минаване на Македонски по не напълно замръзналия Дунав (глава X), което е случка в живота на Стамболов. За това има няколко свидетелства. Първото е на Стамболовия биограф А. Х. Биман, който съобщава, че от Гюргево „на 6 февруари (1876 г. — Д. М.) Стамболов преминал Дунава още веднаж, но тоя път работата не била лесна“ . . . „ледът на Дунава бил наченал да се чупи и части от него вече плували, покрити с повечето от една стъпка вода над тях. Необходимо било обаче да се премине в България, защото по-после с каик щяло да бъде по-опасно и почти невъзможно. Отчаяний опит . . . бил предприет на 6 февруари.[4] Стамболов и приятелят

[1] Проф. Ив. Д. Шишманов, Ив. Вазов . . ., стр. 49.

[2] Симеон Радев, Строителите на съвременна България, том първи. София. 1911 г., стр. 294.

[3] Ив. Вазов, Събрани съчинения, том XX, 1950 г., стр. 215.

[4] Тук авторът в подлинние пояснява: „Като разпитвах г. Стамболова за разни подробности, аз се чудях на голямата точност, с която той помнеше датите и събитията, които в проверяването ми чрез синята книга и пр. аз всякога намирах верни. Като изказах любопитството си, като как може да помни такава дата като тая, той отговори: „Има дати, които траят догде паметта трае. Датата на един ден или нощ, която си очаквал на всяка митута да бъде последната на живота ти, не се изглажда лесно от паметта. А радостта да се отървеш от някоя смъртна опасност е несравнено по-сладка от кое да е удоволствие. Аз съм имал това удоволствие много пъти, но никога по-напред не съм го усещал тъй, както когато излязох от леда.“

му, войводата Христо Караминков, били преоблечени като турски заптиета, с широки червени ширити и пояси. Като си разпасали поясите и ги свързали заедно, единият край бил вързан за водача отпред, другият за кръста на войводата, а Стамболов оставал в средата. Така наредени, те предприели да преминат Дунава. Водата била ужасно студена и преминаването крайно рисковано; но най-сетне тримата пътници след един час стигнали безопасно на другия бряг.

Тук те били посрещнати от драгоманина на руското консулство, който ги закарал с една кола в къщата на баба Тонка Обретенова . . ."[1]

Същата случка, но с една важна подробност за дъската, е разказана от друг автор: „На другата, или по-добре фаталната 1876 година, на 6 февруари той (Стамболов — Д. М.) преминал Дунава при най-голяма опасност. Много било рискувано това преминуване по опасния гладък лед. Трима души революционери всред нощ се навързали с поясите си и вървели предпазливо и внимателно по гладкия лъзгав лед. Навързали се, та в случай че се строши ледът, да не могат всички изедно да паднат в дълбочините дунавски, понеже са нараздалеч един от други. Когато дошли при една пукнатина на леда, при зеещото разстояние от 2—3 метра, тогава сложили счупена дъска, та са преминали решително. Тая безстрашливост са могли да извършат само Стамболов, Хр. Караминков и...?"[2]

Най-сетне за същата случка споменава и трети автор: „Снабдени с нужните инструкции и оръжие, апостолите минаха Дунава по леда през м. февруари и заели местата си в определените окръзи."[3]

За дата, на която Македонски минал Дунава, Вазов посочва 20 февруари.

Вазов е могъл да научи за това премеждие на Стамболов от самия него, когато двамата са живели в една квартира в Букурещ през есента на 1876 и през зимата на 1877 година.

Към тоя действителен случай, използуван майсторски от Вазов, за да опише подвига на своя герой Македонски, е прибавена от писателя друга случка, която сигурно е измислена — за убийството на влаха от Македонски.

Някои други прояви на Македонски, като задигане дрехите на близък човек (Владиков, глава VIII), за да ги продаде, обирите у богаташи или изпросване пари от тях („Аз утре ще изчепкам стотина франка от някой богаташ. То е моя работа", глава IX) са вероятни дела на самия Стамболов в оная епоха. Но и самият Вазов съобщава това: „Стамболов... винаги разполагаше с по-големи средства, които си доставяше или от богаташите българи, или от владиката Панарет. С тия пари той помагаше обаче и на куп бедни хъшове, които го заобикаляха."[4]

[1] А. Х. Биман, Стамболов. София, 1896 г., стр. 21.

[2] Свещ. П. Франгов, Белочерковската чета в Дряновския монастир през 1876 г. Трето допълнено издание. Търново, 1909 г., стр. 249—250.

[3] Д. Маринов, Стефан Стамболов и новейшата ни история (Летописни спомени и очерки). София, 1909 г., стр. 28.

[4] Проф. Ив. Д. Шишманов, Ив. Вазов . . ., стр. 49.

Д. Маринов разправя следния подобен случай със Стамболов, който, за да набави пари за оголелите и гладни хъшове, разсъждавал така: „Кой можеше друг да помогне на тия нещастници, казваше той, ако не нашите богаташи, а особено Евлоги Георгиев, в когото имаше милиони, вложени в касата му от починали български патриоти. Сега е моментът Евлогие да помогне на народа от тия чужди милиони.“ — Стамболов стана и отиде при Евлогия. За да се отърве от него, милионерът му даваше стотина минца. — „Не стодвеста жълтици ще нахранят и облекат тия гладни и голи мъченици. Ние искаме не твоите, а чуждите милиони, които са оставени от велики родолюбци, а заграбени от Вас — ти и брат ти!“

„Вън от тук, скитнику! — му извикал Евлогие. Моите милиони не са печелени за вагабонти!“ „Млък“ — изревал Стамболов и извадил револвера: „Ти да не смееш да скверниш с нечистите си уста мъчениците на България!“ и насочил револвера. В тоя момент полицейски нахълтват, улавят Стамболова и го отвеждат в градоначалството. Евлогие заявил, че няма жалба и полицмейстъра, като изслушал изповедта на Стамболова, отпуснал го.

Подобна сцена Стамболов бе устроил и на владиката Панарет Рашев и пак бе арестуван, и пак бе освободен“ . . . „Каквото и да правите — бе казал той на Евлогие на улицата, — вие трябва да дадете, за да бъдат нахранени и облечени тия нещастници, иначе ще бъдете убити, ако не от мене, то от стотина други.“ Тая решителна и внушителна постъпка на Стамболова дала тоя резултат, че касите на богаташите се отворили и нещастните бежанци били нахранени и облечени.“ [1]

В същия облик Вазов е представил героя си Македонски, който на въпроса — кой ще даде средства за обличане и изхранване на момчетата, „прие един тайнствен вид и продума: — За такива работи средства не се дават, но се земат . . .“ (глава VIII).

Македонски е надъхан и от новите социалистически идеи, които и Парижката комуна провъзгласява през пролетта на 1871 г. Българските емигранти спорят и крещят: „Чорбаджиите са предатели и изверници! — Сичките да ги изколим! — отвърнаха други. — Долу чорбаджиите! Да живее народът! — Да живее комуната! — изрева Спиро Македонски, и удари силно с юмрука си по масата. По това време комуната беше нещо ново, и за това на мода“ (глава VIII).

Вазов е познавал руския емигрант Сергей Нечаев, който след разгрома на Парижката комуна избягал в Румъния, където под различни имена — Флореско, Иван Иванович — се прикривал между българските емигранти, дружел с Хр. Ботев и упражнил над него известно влияние.[2] Вазов го е знаел под името Ф/лореско/ и така го описва: „Това таинствено лице бе една загадка за секиго“ . . . „Сичките го считаха за опасен комунист. Нещо, което той не се грижеше да скрие. Напротив. В много случаи аз го заварях в ка-

[1] Д. Маринов, Стефан Стамболов . . ., стр. 30—31.

[2] Вж. Георги Бакалов, Сергей Нечаев и Хр. Ботев. София, Библиотека на сп. „Нов път“. № 4, 1924.

фенето „Български лев“[1], което държеше Ганчо Габровецът, старият бунтовник от 1862 г., че се препираше разпалено с посетителите на заведението за социални въпроси, защищаваше принципите на комуната, оправдаваше комунистите, които, според него, се жертвували за цялото човечество. А той беше необикновено красноречив и умен. Толкова и учен. Ботев го поддържаше.“[2]

За името на Македонски, доста разпространено между българите, Вазов може би е имал пред вид името на своя близък приятел Д. Македонски.[3]

Четвъртият образ, представен като много симпатичен деец, е тоя на учителя Владиков. Вазов на две места признава, че за прототип на тоя герой му послужил галацкия учител през 1871 г. Велико Попов.[4]

Вазов го рисува в повестта като „бледолик момък, облечен доволно изящно, с цилиндър и бастун“... „Владиков едновремен волентир в българската легия, събрана от Раковски в Бялград, после хъш в Панайотовата чета, която се лутà из Стара планина, и дълго време скитник по влашките градища, беше сега учител в българското училище в града“ (глава III).

Тия данни се покриват до голяма степен с битието на Велико Попов, с тая разлика, че той не е участвувал в Хитовата чета и не е бил учител в Браила, където се развива действието на повестта, а в Галц, откъдето Вазов го познавал.

В портретната сбирка на Научния институт „Ботев—Левски“ в София се намират няколко портрета на В. Попов, фотографиран в Галац на 14 април 1867 г. като легионер в Белград през 1868 г., от 16 април 1872 и 28 май 1876 г. Тия портрети показват артистична фигура, изящно облечена, с коса над раменете.

Велико Ангелов Попов е от Русе, роден там през май 1850 г. Съвсем млад се проявил като бунтовник и през 1866 г. избягал на румънска земя. Там през 1867 г. взел участие в организирането на четите на Панайот Хитов и на Филип Тотю. През септември 1867 г. заминал за Белград и се записъл в българската легия. След нейното разпускане през май 1868 г. В. Попов се върнал във Влашко и се установил в Гюргево. Там подпмогнал четата на Хаджи Димитър и Стефан Караджа в снабдяването ѝ с оръжие и прехвърлянето ѝ в България. Печатал стихове и статии във в. „Дунавска зора“, а през 1870 г. издал в Букурещ една поема „Счастлива среща, Съвременна горско-хъшовска спев.“ Между 1870 и 1874 г. той бил учител в Галац, където се сближил с Хр. Ботев. На 10 март 1871 г. Ботев и В. Попов поздравили с телеграма Парижката комуна. Двамата тръгнали по градовете да основават бюра на комуната. Ботев му подарил портрета си с надпис: „ В памят на комунистическите ни подвиги брату Вел. Попову. 1 майя 1875. Букурещ.“

---

[1] Същото име на кафене е споменато в първата страница на „Немили-недраги“.

[2] Ив. Вазов, Неотдавна. Лични и исторически въспоминания от събитията на 1876 г. Наука, год. I, 1881 г., кн. III, стр. 216. Вазов е премахнал тоя откъс и още нещо от него в по-сетнешните издания на тия си спомени.

[3] Проф. Ив. Д. Шишманов, Ив. Вазов..., стр. 58.

[4] Там, стр. 33 и 38.

След Освобождението В. Попов бил прокурор и съдия. Починал в Стара Загора на 20 декември 1926 г.[1]

Велико Попов работил дейно за революционната организация и не е избирал средствата, когато трябвало да й окаже помощ. За тия му дела имаме следните сведения: „С цел да се набавят средства за революционното дело е участвувал в някои обири, поради което е бил компрометиран в очите на „порядъчните хора“.[2] „По указанията на покойния генерал Кирил Ботев, Вел. Попов през 1875 година извършил обир за нуждите на революционната партия.“[3]

Вазов привежда подобен случай за разбиранията на В. Попов, когато бил в Галац през 1871 г. Търговецът Чучукович, при когото служил Вазов, му предал 250 наполеона, за да ги занесе на пощата. „Когато ги носех, срещна ме Велико Попов (Владикин), и след като ме разпита къде отивам, ми каза: Глупец, що ги носиш на пощата? Избягай с тях, както правят толква други.“[4]

И учителят Владиков, представен в повестта като ръководител на хъшовете, урежда представление, за да ги снабди със средства, но същият извършва и обир в кантората на един богаташ-ренегат, за което е осъден на 5-годишен затвор, откъдето успява да избяга (глава XIV). Вазов и на него отрежда смърт в Сръбско-турската война (глава XVI). В глава IV е описано представлението на драмата „Изгубена Станка“ с актьори хъшовете. За такова представление в Букурещ през оная епоха липсват данни, но сигурно е, че Вазов е имал непосредствени впечатления от представянето на „Изгубена Станка“ в Берковица през 1879 г., когато той бил там председател на окръжния съд. Писателят съобщава това в стихотворението си „Новости из наший град“ (писмо до приятеля ми Г. С. Вацов):

. . . . . .

Завчера имахми театър, ако щеш,
Но благодарение, че страшний гърмеж
Като са играйше Изгубена Станка
Не даваше никък да ни хване дрямка.

(в. Целокупна България, год. I, бр. 40. София, 20 ноември 1879 г.)

В „Немили-недраги“ Македонски като актьор е обут в „бели шопски гащи“.

В такова облекло Вазов ще е видял същия герой на сцената в Берковица, дето мъжете имат подобна носия.

На представлението между публиката е представен един българин „патриотът г. Дочкович. Постоянната му намяса в народни работи беше причинила разстройство на търговските му дела. Но той не се разкайваше и всички българи го уважаваха.“ С него е жена му и малко, хубаво русокосо момиченце. Тоя Дочкович защищава разпалено народните хора, които „се жертвуват за отечеството“ и счита, че хайдутите са честни хора днес. Чорбаджиите са истински хайдути.“

[1] Кръстю Каруцин, Велико Попов—другар и съратник на Ботев (Исторически очерк), в. Септември. Стара Загора, год. IV, бр. 179, 5 юни 1949 г.

[2] Съчинения на Хр. Ботев. Под редакцията на Мих. Димитров. Том I. София, Научен институт „Хр. Ботев“, 1950 г., стр. 561.

[3] Василе Христу, За връзките на Христо Ботев с Велико Попов. В. Народ, бр. 808, 2 юни 1947 г.

[4] Проф. Ив. Д. Шишманов, Ив. Вазов...., стр. 36.

Такъв рядък с патриотизма си български търговец в Букурещ, отдал се напълно на народното дело, е бил Димитър Ценович (1837—1915 г.). Той работил с партията на „младите", бил един от основателите на Българския революционен централен комитет, образуван през 1870 г., и бил негов касиер до 1874 г. Ценович помагал на революционното дело и съсипал материалното си състояние. Неговата съпруга Екатерина също помагала на хъшовете. Ценович имал дъщеря Любица, родена през 1857 г.[1]

Вазов разправя в спомените си, че през 1871 г. бил за няколко дни в Букурещ, където присъствувал на „някакво ученическо представление", та може би тогава е видял семейството на Ценович, или пък това е станало по-късно, през 1876—77 г., когато той живял по-продължително в Букурещ.

Разказът за повлашения българин Петров, променил името си на Петреско, за когото Попчето съчинило сатира в стихове (глава VII на „Немили-недраги"), отговаря на действителни случаи с такива българи във Влашко. Между тях особено характерен е случаят с д-р Иван Касабов (1837—1911 г.), известен общественик, организатор на първия „Таен централен български комитет" в Букурещ през 1866 г., редактор на в. „Народност" (1867—1869 г.), но през 1873 г. се отказал от българския си произход, приел румънско поданство и ново презиме Касабиану.[2]

Същият д-р Иван Касабов е осмян за това родоотстъпничество от Любен Каравелов в разказа „Прогресист".

Хъшовете правят обири на богаташи и особено на турци (глава XII и XIII). Между много такива случаи, известен е тоя за обир, извършен над богат турчин в Браила през 1875 г. от Никола Куруто, сетнешния знаменосец на Ботевата чета. Куруто, преследван от полицията, се укрил в кръчмата на Никола Странджата.[3]

Глава XI на повестта е посветена на Левски. Това е първата и най-вдъхновена характеристика на апостола в нашата художествена литература. Първата биография на Левски от Захари Стоянов излиза от печат след „Немили-недраги" — в началото на 1884 г.

За да обрисува тоя стегнат портрет, Вазов се основавал на личните си впечатления от Левски, а за неговите подвизи Вазов е използувал разкази и на други лица.

В глава XIV се мярва възторженият образ на Хр. Ботев като защитник на обикновените касоразбивачи Владиков, Бръчков, Хаджията и Бебровски. Това е едно от ранните вплитания на Ботева в нашата художествена литература. Вазов и тук предава личните си впечатления от поета-революционер.

Глава XIV отнася действието в Букурещ през месец юни 1876 г. Тъкмо тогава Вазов е пристигнал в Букурещ, избягал от България

[1] Ив. Стойчев и Васил Хрсту, Спомените на Любица Д. Ценович. Известия на Бълг. историческо дружество, кн. XXII—XXIV. София, 1948 г., стр. 464—467. За Ценович още: Георги п. Христов, Свищов в миналото. Свищов, 1936 г., стр. 286—294.

[2] П. Кисимов, Исторически работи. Моите спомени. Част III. София, 1901 г., стр. 148—150.

[3] Никола Ив. Кючуков, Записки. 1875—1876 г., II изд. Сливен, 1901 г., стр. 15.

при избухването на Априлското въстание. Разговорите в кафенето за предстоящата война в Сърбия на намесата и руските доброволци в нея отговарят на историческата действителност.

Войната между „васала и суверена“ — Сърбия и Турция — била обявена на 20 юни 1876 г. От Русия се притичали доброволци под командата на генерал Чернаев, главнокомандуващ на южноморавската армия, съставена от сърби, руси и други славянски доброволци.

Разговорите, които се водят между представителите на двете класи—богаташи, търговци и млади интелектуалци,—са вярна картина на тогавашното състояние и настроения на българската емиграция в Букурещ. Тук е представен типичен случай на безчувствено и враждебно отношение, което имала класата на нотабилите от „Добродетелната дружина“ от рода на Евлоги Георгиев, владиката Панарет Рашев, към народното дело, поддържано от еснафите и прокудените бездомни бунтовници, считани от нотабилите за „дриплювци и вагабонти“. За тия последните Вазов в писмо от 10 октомври 1876 г. съобщава на приятеля си Спас Вацов: „Тука, в Букурещ се е струпала една голяма част от българската интелигенция, а и всеки ден идват отвред на България младежи и бунтовници — остатки от злополучната Априлска буна. Всички те са в твърде достаплачевно състояние: голи, гладни и нещастни!“[1]

Друг правдоподобен случай в тая глава е скарването, станало в едно кафене между Македонски и Бръчков с маджарите, които са защищавали турците по време на Сръбско-турската война. Повод да вплете такава сцена Вазов е имал от следното: през 1876 г. делегация от маджарски студенти из аристократическите среди е ходила в Цариград и е поднесла сабя на турския военачалник Абдул Керим паша като поздравление за победата му над сърбите.[2]

По този случай Вазов е написал стихотворението „Сабята на Абдул Керим паша“ (в първата редакция надсловът е „На унгарските софти“) в сбирката „Тъгите на България.“ В него поетът проклина тия унгарски студенти, а покрай тях отправя несправедливи укори и към унгарския народ.

С подобен тон Македонски говори на маджарите: „Гаврите се а? Туркофили! Варвари! Смърт на европейския народ!“ (глава XIV).

В същата глава е представен един защитник на българските революционери — Говедаров, член на революционния комитет. Вазов си послужил с името на своя приятел Иван Говедаров (1849—1927 г.), с когото дружил няколко месеца в Цариград през 1872 г. и по-късно в Пловдив след 1880 г. Ив. Говедаров не е бивал в Букурещ и не е участвувал в революционните борби. Глава XV пренася действието в гостилницата на хотел „Трансилвания“. Кафене с такова име е имало в Букурещ. Вазов го посещавал, когато живял в Букурещ през 1876 г., и в спомените си „Неотдавна“ така го описва: „Трансилвания! Кой български емигрантин, хъш, скитник, политик не

[1] Иван Вазов, Сборник от спомени, материали и документи, БАН. София, 1949 г., стр. 278—279.

[2] Съществува снимка на тия унгарски студенти, фотографирани в Цариград, и сега се намира в Научния институт „Иван Вазов“ в София.

познава това прочуто кафене? То беше центърът, или по-добре, постоянното свърталище на всичките съотечественици, които искаха да намерят някой свой другар, да научат някоя новост за България, да прочетат някой вестник или просто да бляснат със своето красноречие или патриотизъм — на думи."[1]

В това кафене се срещат първите руски доброволци, други славянски представители и българските хъшове. Вазов отделя особено внимание на един по-изтъкнат русин с благородни черти—граф Ш., който, обзет от въодушевление, произнася възторжено слово за славянската солидарност и себепожертвувателност. Такъв рядък руски идеалист, дошъл в Букурещ, за да се присъедини към българските доброволци в борбата им за освобождението на България, е бил Владимир Семьонович Йонин. За него пише Вазов в спомените си: „Тоя русин, първият, когото видях, ми е оставил впечатлението на човек с рядко благородна и наивна душа, възторжен, доверчив, непрактичен"... „Нему посветих първата си стихотворна сбирка — „Пръпорец и гусла"."[2] С голяма вероятност може да приемем, че Вл. Йонин е прототип на граф Ш.

Общото, масовото въодушевление сред хъшовете и славянските доброволци, породено от предстоящата война срещу Турция, е дадено най-напред в „Неотдавна" и е възпроизведено по-сбито в „Немили-недраги".

„Там се срещаха, запознаваха, сближаваха, проумяваха, наговаряха тия бедни бежанци, избягали от въжето, от тъмницата, от Диарбекир"... „До стария хъш, останка забравена от разбитите уломки на някоя от четите на Хаджи Димитъра, Тотя, Панайота, Иля, Цека, войводи"... „се облягаха агитаторът и градинаринът;"... „бедният тухларин, дошъл от краищата на Букурещ; чудна смес от същества, разделени по понятия, възпитание, характер, стремления, но които нещастието на отечеството сближаваше, уравняваше, сливаше."[3]

В „Немили-недраги" за същите неща е казано: „Стари хъшове ветерани от 1862 г. и участници в четите от 1867-8 г.; градинари, тухлари, бакали, работници, дошли от всички краища на Румъния, се стичаха сега в Букурещ, за да идат в Сърбия"... „Без никакви етикети и препоръки тия хора се сближиха, разбраха се, обикнаха се."

Екстазът на заминаващите доброволци в „Неотдавна" е предаден и в „Немили-недраги" в по-сгъстен вид.

„Градинарите оставиха градините си необрани, малките търговчета и лавочници разпродаваха с убити цени стоките си, за да тръгнат по-скоро. Старите сподвижници на Раковски, на Хаджи Димитра, на Тотя, забравени хъшове и от години погребани в някои подземни кръчми-готварници на Браила, подаряваха съдовете си и трошаха стъклата си. Кръвта на хъша пак се обаждаше в тях. В Сърбия! В Сърбия! това беше общият вик („Неодавна". Наука..., стр. 211).

---

[1] Наука, год. I, 1881 г., кн. III, стр. 212.

[2] „Последният комитет" в Събрани съчинения, том V. Държ. издателство „Наука и изкуство", 1950 г., стр. 219. Статията е писана през 1892 г.

[3] „Неотдавна". Наука, год. I, кн. III, стр. 212—213.

„—При известието за войната всичките се обхванаха от един вид безумие. Продаваха, оставиха, подариха, унищожиха всичко, що съставляваше имота им, за да не милеят освен за България“ („Немили-недраги“).

Предпоследната, XVI глава на „Немили-недраги“ пренася действието в Сърбия сред лагера на воюващите славяни срещу турците.

Вазов не е участвувал в тая война, нямал е непосредствени впечатления от развиващите се там бойни действия, затова е прибягнал за документация до други извори, които посочва. Те са двете книжки на Филип Симидов — Покрита храброст. Съвременни записки за българските чети в Сърбия в 1876 г.

Книжка I — Битката при Флорентина, Гюргево, 1877 г., 68 стр., и книжка II — Битката по Гредетинските планини, Гюргево, 1877 г., 56 стр.

Вазов посочва, че наред с „Покрита храброст“ е черпил сведения „и от частни лица, които са участвували в доброволческите чети в Сърбия и в самия бой.“[1]

Вазов е осмял тия две книжки на Ф. Симидов със следната епиграма:

На „Покрита храброст“.

Това й една поема;
във нея смисъл нема,
но има силна доза
от глупости и проза.[2]

Въпреки тоя отрицателен отзив за литературните качества на „Покрита храброст“, Вазов е използувал нашироко двете книги на същото съчинение, особено оная негова част, която описва боевете при Гредетин. Той не скрива заемките и ги посочва на две места. Първата заемка, посочена в края на XV глава: „да се изразим с простодушно-красноречивите думи на г. Симидова: „патриотизмът, тая неизцерима краста!“ (р. а.), у Симидов е дадена по-разпространено: „Вкорененото или вродено желание за сладката дума свобода е като болестта краста в сърцето на истинския патриот“... „От тази неизцерима болест — патриотизмът — биле обладани всичките тези наши момци, за които ни е думата.“[3]

Вазов по-нататък е използувал много места от „Покрита храброст“, като се е ползувал от фактите и ги е преработил в по-сбит вид. Напр. у Симидов:

„На 26 юлия капет. Райчо, по съгласието с главния управител в Кладова, повел до 100 души навътре в Сърбия каде Бърза-Паланка“... („Покрита храброст“, кн. II, стр. 22). „Щом стигнале в Крайова, полицията ги спира и ги закарва в полицейския дом“... „Там биле обезоръжени и запрени“ (стр. 20). Под командата на капитан Райчо, разправя един доброволец, „незабавно се опътихме към селото Копривница“... „На 6 Август сутрента рано, нападнаха ни турци и черкези, които имаха и конница“ (стр. 26)... „след

[1] Подлинието към глава XVI на „Немили-недраги“.

[2] В сбирката „Майска китка“, 1880 г. Събрани съчинения, том XIX. Бури и мелодии. Държ. издателство „Наука и изкуство“, София, 1949 г., стр. 135.

[3] Покрита храброст. Книжка I, стр. 23.

няколко гърмежи и от двете страни, неприятелят почна да отстъпва назад“ (стр. 27) ... „Минахме градецът Гатско (така— Д. М.), и са приближихми до кулата (турски кордон, или по турски беклеме), въоръжена с 4 топове“ (стр. 28)... „Най-после, успехми да ги ударим и от ляво, и от дясно и изотзад, щото те бяха принудени да бягат пред нас. Пръснахми ги и са затвориха в кулата“ (стр. 29).

Тези откъслечни сведения, пръснати в няколко страници на Симидовата книга, са предадени точно от Вазов, но много сбито: „2-й баталион, сега обучена и дисциплинирана войска, а най-напред чета само от 96 души, събрани от капитан Райчо Николаев още през юлия в Букурещ и доведена от него в Кладово, след като биде обезоръжена от сръбската власт в Крайово, беше имал вече няколко сбивания с турските войски при Копривница, на 6-й август, дето пропъди турското и черкезко отделения; при Градската кула, въоръжена с четири топа, дето разби един значителен отряд, и го накара да се натъпче и затвори в крепостта“ (глава XVI).

Вазов е заел данни от Симидов за несъгласията и засилващата се вражда между сърби и българи.

У Симидов:... „на много места чувахми да ни набивът в очите сърбите, че у дома си сме нямали що да ядем, а сме дошле в Сръбско за хляб (р. а) и за пари! На 4 Август ни са каза да идем в сръбския лагер зад Неготин. Но преди да тръгнем, породиха са помежду ни препирни за пряпорците. Тъй наз иваемите старосърбиенци казваха, че всинца ний българите тряба да носим името старосърбиенци, защото сме биле синове на старите сърби(?), и за това трябвало да се вдигне сръбския пряпорец над четата ни, а не българския! Тук ний са възпротивихми силно на тъзи глупава пренеция. Препирнята ставаше по-силна и по-силна и крамолата почна да взема върх“ (стр. 25).

У Вазова тези факти са разказани по-системно и по-обосновано: „И ето цял ред обвинения в неискреност, във вероломство, в страшливост и прочее“... „Българите изведнаж се видяха, че ги третират не като безкористни съюзници, а като наемна войска от нехранимайковци, дошли само за плячка; печатът от своя страна подклаждаше огъня. Заусещаха лишения в храна, в припаси, в патрони; стана опитване да ги накарат да се нарекат старосърбиянци; при Неготин поискаха вместо български пряпорец да им наложат сръбски. Така от ден на ден положението им ставаше по-незавидно, задачата им по-мъчна.“

От речта на капитан Райча пред българските доброволци (16 септември) Вазов е използувал само заключителната част, от която е изпуснал няколко израза: „Днес е денят, в който тряба да се покажем, че знаем да са разплащаме с общия тиранин на християнството, и чрез юначеството си (тия четири последни думи са изпуснати от Вазов—Д. М.) да накарами да млъкне безсъвестний в. Исток, който злобно мърси името на българина с гнуснави хули! (Това последно изречение е изпуснато у Вазов—Д. М.) Днес, в бойя, ний тряба чрез юнашки проляната си кръв да омием лицето си, името си, и да спечелим потъпканата си чест!“[1]

[1] В подлинние Вазов посочва, че е заел тая реч от „Покрита храброст“.

Описаното сражение при Гредетин от Ф. Симидов е послужило на Вазов да даде нова, по-живо описана картина на тоя масов двубой.

У Ф. Симидов: „Черногорците удариха на турците!“... „Знакът за нападение ни са даде, нашите стрелци излязоха напред, почнаха пристрелка и ний нападнахми на тур. шанцове с неизказана буйност, из които идеха най-силни огньове от топове и пушки и косеха редовете ни. Но ний, посред множество облаци от дим и пушек пристъпвахми все напред, без да гледаме, че истинния бич — смъртта — поваляше пред нас много наши приятели“ (стр. 45)...„Сражението стана по-жестоко. Срещнахми са с неприятеля, усилихми огньовете си, превзехми първия шанц и са хвърлихми на втория, взехми и него. Сърдечно и решително стъпвахми напред към третий шанц; но в това време турците са възвиха да заобикалят дясното ни крило. Тогаз чухми изкомандуването: полвин обращение на дясно! — обърнахми са и отговорихми на турците, що идеха да ни обиколят с такъв силен огън, щото отстъпиха на отсрещна една могила, ний са нахвърлихме в третите им шанцове и ги превзехме. Във всичко това време неприятелските батареи, към които ние вървяхми, бълваха огнийве с бомби на нас, като светкавици, но думите: „Ура, ура! Победа! Напред, напред!“ цепяха въздуха, достигаха до ушите ни, и ний с отчаяна решителност вървяхми срещо врага. Хвърлихми са на четвъртите им шанцове! Турците вече бягаха!“ (стр. 46).

И още един откъс от „Покрита храброст“: „Черногорците са нахвърлиха като левове в неприятелските редове с ятаганите си и, прилични на разярени тигрове, като светкавица жънеха и поваляха неприятеля“ (стр. 47).

У Вазова тия места са добили следния художествен израз: „Черногорците удариха на турците“... „Стрелците от баталиона тутакси излязоха, а подире им целият баталион се устреми с голяма буйност към първия шанц. Дъжд от куршуми валеше въз доброволците, и разредяваше куповете им, забулени от сини облаци дим; гредетинската и бялата батареи бълваха. Но доброволците пристъпваха, и гърмяха, като оставяха подире си умиращите и ранените. Когато се събраха с черногорците, които с псувни и викове тичаха към шанцовете, залови се ужасен бой. Неприятелят изкокна из шанца. Двете войски се удариха гърди с гърди. Сабята посрещна байонета, юмрукът отговори на дънера на пушката, ругателството на попържнята. Шум, гръмове, размесени с викове „напред“, люшкаха въздуха. Черногорците се бореха като левове, българите, като бесни сечеха, баскаха, блъскаха, поразяваха. Неприятелят отстъпи; баталионът прегази колибите, като ги запали; превзе шанца и се спусна към втория. Победоносни викове „ура“ съпътствуваха вървежа му под град гранати и крушуми, и неприятелят, като видя, че наближиха втория шанц, оттегли се, но пушкаше непрестанно. Нов напор от страна на черногорци и българи: нападнаха на третия шанц. Нищо ги не спираше. Тогава турците се възвиха, за да нападнат дясното крило на баталиона. Но, по дадената команда, доброволците се извърнаха с лице към неприятеля и осуетиха маневрата му. Отговориха му внезапно със страшен огън, и той се оттегли бързо на една могила. Храбростта и неустрашимостта на славяните

бяха неописуеми. Голям брой от них се бяха вече повалили, но живите вървяха напред с викове: „урра, урра! победа!“ Стъпиха и в третия шанц, под ужасний огън на неприятеля“ (глава XVI).

Вазов използува отделни изречения, като тия: „Напред, напред!“, чуваше се гласът на Райча из пушекът и гърмежите следваха“ („Покрита храброст“, кн. II, стр. 29). В „Немили-недраги“ това е изразено: „Сред гърмежа на боя чуваха се на откъсляци виковете на капитан Райча: „братя! напред!“... Използувани са и отделни думи, които са включени от Вазова в нови изречения, напр.: „Смърт, страх и ужас! На таквоз прилича сбиването на две неприятелски войски, които сбрани по един, съсредоточават една страшна сила“ („Покрита храброст“, кн. II, стр. 45). У Вазова: „Смъртта и ужасът им придаваха нечовешка сила.“

В следващата съпоставка има по-голяма близост между двамата автори. У Симидов: „Гърмежите раздираха въздуха и са усилваха повече и повече и от двете страни. Наближихми топовете и един като възседна един тур. топ, арапина му извика: „гере бре, кьопек!“ (назад бре, куче); но момъка на име Танас, с едно дигание на пушката си тръшна анадолеца мъртав с думите: „бе мескин, ал сана гери“ (бре мръснико, на теби назад). Паданието на арапа обезсърчи турците и почнаха да отстъпват, но в това време им дойде ново подкрепление и са опълчи срещу ни“ („Покрита храброст“, кн. II, стр. 48).

Ето как ярко и драматично описва Вазов тази сцена: „Гърмежите цепеха въздуха и раздираха ушите. Четирите топа, престанали бяха да гърмят и като че стояха неми свидетели на битката. Мястото беше натрупано с мъртви и ранени. Турците не устояха на натиска и пак се люшнаха да бягат. Доброволците приближиха топовете, и един от тях бързо се качи на един топ, и го възседна като кон.

— Победа! — извика.

Той беше Бръчков.

Един чернокож азиятец се устреми към него с байонет и му изрева зверски:

— Назад, бре куче!

Но Бръчков с бързината на мълнията дигна пушката, що беше зел от нейде, и я свали със страшна сила връз главата на неприятеля с думите:

— На ти едно назад!

Байонетът се стрелна под мищницата му.

Чернокожият азиятец се струполи мъртъв на земята.

Между това, зададоха се три колони ново подкрепление на турците. Те се спряха в отстъплението си, и изново се спуснаха да завоеват редута.“

Следната драматична сцена от „Покрита храброст“ е използувана от Вазова, за да опише опасното премеждие на двамата си герои — Македонски и капитан Райчо: „Докато им говореше (кап. Райчо. — Д. М.), една тур. бомба падна помежду ни, пръсна са, уби 6-мина българчета и строши кракът на Сикорский, когото аз и кап. Райчо грабнахми на ръце, занесохми на страна и го предадохми на няколко наши момци и на един русин унтр-офицер да го отнесат

при доктора. Като се обърна да ни командова срещо турците, които бяха на вече наближиле 10—15 разкрача, капет. Райчо, с паданието и пръсването на една турс. бомба, са залюля и падна заринат от разхвърлената от въздуха пръст!!.... Ний извикахми набързо едно: „Бог да го прости!“ и с нажалено сърце отстъпихми“... („Покрита храброст“, кн. II, стр. 49).

У Вазов: „Една граната падна до него (Македонски—Д. М.), пукна се на хиляди късове, и Македонски се изгуби в облака“... (глава XVI)... „в отстъплението една граната счупи крака на капитана Сикорски, като уби шест души българи. Друга една се пръсна пред капитана Райча, и го повали в несвест. Три дни го считаха за убит“ (глава XVII). В „Покрита храброст“ също е казано, че капитан Райчо бил считан три дни за убит.

В заключителната, XVII глава Вазов е използувал още един момент от погрома на българските доброволци, които у Симидов разказват: „За зла чест нам не ни дойде никаква помощ изотзад. Сръбските батерии гръмнаха само три пъти и млъкнаха!... Що станаха, незнаяхми!... знайми само, че без подкрепление бяхми принудени да отстъпим на турците“ („Покрита храброст“, кн. II, стр. 48).

У Вазов: „Сръбските батареи бяха млъкнали, и сръбската резерва не дойде да подкрепи юнашкия подвиг на тая шепа герои; тя гледа̀ хладнокръвно как гинеха юнаците. Защо?...“

* * *

Изтъкнатите източници и начинът, по който Вазов се е ползувал от тях, за да обрисува епохата, нейните герои, техният дух и идеология свидетелствуват, че писателят се отнася съвестно и творчески към жизнената правда. Като реалист битописец той рисува от натура събития и лица с положителните им и отрицателни качества. Разбира се, творческото му въображение играе огромна роля в изграждането на образите.

Вазов описва онова, което е видял, с което се е сродил и което е почувствувал с пламенността на своето младежко сърце. Той проявява удивителна способност на вживяване и сродяване със съдбата на хъшовете, с тяхното опиянение от миража на свободата, за която те се борят и за която стоически понасят всички несгоди— немотия, глад, беди — и смъртта.

За всеки изобразен герой Вазов е имал прототип, като героите му се разграничават всеки със своите индивидуални особености, макар че за тяхното изображение писателят да е съчетавал черти от няколко лица. Новите типове, които той създава, са със завършени и строго индивидуализирани характери.

А когато не му достига жизненият опит и наблюдения, той прибягва до книжовна документация, както е сторил с книгите на Ф. Симидов, но и в тоя случай Вазов се представя пак като съвестен художник, който умело се ползува от фактическия материал и, за да бъде достоверен, той го претворява с художествена мярка в издържани исторически картини и в психологически верни характери.

Вазов замисля и написва „Немили-недраги“ в първите години след Освобождението, в „епохата на дребните характери“, за да покаже на своите съвременници други, силни и доблестни характери, които в недалечното минало, сред кипежа на борбата за освобождение, показаха как с готовност служат и умират за свободата и правдата.

Приведените данни и материали, които изясняват потеклото и източниците на „Немили-недраги“, доколкото ми бе възможно да ги открия, сигурно не са всичките, с които писателят е разполагал или е имал пред очи, когато е писал повестта си. Те и в този си непълен вид все пак позволяват да надникнем в творческата лаборатория на писателя и да се убедим, че Вазов е първокласен реалист, който в цялото си творчество остава верен на своето признание, че „всичките ми разкази“... „имат винаги някаква реална основа. Аз въобще не мога да творя от нищо“... „у мене няма много фикция.“[1]

Повестта „Немили-недраги“ съдържа много автобиографски елементи, защото тя отразява впечатления и наблюдения от преживяна действителност в ранните години на писателя — от 20 до 26-годишна възраст, — когато преживяното остава като най-трайно притежание на паметта, тъй като е възприето и запечатано от свежата и изострена чувствителност, присъща на младия човек.

Изобразената епоха пък е, от друга страна, върхната точка на проявения революционен героизъм и самопожертвувателност на демократичните слоеве на българския народ, на който Вазов с тая повест, с „Епопея на забравените“ и с „Под игото“ стана национален историограф с поетически средства и художествен език.

„Немили-недраги“ е първата — и останала единствена — епопея на българското хъшовство, представено като борец за политически и социални свободи. Вазов е искрено вдъхновен от епохата на хъшовете, „времето на самопожертвуванията“, когато от „велики страдания изникват велики героизми“ (глава XV), затова е можал да даде такава жива картина на хъшовския живот и такива пластични образи на българските патриоти-революционери.

Доколкото можах, посочих, че Вазов е почерпил всичко — и сюжет, и герои — от самия живот, в който и той е бил скромен участник и деец. Всичко туй той е пресъздал творчески, художествено и с историческа достоверност.

„Немили-недраги“ има особено важно познавателно значение и се врежда между най-отбраните историко-литературни и художествени творби на българската литература още в първите години след нашето освобождение.

[1] Проф. Ив. Д. Шишманов, Ив. Вазов. . ., стр. 246.

ПЪРВАТА РЕДАКЦИЯ НА СТИХОТВОРЕНИЕТО „ЕСЕН“ ОТ НАЙДЕН ГЕРОВ

от Илия Конев

Интересувайки се от материали за Любен Каравелов, попаднах на една от първите редакции на стихотворението на Найден Геров „Есен“, от 1845 г., чийто ръкопис се пази в канцеларията на музеите в град Копривщица и е заведен в инвентарния списък под № 2134. През 1923 г. професор Михаил Арнаудов пръв обнародва в сп. „Училищен преглед“, кн. 10, текста на това стихотворение в редакция от 1850 г. От бележките на проф. Арнаудов се вижда, че той е познавал лиричното стихотворение „Есен“ и в редакцията му от 1845 год., но го е публикувал в редакцията от 1850 г., ръководейки се очевидно от това, че тя е по-добра. За нашата наука обаче има известно значение и първата редакция на стихотворението, която се отличава значително от последната и съдържа някои ценни указания за творческата работа на Найден Геров върху стиха. Така например шестата строфа от стихотворението и в двете му редакции има следният текст:

В редакция от 1850 г.	**В редакция от 12. X. 1845 г.**
И гиздава мила Богдана	И мое либе, моя радост,
Затули ми ся от очи,	От мене си вдигна очи,
Та люта горест, младост ранна,	И люта горест, ранна младост
От образа ми заличи.	От образа ми заличи

Значителни промени съдържа и седмата строфа.

В редакция от 1850 г.	**В редакция от 12. X. 1845 г.**
Зла тъга сърце ми нарани!	Печал сърцето ми орани
Ах! Първа истинна любов	И първа истинна любов
С надежда вече не ме храни	С надежда вече мен не храни,
В света съм като в тъмен ров.	А прави ме за гроб готов.

В редакцията от 12 октомври стихотворението „Есен“ съдържа и осма строфа, която поетът не е включил в редакцията от 1850 г.

Заслужават внимание и поправките, които поетът саморъчно е нанесъл в третата и четвъртата строфа от публикуваната тук редакция на стихотворението. Така първоначално първият стих от третата строфа е гласял: „Попея грозна, буйна буря“. Впоследствие авторът заменил думата „попея“ със „запея“. А в редакцията от 1850 г. ние срещаме думата „запея“ заменена с „избухна“, а думата „буйна“ — със „страшна“, като по този начин стихът е придобил по-голяма мелодичност и изразителност, а именно: „Избухна грозна, страшна буря...“ Четвъртият стих от същата строфа (в редакцията от 1845 г.) първоначално е гласял така: „Дебели

древе по гори". При повторно прочитане на цялото стихотворение авторът заменил този стих с нов: „Столетни дъби на земле". Но и в този си вид стихът не задоволил поета, поради което в редакцията от 1850 г. ние го намираме в следния вид: „Столетни древе по земя". От запазения ръкопис на редакцията от 1845 г. се вижда, че поетът е направил неуспешен опит да поправи и втория стих от третата строфа — „Небо са с облаци покри", като над него е написал стиха: „Небо са из облаци притемна".

За усилията, които Найден Геров е полагал, за да постигне по-голяма мелодичност на стиха и точност на израза, свидетелстват и други промени в тази редакция на стихотворението. Например изразът „лютая слана" авторът заменил с „врелая слана", но отпосле повторно написал „лютая слана". А думата „овчар" от началото на четвъртата строфа той заменил с „пастир".

Тук публикуваме и двете редакции на стихотворението „Есен" с нормализиран текст:

ЕСЕН

(22 октомври 1845 г.)

Настана вече хладна есен
Зелена пъстра пелена
По белий божий свят чудесен
Попари врелая слана.

И пожълтя гора зелена
Насилно хладни ветрове
Свалиха щума позлатена
От кичести й върхове.

Запея грозна, буйна буря,
Небо се с облаци покри.
Из корен вихрушка катуря
Столетни дръвя по земле.

Стада пастир вечѐ не кара
По шарено росно поле
Затворен у темна кошара
Добитък на зима реве.

Не пеят в гори сладко птици
И запустяло е село;
Девойки, мили хубавици,
Не се събират на хоро.

И мое либе, моя радост,
От мене си вдигна очи
И люта горест ранна младост
От образа ми заличи.

Печал сърцето ми орани
И първа истинна любов
С надежди вече мен не храни
А прави ме за гроб готов.

От тежка тъга ми бледнее
Навъсено тъмно лице
За милий поглед ми копнее
От жал разкъсано сърце.

ЕСЕН

(В редакция от 1850 г.)

Настана вече хладна есен!
И върла лютая слана
По гиздав божий свят чудесен
Попари пъстра пелена.

Ех, пожълтя гора зелена,
И буйни върли ветрове
Свалиха шума позлатена
От кичести й върхове.

Избухна грозна страшна буря,
От черен облак притъмня,
Из корен вихрушка катуря
Столетний дръвя по земя.

Стада овчар вечѐ не кара
По злачно и росно поле;
Затворен у тесна кошара
Добитък на зима реве.

Не пеят в гори сладко птици,
И онемяло е в село:
Девойки мили хубавици
Не се събират на хоро.

И гиздава мила Богдана
Затули ми се от очи
Та люта горест младост ранна
От образа ми заличи.

Зла тъга сърце ми нарани!
Ах! Първа истинна любов
С надежда вече ме не храни:
В света съм като в темен ров.[1]

[1] Възстановеният тук текст е направен въз основа на публикуваната от Мих. Арнаудов последна редакция на стихотворението „Есен".

ДЕЛО, КЪМ КОЕТО СМЕ ЗАДЪЛЖНЕЛИ*

Един стар немски критик, чието име отдавна е забравено, твърдял, че изтъкнатият художник или мислител трябва да бъде оценяван от равностоящ. И сякаш, за да се надсмее над доверчивите си читатели, той написал отрицателен отзив за „Римските елегии" на Гьоте...

Ако подобно твърдение излезеше вярно, щяха да бъдат прави мнозина наши автори, които посрещат с неловко мълчание книгите на Тодор Павлов, въпреки подчертания си интерес към засегнатите въпроси. Мълчанието можехме да отдадем на човешката скромност. Ала истината е съвсем друга. Обстоятелството, че трудовете на известния наш мислител не се съпровождат с оживени обсъждания в печата, говори по-скоро за една твърде нежелателна практика в нашия културен живот—да се предпочита спокойствието пред творческите търсения.

Разбира се, една кратка статия под рубриката за критика и библиография има значително по-лека задача: само да отбележи излизането на двата тома, онадсловени „За марксическа естетика, литературна наука и критика". Но и в рецензията е удобно да се изрази незадоволството от това, че естетическите трудове на Тодор Павлов заемат полесно заслуженото си място в юбилейните материали, отколкото във всекидневието на нашата литературно-теоретическа работа. Колкото и странно да изглежда, през последните години не е написана нито една статия, в която по-обстойно да се подхващат отделни въпроси от естетическите трудове на изтъкнатия автор, да бъдат доразработвани негови догадки, да се отхвърлят някои негови заключения. Ето защо не е справедливо да се говори за делото на Павлов в областта на естетиката и литературната наука, без да се спомене, че нашите теоретически работници имат още много задължения към него — задължения, които не се изкупват с добрите думи, казани по този или онзи повод, нито пък се намаляват от това, че у нас все още малко хора работят върху теоретическите проблеми . . .

*

В двата посочени по-горе тома са събрани статии и студии, които Тодор Павлов е писал и обнародвал в различни моменти от последното тридесетилетие, изпълнено с огромно напрежение на силите, раздирано от най-остри противоречия и идейни стълкновения. Колко лесно е сега да разлистиш десетина страници и да се убедиш, че писаното от Павлов за предмета и задачите на естетиката прилича на това, което си прочел в неотдавнашния доклад на Недошивин. Но трудно е сега да си представиш колко усилия, колко творческа дързост са били нужни на Тодор Павлов да поддържа преди двадесет години това, което днес приемаме, като бързаме да прибавим уговорката: „Трябва да се каже и нещо повече . . ." А тъй често забравяме, че това „повече", което всеки очаква от естетиката, е резултат не толкова на днешното негърпение, колкото на вчерашните усилия.

Поместените материали в сборниците „За марксическа естетика, литературна наука и критика" очертават ясно развитието на естетическите възгледи на Тодор Павлов. Читателят проследява как от полемиката срещу Сталийски и Вл. Василев авторът навлиза в проблемите на трудово-борческата литература, как от задълбочения разбор на естетическите учения на Дидро, Хегел, Толстой и Бергсон преминава към един

*) Тодор Павлов. За марксическа естетика, литературна наука и критика, том I и II, издание на Института за българска литература, 1954 и 1955 г.

интересен опит върху определението на изкуството, за да стигне до най-новите си работи върху типизацията, обекта (предмета) на художественото отражение, съотношението между светоглед и художествен метод, прекрасното и др. Наистина твърде малък брой са авторите в чиито съчинения тъй отчетливо, както в работите на Тодор Павлов, личат най-характерните постижения и колебания в опитите на естетите-марксисти през втората четвъртина на нашето столетие. Това прави трудно даже изброяването на проблемите, които са занимавали Тодор Павлов през тези години. Ето защо ще се спрем само на някои от тях, и то — доколкото позволява рецензията.

1. За правилно отношение към естетическите учения в миналото

В том първи са поместени две-три статии, отнасящи се до естетическите възгледи на някои предходници на марксизма С какво привличат те вниманието на читателя? — Не, разбира се, със своята изчерпателност. Тепърва ще се пишат изследвания, които ще навлязат много повече в подробностите на прекрасните трудове, оставени от Дидро. Дискусията върху наследството на Хегел, подета върху страниците на съветския и демократическия немски печат, ще подбуди несъмнено написването на по-детайлни изследвания върху Хегеловите естетически възгледи. Важното и интересното в статиите, които Павлов е посветил на старата естетика, е тяхната непримиримост към опростеното и нихилистическо „тълкуване" на теоретическото наследство. Справедливостта задължава да се каже, че в годините, когато са писани споменатите статии, мнозина опростители са се кичили с ортодоксалност и са претендирали за изключителни права в марксическата естетика Това прави още по-ценни неговите усилия да се наложи едно творческо разбиране на критичното марксическо отношение към естетиката на миналото.

Една от основните предпоставки за развитието на марксическата естетика е установяването на онова качествено ново, което тя внесе в човешката култура. Този пункт съдържа опасност от две крайности, ненадживяни до ден днешен. Някои автори (напоследък Д. Матич, Св. Лукич и др.) са склонни да омаловажават различията между марксическата естетика и теоретическото наследство. Други пък предпочитат да наричат „нови" такива твърдения, които отдавна са известни в естетиката. Така например в последните няколко години се заговори (от Буров, Дмитриева и др.), че изкуството се различавало от науката предимно по своята синтетичност. Мнозина нарекоха това становище „оригинално", без да забележат, че за него са се хващали отделни представители на естетиката преди повече от две столетия. Подобен е примерът и с „долавяне на бъдещето" като характерност на реализма.

Освен това усилията да се открие новото, внесено от марксическата естетика, много често се съпровождат с подценяване на старите автори. Правилно се изтъква, че домарксовите естетически учения не можаха да достигнат до цялостно научно определение на изкуството, преди всичко поради обстоятелството, че не се основаваха на материалистическото разбиране за обществената действителност. В края на краищата изкуството е обществено явление и всяко идеалистическо тълкуване на обществената история не може да не съдържа опасност от залитане към биологизма и формализма в естетиката. От тази констатация обаче мнозина побързаха да направят заключение, че не бива въобще да се говори за материалистическа естетика преди възникването на марксизма, че всички представители на просвещенския реализъм или дори на ренесансовата естетика клонели по-скоро към идеализма. Изключение правели само представителите на руската революционно-демократическа мисъл, които се приближили към някои материалистически възгледи за обществото.

Подобни твърдения не се съобразяваха с възможността естетиката да бъде свързана с гносеологическите възгледи на мислителите от миналото, въпреки че в старите естетически учения много често се срещат термините: „подражание", „обективност на прекрасното" и т. н. А що се отнася до критиката на идеализма, която някои представители дори на идеалистическата естетика (например Шилер) се помъчиха да правят, изхождайки от интересите на самото творчество — това най-често се премълчаваше.

Тодор Павлов се противопостави решително на подобна опростена „логика". „Естетическите теории — писа той, — които прилагат теорията на отражението, въпреки иначе явния си

идеализъм на философските и др. възгледи на авторите им, фактически вървят по линията на материалистическата естетична мисъл" (т. I, стр. 215). Това положение изтъква основата, върху която най-правилно могат да се оценят възгледите на Дидро, Лесинг и редица други естети, които са разработвали въпроси, незагубили важността си и сега. Това твърде полезно методологическо указание, с което Павлов се съобразява неотклонно в няколкото статии върху историята на естетиката, ни позволява да изтълкуваме правилно някои проблясъци на материализъм и в съчиненията на автори, скарани като че ли окончателно с научната естетика. Като се съобразяваме с него, по-лесно можем да си обясним защо и отделни представители на идеализма, свързани по един или друг начин с пълноценната художествена практика, прибягват понякога към явни или мълчаливи концесии на теорията за подражанието, което ги заставя да протестират срещу отделни мистични изводи и заключения на сродната тям идеалистическа естетика.

В статията си за Дидро Павлов се спира не само на материалистическата страна в учението на френския мислител за литературата и изкуството. Той отбелязва същевременно сложния, противоречив ход на разсъжденията, които често избиват у Дидро-естета в идеализъм. Тодор Павлов предпазва и от надценяване на естетиката на Дидро, от „обявяването ѝ за последователно докрай материалистическа" (т. I, стр. 225). Конкретно-историческото отношение към трудовете на Дидро е послужило на Павлов за една цялостна оценка. Авторът не е навлязъл (може би преднамерено) в проблемите около „наивността" в художествените образи, „двойното подражание", композицията на драмата, „мотивирането" на случайностите, положителния герой и пр., дори не е споменал за тях, за централното място, което им е отредено от Дидро. Ала доколкото интересните възгледи на великия френски мислител по тези въпроси имат непосредствена връзка с основите на неговата теория на литературата и изкуството, заключенията на Павлов ни помагат до подходим правилно към тях.

За научната преоценка на старата естетика представлява голям интерес методологическото указание, че „реализмът като метод на художественото творчество не се покрива с материализма като теория и метод на научно-естетическото обяснение на изкуството" (I, 226). Трябва да се съжалява само, че Павлов не е доизяснил този свой възглед. Читателят логично се запитва дали неидентичността между художествения реализъм и естетическия материализъм означава, че отделните идеалистически залитания в трудовете на Дидро могат понякога и да не пречат на неговите симпатии към реалистическото творчество. Наистина, в следващия ред още читателят е предупреден, че „само оня художник, който съзнателно и последователно докрай стои върху позициите на материализма в областта на теорията (на мирогледа), може да ни даде последователно докрай реалистическо-художествено произведение". Но тази уговорка обременява с нови въпроси съзнанието на читателя. Не на едно място в трудовете на Павлов се среща твърдението, че преди диалектическия материализъм не е имало и не е могло да има мислител, „който последователно докрай стои на позициите на материализма в областта на теорията (на мирогледа)". От това следва, че едва от сто години насам може да се говори за „последователни докрай" реалистически художествени произведения. Всеки знае, че реализмът в миналото неизбежно е носел печата на своето време, а то ще рече — в една или друга степен се е влияел от тогавашните възгледи и предубеждения. Широко са познати изказванията на Маркс за някои идейни противоречия в творчеството дори на такива художници като Гьоте. Но от всичко това, както и от споменатото изречение на Павлов „за последователния докрай" материалистически мироглед, нима трябва да се направи заключение, че досоциалистическият реализъм за своето време даже не е бил последователен и — в края на краищата — пълноценен? Няма ли по такъв начин да направим добра услуга на новораповците, които с голяма охота възприемат твърдението, че преди създаването на диалектико-материалистическия метод всяко художествено творчество е било предварително обречено на непълноценност? Най-сетне тези разсъждения, предизвикани от няколко недоизяснени фрази в споменатата статия на Павлов, не се съгласуват с писаното от самия него за Шекспир: „Едва ли има по-голям майстор, който, като предава маса изумително богати и тънки детайли, да рисува тъй вярно най-типичните характери в не

по-малко типични обстоятелства . . .", или: „. . . всички ужаси и противоречия, безстрашно и докрай предадени от автора . . .", или: „Крал Лир" е истинско художествено, дълбоко вярно, чудно правдиво, живо, диалектически противоречиво (като самия живот), всестранно, типично и същевременно индивидуализирано отражение на живота, взет в неговите големи, значителни страсти и събития и в неговата сила, красота, величие и прогресивен ход напред" (вж. статията „Уйлям Шекспир" в същия том). Сигурно Павлов не смята, че Шекспир е бил марксист двеста и петдесет години преди Маркс. Как да си обясним тогава неговото твърдение за връзката между материалистическия светоглед и реализма на авторите от миналото? — Ако се спряхме повече на този въпрос, то бе за да посочим, че редом с блестящите догадки, бележки и изводи в томовете, предмет на нашата рецензия, се срещат белези от онези колебания и недоизясненост, които са съпровождали понякога творческата дейност на Павлов. В известен смисъл те ни напомнят за тежката борба срещу опростителството, което в отделни случаи е рекуширало даже в трудовете на неговите противници. Две десетилетия по-късно Павлов разкри много по-сложна зависимост между материалистическата теория и реалистическото творчество. Това ще установим във връзка с въпроса за взаимоотношението между светоглед и метод, който особено занимава Тодор Павлов в последно време.

В статията за Хегел прави впечатление убедителният анализ на идеалистическото понятие за красотата. Другарят Павлов разграничава твърде ясно естетиката на Хегел от Платоновите естетически възгледи. Докато за Платон прекрасното се изчерпва със самата идея за прекрасното, Хегел — както много справедливо подчертава Тодор Павлов — „определя красотата като възприемана с чувствата непосредствено-съзерцавана видимост на идеята" (т. I, стр. 263). Това наистина не изкупва идеализма на Хегел, но все пак позволи да се направят интересни опити върху определението на изкуството. В първия том на своите „Лекции по естетика" Хегел обърна внимание на три момента, от които според него трябва да се изхожда при анализа на художествените явления: „1) художествената творба не е продукт на природата, а е създадена от дейността на човека; 2) тя по същество си е създадена за човека и тъкмо затова е заимствувана в по-голяма или по-малка степен от някаква чувствена страна и се обръща към външните чувства на човека; 3) тя обладава в себе си някаква цел" (Хегел, Въведение към „Естетиката"). Тодор Павлов не се спира на тези три съставки на Хегеловото определение, ала обръща внимание на теоретическия извод, направен от тях. Както е известно, Хегел твърде много наблягаше на обстоятелството, че като „създадена от човека за човека" художествената творба трябва да бъде идея, обективирана в сетивно-възприемаема форма. Тази изключително важна мисъл даде основание по-късно на Павлов да въведе при определението на изкуството термина „естетическа реалност". С течение на времето този термин като че ли поизбледня, загуби мястото, което преди му се отреждаше. Но каквато и да е съдбата на термина „естетическа реалност", опитът на Павлов да „разчете" материалистически изискването за обективиране на идеята в сетивно-възприемаема форма представлява и до днес много важно указание за есетическата наука. Особено като се вземат пред вид зачестилите напоследък опити естетическите въпроси на творчеството да се „разрешават" чрез психологията.

Когато завърши последната страница от студията на Павлов за Хегел, читателят се убеждава напълно, че обективната научна критика на идеализма не се накърнява, а напротив — придобива действителна стойност, когато е съпроводена с желанието да се извлече всичко интересно и полезно от критикувания автор. Твърде хубав пример дава Павлов със справедливите реплики, отправени към Лифшиц, Горелов и др., някои от които не се спряха дори пред твърдението, че според Хегел изкуството уж щяло да изчезне след появата на . . . собствената му философия. Идеалистическата и поради това непоследователна диалектика на Хегел го довеждаше наистина до редица абсурдни изказвания, но това не ни позволява да търсим на всяка цена абсурдности и в неговия историчен подход към изкуството.

Твърде характерна черта за статиите на Павлов, посветени на „старата" естетика, е стремежът на автора да бъде последователен на диалектическо-материалистическия възглед, че идеализмът не е „просто глупост", а пусто-

цвет върху живото дърво на човешкото познание. И в критическите бележки срещу кантианството, и във възраженията срещу лъжедиалектическата естетика на Бергсон Павлов не забравя да подчертае, че под наноса от мистика и субективизъм могат да се открият и такива наблюдения върху изкуството, които съдържат частица от истината, но едностранчиво надута, абсолютизирана. „Безкористието" и оценката „без интерес и цел" например, които Кант постави въз основата на своята естетика, почиват върху известното обстоятелство, че за нас все пак нарисуваната стомна не служи за утоляване на жаждата, а нарисуваният хляб — за задоволяване на глада. Литературата и изкуството са загубили в известен смисъл утилитарна функция и върху това Кант не без основание обърна поглед. Неговият субективизъм се откройва обаче най-ярко, когато трябваше — а не пожела — да потърси особените цели и задачи, поставени от обществената действителност пред изкуството. Кант се опита да прокопае пропаст между художественото творчество и живота и по такъв начин зае място между най-отявлените противници на правдивото изкуство.

Съвсем съзнателно спряхме вниманието си на примера за научно-критическото отношение към домарксовата естетика, който може да се извлече от трудовете на Тодор Павлов. Най-чувствителни поражения догматизмът нанесе тъкмо в този пункт. Все повече привиквахме да се отнасяме лекомислено към представителите на литературно-теоретическата мисъл от миналото. Затова примерът на Павлов е особено ценен сега, когато е обявена безпощадна война на опростителството и догматизма.

2. Художественото творчество и живота

Колкото и старателен подбор човек да прави между огромното число естетически проблеми, засегнати от Павлов, не може да не спомене неговото разбиране за познавателното значение на творчеството, от което авторът изхожда при разрешаването, може да се каже, на всички въпроси на художествената практика. Тодор Павлов отхвърля известните намерения на много наши и съветски автори да „открият" своеобразието на художественото отражение за сметка на неговата задълбоченост. Преди повече от две столетия още идеалистическата естетика се помъчи да „разграничи" изкуството от науката по това, че докато последната си служела с мисленето, изкуството използувало предимно чувствата и сетивните данни. Това в края на краищата водеше до извода, че художникът не бива да се стреми към задълбоченото отразяване на действителността, тъй като то е „монополно право" на науката. Очевидно е, че така се поставяше под обидно съмнение познавателната пълноценност на най-крупните постижения на изкуството. Другарят Павлов не отрича своеобразното значение, което сетивните данни придобиват в художественото творчество. Но той същевременно отбива опитите на някои днешни автори да се присъединят към стария баумгартеновски възглед.

„... Художественото субективно отражение на обективните неща — пише Павлов — никога не е и не може да бъде нито само абстрактно-логично, нито само конкретно-сетивно, а винаги е и трябва да бъде абстрактно-конкретно, логично-сетивно субективно отражение на обективните неща" (т. II, стр. 415). Макар и да е изразено по твърде отвлечен начин, това указание има голямо практическо значение. То предпазва както от схематичното осакатяване на художествените образи, така и от неоправданото бягство от най-съществените и остри проблеми на живота.

Трябва да се отбележи също тъй желанието на Павлов да предпази читателите от неправилното тълкуване на разпространения напоследък израз, че „съдържанието на художествените образи е самата обективна действителност". Авторът ни предупреждава, че този израз трябва да се разбира единствено, в смисъл че „онова, което е обективно вярно, а следователно научно и художествено правдиво в нашите идеи, „иде" именно от реалните неща и явления. Това в никой случай обаче не означава, че нашите идеи, било по своето съдържание, било по своята форма, съвпадат метафизически и абсолютно с обективно-реалните неща и явления" (II, 277).

Във връзка с тези заключения Павлов идва и до въпроса за типизацията в изкуството. Тук неволно вниманието ни се изостря. Нали преди година излезе известната статия на „Коммунист", в която бе подложено на критика определението на типичното като най-дълбока същност на дадена социална сила.

А ето, че в студията на Павлов не на едно място се изказва съгласие с критикуваното определение. Какво е остаряло в етоте страници? Разбира се, вече мина времето, когато можехме да махнем с ръка на всичко, което ни напомня някаква отречена формулировка. Още повече в труда на Тодор Павлов това определение не е взето като цитат, неподлежащ на доказване, а е съпроводено с редица разсъждения и доводи.

Преди всичко Тодор Павлов свързва проблема за типизацията в изкуството с добиване на художествената правда. Според него художествен образ имаме „не само когато и доколкото" образът е „просто жив, картинен, сетивно възприемаем", „но и когато и доколкото той е... образ на обективно-реалните типични неща и явления, взети в типични обстоятелства и същевременно индивидуализирани (II, 412). Иначе казано, типизацията е задължителна предпоставка за всяко творчество. От какво произтича това? — На първо място, от изискванията на художествената правда. Всеки опит да се спре вниманието на художника предимно върху отделните случки и явления в живота, без да се търсят техните скрити причини и съществени връзки, води в края на краищата до изопачаване на действителността. И тук няма нищо, което да предизвика несъгласието ни. Ако трябва да се направи някакво възражение на Павлов, то ще се заключава само в това, че не е обърнато дължимото внимание и на една друга причина, стояща в основите на художествената типизация. Мнозина големи писатели и художници са изказвали мисълта, че няма истинско художествено произведение тогава, когато авторът не е съумял да поднесе дори своите „строго лични" чувства не само като свои. Това ще рече — за да осъществи задължителния контакт със своите читатели или зрители, творецът няма друг изход, освен да доведе до известно обобщение дори най-интимните мисли и настроения, които са го споходили. Защо да не приемем, че освен стремежът към добиване на художествената правда, също и законният стремеж да достигне до сърцето и ума на своята публика обуславя в известен смисъл художествената типизация? Не се ли подкрепя това предположение и от „типизацията", която може въпреки всичко да се открие и в творби, изопачаващи действителността?... Ала, каза се вече, тези въпроси не са намерили заслужено място в студията на Павлов. В рецензия може само да се спомене това, по което в разглежданите трудове не е изразено по-цялостно мнение.

Тодор Павлов не е пропуснал да отбележи, че „отрицателното, тъмното, реакционното, грозното също може и трябва да бъде предмет на художествена типизация" (II, 429). Той развива много интересни и важни мисли относно ролята на положителния герой. Казаното за „идеалния човек" представлява също така голям интерес за литературната теория. Би било наистина твърде рисковано да отнемем правото на писателя да отрази идеала, който неговото време си създава за човека. Отделен е въпросът, че този „идеал" не винаги се въплътява в един характер. Той обаче присъствува даже в творбите от сатиричните жанрове. Историята на литературата ни показва, че конкретният исторически идеал за човека може да бъде свързан дори с един отделен характер (Инсаров в „Накануне", Кутузов в „Жизнь Клима Самгина" и др.). Това не изключва появата на герои, в които положителните и отрицателните черти се преплитат твърде сложно (Онегин, Печорин и пр.). Изобщо богатството на живота предоставя на художника безкрайно много възможности в това отношение. Важни са и разсъжденията на Павлов относно „общочовешките" черти в литературните характери. Доколкото художествените образи са съгласувани с основните тенденции на общественото развитие, те не могат в една или друга степен да не придобият и „общочовешко" значение. В такъв смисъл ни се струва, че трябва да се разбират някои изказвания на Павлов на стр. 422 и др. (том втори).

Желателно би било Тодор Павлов да разгледа по-подробно степените на типизацията, както и да изясни въпроса, винаги ли художествените образи трябва да стигат до социално-политическата характеристика на явленията. Обстоятелството, че авторът се е спрял повече на примери, използувани в подкрепа на тезата, според която типичното е винаги политически проблем, до известна степен е стеснило обсега на неговото изследване. Но от това не следва, че определението на типичното като обобщение, като стремеж да се вникне в обектив-

ната (а то ще рече и социалната) същност на отразяваните характери и обстоятелства трябва сега да се отхвърли. Това би било ново изсилване в противна посока. Приемем ли, че художественото творчество отразява предимно човека и неговото социално съществуване, ще бъде съвсем нелогично да отричаме връзката между типизацията и разкриването в е д н а или д р у г а с т е п е н на отделни съществени страни от социалната действителност. Желанието да се въведе поголяма широта в разработката на този въпрос не трябва да се свързва с опитите да бъде той съвсем заличен.

Ала какво собствено от живота отразява изкуството? — На този въпрос е посветена студията на Тодор Павлов „За обекта (предмета) и субекта на изкуството". Авторът се присъединява към твърдението на Чернишевски, че главният предмет на изкуството е човекът. Трябва да се съгласим, че „без красотата, взета и като предмет, и като цел на художественото отражение на света, изкуството нито е възможно, нито е нужно на човека" (II, 376). Но изяснява ли това „обекта" на художественото творчество? — В известен смисъл. Единствената наука, която „съперничи" на изкуството относно красотата като „предмет на отражение", е естетиката. Но докато естетиката се стреми да ни изясни повече к а к в о, що е красиво, изкуството има красотата „и като цел" за постигане, т. е. — то п о к а з в а к о е е красиво. Въпросът за предмета (обекта) на художественото отражение обаче има редица други страни, които на са засегнати в студията на Павлов. На цитираните страници се споменава, че не всички прояви на човешкия живот от миналото и настоящето интересуват художника. Но има ли тук някаква граница, независима от желанията и предпочитанията на творческата личност и каква е тя? — Отговор на този въпрос може да се подири в изказването на Павлов, че художникът отразява проявите на човешкия живот в отношението им към „правдата-красота".

Каква е връзката между предмета (обекта) на художественото творчество и разделението на видовете и жанровете? Може ли да се приеме, че своеобразието на изкуството се определя п р е д и м н о от „обособеността" на неговия предмет? А може би самото обособяване на този предмет зависи от някакви други обстоятелства? — За съжаление тези въпроси са подминати в студията на Павлов. При това не може да се каже, че и самото понятие „красота" е намерило изчерпателно обяснение в страниците, които му са посветени.

Ако от изказванията на Тодор Павлов върху предмета (обекта) на художественото отражение не може да се разбере дали според автора своеобразието на изкуството се дължи на обособеността на неговия предмет, то, когато спира поглед нарочно върху различието между художествения и научния н а ч и н на отражение, Павлов прави множество съвършено определени бележки. Така — отбелязва той, — „докато истинската наука се стреми да постигне именно такива понятия, категории и закони, които могат д а с е р а з б е р а т с помощта на логическото мислене, изкуството, обратно, се стреми да изобрази, да представи, да отрази неща в конкретно-нагледни образи, които могат с е т и в н о - н а г л е д н о д а б ъ д а т в ъ з п р и е м а н и" (II, 219). Изкуството включва създаването и потреблението („съзерцаването") на художествени образи. А „художественият образ е наситен с определена прогресивна идейност и емоционалност и осъществен по определена естетическа мяра конкретно-сетивно предаваем и възприемаем". Какво означава това? — Че своеобразието на изкуството се крие преди всичко в особените закономерности, по които се изгражда (обективира) художественият образ. Но няма ли опасност да се облагодетелствува субективизмът? Няма ли да излезе, че изкуството се е породило от човешкото „желание" да се създават образи? — Разбира се, че не. Историческата потребност от такава (именно художествена) дейност може да се открие лесно с помощта на марксическото обществознание. Плехановите „Писма без адрес" са красноречиво доказателство за това. Какво остава в такъв случай? — Да се изясни какво да разбираме под „естетическа мяра". Наистина Павлов е казал много интересни и важни неща, свързани с това понятие, но все пак то като че ли твърде много зависи от недоразработеното в схващането за красотата...

3. Мироглед и художествен метод

Въпросът за взаимоотношението между мироглед и художествен метод придобива извънредно важно значение за преоценката на художественото на-

следство, като се вземе под внимание обстоятелството, че у майсторите на старото изкуство съществува голяма пъстрота от възгледи върху художествените, обществено-политическите или етическите явления. Как да се преценяват тогава художествените творби? По мирогледен признак? — Но в такъв случай ще отречем всякаква приемственост или ще я ограничим до немай къде, тъй като по принцип представителите на художественото творчество в миналото нямат научен мироглед. Мнозина от тях са принадлежали към експлоататорските класи, споделяли са редица техни предубеждения. Ясно е, че да се доверим само на светогледа на старите художници е твърде рисковано. Но ако не по светогледа ще оценяваме творбите от наследството, то как ще обясним тогава светогледно-идеологическото значение на изкуството?

Тези въпроси накараха редица съветски автори да спорят върху взаимоотношението между мироглед и художествен метод. Накратко казано, изводите, до които идваха съветските естети, сочеха две крайности: според едни (Нусинов, Тамарченко, Горелов) противоречията между мироглед и метод, които могат да се забележат у някои писатели в миналото, били в същност само зигзаги в самия им мироглед. Тези естети изключваха възможността художественият метод като цяло да влезе в противоречие с мирогледа на творческата личност. Други (Розентал, Поспелов) считаха, че противоречието може да лежи не само в мирогледа на художника (което е полезно да се установи), но също тъй може да се прояви и между светогледа и метода на един и същ художник. Така те тълкуваха изказването на Добролюбов в „Тъмното царство“ и известното Енгелсово писмо до Харкнес.

Докато авторите, застъпващи първото становище, разчепкваха възгледите на Балзак и Гогол, за да открият противоречията, които несъмнено са съществували в мирогледа на великите писатели от миналото, то другите подчертаваха реакционните страни от същия този светоглед, за да изтъкнат още по-ярко противоречията му с реалистическия метод на великите майстори. Не е чудно, че и на едните, и на другите се отдаваше да приведат куп „аргументи“, тъй като противоречивото положение, в което се намира творческата личност в експлоататорските общества, се съпътствува от толкова сложни прояви, че всеки би могъл да подбере подходящи за себе си примери.

Какъв беше обаче порокът? — Този въпрос бе изяснен, за да е нужно сега надълго да се аргументира. Авторите, които поддържаха, че няма противоречие между светоглед и метод, а може да се говори само за зигзаги в самия светоглед, щат не щат се приближаваха до вулгарния социологизъм. Този, който свежда всяко противоречие само до мирогледа, фактически заличава своеобразието на художествения метод. Тодор Павлов се присъедини към този спор с категоричното възражение: „Важно за нас в случая е обстоятелството, че противоречието, да речем, между политическите и философските възгледи у един автор, колкото и да е важно само по себе си и колкото да е от значение за художествения метод на дадения автор, не унищожава простия и ясен факт, че между политическите възгледи, взети като съставна част именно от мирогледа на даден автор и неговия художествено-реалистичен метод, може да съществуват п о н я к о г а точно такива противоречия, за които и сам Енгелс говори в случая (става дума за противоречията у Балзак—б. н.)...“ (II, 102).

Наложително е да отбележим обаче, че Тодор Павлов не само се присъедини към една от двете споречи страни, но и помогна да се придвижи напред разгорещената дискусия. Интересно е, че всред споменатите автори не се направи макар и бегъл опит за доизясняване на понятието „художествен метод“. В статията на Тодор Павлов „Към въпроса за отношението между мироглед и художествен метод“ за първи път бе обърнато внимание на тази празнота. Художественият метод бе определен „не просто като вътрешна закономерност на изкуството“, взета като отражение на обективната закономерност, а и „с ъ з н а т е л н о и з п о л з у в а н е н а т а я в ъ т р е ш н а з а к о н о м е р н о с т, с цел да се постигне художествена истина и прогресивно-целесъобразно изменение на света“ (т. II, стр. 100). Разбира се, това указание се нуждае от допълване и доразработване, като преди всичко се установи характерът на тази „вътрешна“ закономерност на изкуството. Възгледите, застъпени в статията „Към въпроса за отношението между мироглед и художествен метод“, се нуждаеха от допълване и по въпроса: на какво се основава това противоречие, което п о н я к о г а се поражда между мирогледа на художника и неговия метод?

И ако първите допълнения все още не са направени, то по втория въпрос Павлов се изказа в новата си брошура. Там той изрично подчерта, че между мирогледа и метода не трябва да се търси никаква определяща връзка, тъй като по начало те се определят от действителността.

Но макар и да е крачка напред в разработването на този парлив въпрос, все пак новото определение на Тодор Павлов не се спря и сега подробно на въпроса, за какво в същност противоречие между мироглед и метод може да става дума. Литературните факти показват, че това противоречие не е „изобщо" между мирогледа и метода, а се простира между предварителните възгледи и предубеждения на автора и светогледните изводи от някои негови произведения (например между богобоязливите възгледи на Толстой и изводите, които читателите правят от „Живия труп", „Възкресение" и др.). Трябва да се признае, че не е достатъчна констатацията: „художественият метод се определя от действителността". Стоян Михайловски в едни и същи години писа страстни призиви за свободата на човека и същевременно — песимистически сонети, в които отричаше всяка възможност за постигане на свобода. Как и защо животът определя д в о я к о метода на е д и н и с ъ щ поет? Известно е, че в писмото си до Гогол Белински укоряваше големия писател, загдето се е отклонил от реализма тъкмо когато руската действителност е имала най-много нужда от него. Нима това не ни подсказва, че трябва да подирим причината не само в действителността, но и в мирогледните предубеждения на автора? Или ако се откажем от такъв въпрос, не е ли ясно, че трябва да открием някакви по-сложни пътища, по които действителността определя метода? Най-сетне нужно е да се отиде по-нататък и се подирят те в такива особености, от които зависи с в о е о б р а з и е т о на художествения метод, неговата самостойност от мирогледа...

4. За правилно отношение към литературното наследство

В том първи са събрани повече от десет статии, които засягат въпроса за преоценката на литературното наследство. Читателят намира интересни мисли и оценки за творчеството на Пушкин и Толстой, Шекспир и Ибсен, Ботев и Светозар Маркович, Елин Пелин и Церковски, Пенчо Славейков и други. Това е малка част от статиите на Павлов за отделни писатели и художници. Но те дават ясна представа за неговото твърдо убеждение в необходимостта да се постави на широка основа работата по марксическата преоценка на художествената литература от миналото. Естествено е някои отделни оценки да търпят възражения. Но безспорно е, че методологическите предпоставки, от които изхожда Тодор Павлов, са правилни и са насочени окрито срещу сектантското отношение към писателите, останали по една или друга причина чужди на марксическото учение.

Изключително характерна в това отношение е статията на Тодор Павлов за Ибсеновото творчество и постановката на „Народен враг". Писана преди повече от петнадесет години, когато българската буржоазия се мъчеше да спекулира с индивидуализма на Ибсеновите герои, тази статия си поставя за задача да з а щ и т и свободолюбивите, хуманните и демократични страни в творчеството на Хенрик Ибсен от посегателството на буржоазното литературознание. „Заслугата на Ибсен-художника — пише Тодор Павлов — е, че той правдиво, оригинално, смело, макар и в мистифицирана форма, е отразил в драмите си именно цялата тая конкретно-историческа норвежка действителност. И не е негова вина, а само негова беда, че крупната индустрия и индустриалното работничество са били още в „зачатък" на времето си и че следователно драмите му не са могли да решат положително и последователно докрай всички ония големи въпроси, които така смело и оригинално са поставени в тях" (I, 329). Сега може да звучат неестествено отделни изрази в статията, но пред вид условията, в които е писана, тя може да бъде сочена само като пример за марксическа преоценка на литературното наследство.

Тодор Павлов се противопоставя решително на безкритичното отношение към литературното минало. Грижливият подбор на ценностите, създадени в условията на капитализма, не трябва да бъде стесняван изкуствено, особено спрямо онези автори, които са извървели по-сложен път, но и не бива да се превръща в нежелание да се разграничават различните представители на творчеството съобразно близостта им до борбите и въжделенията на народните маси. Който прочете последователно статиите на Павлов за Пенчо

Славейков, и за Алеко Константинов например, ще се убеди, че макар и да се стреми да изтъква на преден план положителното у двамата писатели, авторът прави съществена разлика между метода на Пенчо Славейков и метода на Алеко Константинов. Но, както вече се подчерта, този дял в сборниците на Павлов е характерен не толкова с отделните оценки и паралели между писателите, колкото с методологическата последователност на автора. Добива се впечатление, че Павлов е подбрал тъкмо онези статии върху литературното наследство, които най-ярко отразяват основните му методологически принципи по този въпрос.

*

Всеки рецензент на изтъкнатия наш философ трябва предварително да се примири с чувството за неудовлетвореност от собствената си работа. Трудовете на Тодор Павлов подтикват към разсъждения, будят интерес към редица недоразработени въпроси на естетиката и литературознанието, които безспорно са пряко възможностите и на най-обширната рецензия. Струва ни се, че най-важното нещо, което трябва да се подчертае и в началото, и при завършъка на един подобен отзив, е належащата потребност от по-нататъшна творческа работа, основана върху обилните изводи, мисли и догадки, пръснати в съчиненията на Тодор Павлов. И това задължава не само него, а всички, които работят в областта на естетиката и литературознанието.

Атанас Натев

ХРОНИКА

ПЪРВИ СТЪПКИ КЪМ НАПИСВАНЕ ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Една история на литературния ни живот от IX век до най-ново време, в която литературните факти и явления, проблемите на литературата ни да бъдат разгледани и осветлени, ще изиграе твърде важна роля в идейното възпитание и превъзпитание на българския народ, ще окаже безспорна помощ на идеологическия фронт за разширяване идейния кръгозор и за повишаване културното равнище на трудещите се.

Написването на такава именно марксистко-ленинска история на българската литература е една от основните задачи на Института за българска литература при Българската академия на науките. Още със своето основаване, макар и с твърде ограничени материални възможности, с минимален брой научни работници, институтът заработи за осъществяването на тази своя основна задача.

Успоредно с грижите за създаването на необходимата материална база — организиране на научна библиотека, събиране на ръкописни и архивни материали за писателите, изготвяне библиография на периодичния печат, в годишните и перспективни планове на института бяха включени задачи за постепенното разработване на отделни научни проблеми от литературното ни наследство. За няколко години институтът издаде редица сборници с архивни материали, четири тома „Известия", както и някои монографии и сборници с изследвания. В организираните научни сесии бяха обсъждани не малко въпроси било от теоретико-методологическо, било от конкретно-историческо естество.

Всички тези мероприятия, в една или друга степен, спомагаха за осветляване на отделни въпроси от литературното ни развитие. Направеното обаче бе твърде малко в сравнение с онова, което се изисква за написване на една цялостна история на литературата. С пълното съзнание за сложността и важността на всички проблеми, които стоят за разрешение, научният колектив на института сметна, че трябва вече да се мине на нов етап във връзка с написване на историята, да бъдат проведени по-конкретни научно-организационни и научноизследователски мероприятия. Множеството неразрешени теоретико-методологически проблеми, липсата на изследвания върху много въпроси от хилядолетното ни литературно развитие не можеше повече да се смята като аргумент за по-нататъшното отлагане на въпроса за написване историята на нашата литература. В края на миналата и началото на тази година няколко заседания на научния съвет бяха посветени на обсъждане организирането написването на самата история, кои въпроси трябва да бъдат предварително широко обсъдени и разрешени и т. н. За по-делово разрешаване на задачите, свързани с написване на историята, бе учреден и специален организационен комитет, в който влизат: председателят на БАН акад. Тодор Павлов, акад. Л. Стоянов, акад. Н. Лилев, чл.-кор. П. Зарев, чл.-кор. П. Динеков, чл.-кор. Г. Цанев, проф. Ем. Георгиев, проф. В. Велчев Ст. Каролев, Пенчо Данчев — представител на Съюза на българските писатели, научният секретар на института Георги Димов, ст. научен сътрудник Ст Божков и мл. научен сътрудник Б. Ангелов и др. Единодушно бе установено, че на първо

време трябва да се проведе по-широко обсъждане на въпроса, какъв характер да има проектираната история, както и да се определят основните периоди в литературното ни развитие. По въпроса за периодизацията на литературата бяха приготвени два доклада — от чл.-кор. П. Динеков за периодизацията на литературата ни до Освобождението и от чл.-кор. Г. Цанев за периодизация на литературата ни след Освобождението.[1] Обнародването на доклада на др. Цанев още през 1955 година предизвика статиите на акад. Тодор Павлов — „Относно периодизацията на историята изобщо и частно на историята на литературата" (Литературен фронт, бр. 38, 22. IX. 1955 г.), и на Васил Колевски — „За периодизацията на историята на българската литература след Освобождението" (Литературен фронт, бр. 48, 1 декември 1955 г.), в които бяха повдигнати интересни въпроси.

На 10, 11 и 12 май т. г., въз основа на споменатите доклади за периодизацията, както и на доклада „Характер на литературната история, проектирана от Института за българска литература", изнесен от Г. Цанев, бе организирано широко обсъждане на поставените въпроси. На обсъждането присъствуваха щатните и нещатни научни сътрудници на института, преподаватели в Софийския държавен университет, литературни критици и писатели.

В своето встъпително слово директорът на Института за българска литература акад. Людмил Стоянов изтъкна важността и навременността да се напише марксистко-ленинска история на българската литература и трудностите, които трябва да се преодоляват при изпълнение на тази основна институтска задача. За съставяне на научна история на литературата ни е необходимо да бъдат обединени силите и възможностите на всички литературни работници — от БАН, университета, Съюза на българските писатели и др. Липсата на една история, написана въз основа на принципите на марксистко-ленинската наука и естетика — изтъкна Л. Стоянов — спъва нашето литературно развитие, изобщо нашето по-бързо движение напред. Историята на българската литература от IX век до наши дни ще очертае нашето културно развитие „повече и по-дълбоко, отколкото политическата история. Тя ще даде на нашия народ познания за движещите духовни и културни течения, които са формирали неговото национално съзнание, крепили са духа му в борбата с враждебните сили и влияния." Такава една литературна история ще даде възможност да се види конкретно връзката между литературните произведения с политико-обществения живот, да се види ролята и участието на народа и народното творчество в литературно-историческия процес, да се разкрие демократичният характер на българската литература.

Акад. Людмил Стоянов изтъкна важността на колективния метод на работа както при изясняване на основните теоретически въпроси, така и при обсъждане на плана, проспекта, отделните части на историята.

Изразявайки и мнението на организационния комитет, Людмил Стоянов изтъкна необходимостта в историята да има отделна глава за народното творчество, от чието идейно богатство, жанрово и художествено многообразие, оригиналност, народност и красота са се възпитавали цели поколения писатели. Успоредно с развитието на художествената литература историята трябва да отразява и развитието на литературно-теоретичната и критическа мисъл.

Имайки пред вид по-важните периоди в литературата, Л. Стоянов смята за целесъобразно проектираната история да бъде издадена в четири тома: първият том да обхваща все още слабо разработената старобългарска литература; вторият том — литературата на Възраждането, която с идейните си богатства и революционно-патриотичен патос е прекрасно средство за демократичното възпитание на народа; трети том — литературата от Освобождението до Октомврийската революция — създала нова епоха в историята на човечеството; четвърти том — да се състои от два раздяла: от 1918 до 9 септември, където да бъдат разгледани „Антифашистката борба в областта на литературата и зараждането на социалистическия реализъм", и от 9 септември до наши дни.

След встъпителното слово на директора бе прочетен от чл.-кор. Г. Цанев докладът „Характер на литературната история, проектирана от Института за българска литература", в който бяха очертани накратко научно-организационните пред-

---

[1] Вж П. Динеков, Бележки върху периодизацията на българската литература до Освобождението, Известия на Института за българска литература, кн. 4, 1956 г.; Г. Цанев, Опит за периодизация на българската литература след Освобождението, сп. Септември, кн. 9, 1955.

поставки, необходими за написването на историята, нейният характер, обсег, размер и предназначение.

Изтъквайки голямата необходимост от една истинска научна история на литературата, Г. Цанев се спря на онова, което вече е направено от българските литературоведи по изясняване на по-важните литературни проблеми, посочи трудностите, които трябва още да се преодоляват. Въпреки допуснатите грешки и нестихващите спорове у нас е постигнато изясняване на редица въпроси на литературното наследство, преодолени са различията по важни методологически въпроси. Днес вече няма спор за съдържанието на двете линии в българската литература, за развитието на реализма, за началото на социалистическия реализъм, за отношението към идейно-противоречивите писатели. За правилната оценка на наследството трябва да се има пред вид всичката сложност и противоречивост на историческата обстановка, в която са творили писателите, сложността на творческия процес, трябва да се пристъпва към литературните явления конкретно-исторически, „да се преценява винаги с какво известен писател е допринесъл нещо за прогресивното развитие на нашата национална литература, с какво е помогнал за демократичното и патриотично възпитание на нашия народ, с какво е издигнал на по-високо равнище неговата духовна и специално естетическа култура".

Трудността обаче идва, когато трябва тези безспорни общи принципи, посочени в доклада, да се приложат конкретно към творчеството на един или друг писател, към едно или друго литературно явление. Успешното разрешение на тези конкретно историко-литературни въпроси предполага изследвачът да има углъбен диалектико-материалистически светоглед, умение за прилагане на научен изследователски метод, солидни естетически разбирания, богата литературна култура.

Макар че историята ще бъде дело на научен колектив — планът, тезисите, отделните глави ще бъдат широко обсъждани, — в никакъв случай „не бива да се обезличават отделните автори на историята" — подчерта Г. Цанев. „Делото на литературния историк и на критика носи известен индивидуален отпечатък, съдържа оригинално тълкуване на отделни произведения и моменти от творчеството на писателя, издава личен стил. Тук не може и не бива да се изисква пълно изравняване." Тези мисли на Г. Цанев са безспорно правилни. Служейки си с един общ изследователски метод, изхождайки от еднакви принципи за характера на литературното творчество, за периодите на литературното развитие, всеки изследвач неминуемо удря печата на своята творческа индивидуалност, на своя начин на възприемане на естетическите ценности.

Г. Цанев след това изтъкна, че при всичката сложност на литературния процес, при голямото разнообразие на писатели, литературни школи и течения една научна история на литературата трябва да посочи развитието на реализма, неговите характерни черти за всяка епоха, да разкрие борбата между реалистично-демократичната и антиреалистичната линия, да посочи кога, как, с кои произведения се заражда социалистическият реализъм, етапите на неговото развитие и т. н.

Бидейки преди всичко история на развитието на реалистично-демократичната линия в литературата, нашата история не може да не държи сметка за цялостния литературен процес, т. е. и за онези явления, които съставят съдържанието на антиреалистичната линия, срещу която прогресивната литература води непрестанна борба. Цанев с право предлага упадъчните литературни течения да бъдат по-бегло засегнати. Но за да бъде нашата критика убедителна, за да не се получи голословно отричане, трябва аргументирано да се разкрият онези страни в тези течения, които ги правят антинародни, пречка за прогресивното развитие на обществото. „Изобщо един марксически курс по история на българската литература — изтъкна Цанев — трябва да бъде проникнат от борчески патос против всичко антиреалистично и реакционно в литературата и от ентусиазирана любов към всичко прогресивно, демократично, революционно, социалистическо в нея.

Докладчикът се спря и на въпроса, дали на всички писатели ще се прави цялостна характеристика във формата на отделен очерк, или пък трябва да се проследява литературният процес в различните периоди. Ако се приеме първият принцип, изниква въпросът — къде ще бъде разглеждан даден писател, който продължава да работи в течение на няколко периода от развитието на литературата, каквато е например дейността на редица писатели,

като Вазов, Страшимиров, Полянов, Людмил Стоянов и др. Георги Цанев не смята, че начинът, по който този въпрос е разрешен в първия том на „Очерки истории русской советской литературы", където съобразно становището на Д. Благой, развито в статията му „Вопросы построения истории русской литературы", за отделните произведения на писателя се говори на различни места, в зависимост от времето, когато са писани.

По-приемлив, според Георги Цанев, е принципът, застъпен в първия том на „История украинской литературы". Тук, след общото проследяване на литературния процес, след цялостната характеристика на всеки период, следват специални глави, в които се разглежда изцяло творчеството на писателя. Този начин позволява да се види цялостният облик на писателя, неговото творческо развитие. На тоя принцип трябва да бъде построена историята на българската литература. Към всеки период или подпериод да има по една начална глава, в която да се проследява литературният процес, подир което да следват монографични глави за отделните писатели. Разглеждането на творчеството на по-малки писатели от един период може да бъде обединено в една обща глава. По такъв начин ще се даде възможност да се проследи както непрекъснатият литературен процес, така и целокупното дело на писателя. Що се касае до въпроса — в кой период да бъде разгледано монографично делото на такива писатели, които са творили в продължение на няколко периода, Цанев предлага да се реши в зависимост от това, кога писателят се е оформил с подчертана творческа индивидуалност, кога е отразил в произведенията си „нови явления в обществения живот, т. е. кога творчество му се е появило като нещо ново в българската литература", кога писателят е дал най-значителната и характерна част от творчество си. По силата на този принцип — продължава Г. Цанев — Вазов трябва да бъде разгледан веднага след Освобождението, макар че твори и преди това, пък и през първите две десетилетия на нашия век. Въпреки че Полянов пише и след 9 септември, мястото му ще бъде в периода от 90-те години до края на Първата война. Разбира се, за произведенията, писани от писателя през различните периоди, ще се спомене и на съответното място, когато се характеризира даденият литературен период.

Специално място в доклада бе отделено на въпроса, по какъв начин и в какъв размер да бъде включено и разгледано народното творчество в проектираната литературна история. Предложението на Г Цанев е: цялото народно творчество да бъде разгледано в една отделна специална глава. Той смята също за целесъобразно детската литература да бъде разгледана в отделни глави.

Според докладчика критерий да бъде включено едно или друго литературно произведение в историята трябва да бъде неговата художествена стойност, да са налице известно образно виждане и личен стил.

В доклада си Цанев подчерта, че историята, която институтът се готви да пише, бидейки истинска научна история на българската литература, трябва същевременно да бъде по формата на изложението, по стил и език достъпна за широко ползуване от народа. Научният характер на историята предполага целият литературен материал да бъде конкретно проучен. Това, разбира се, не значи, че в историята ще бъдат дадени всички подробности и съображения, целият път, по който е минал изследвачът. Историята трябва да съдържа само резултата от научните издирвания. Тя трябва да представлява синтезирано научно-популярно изложение на литературата на българския народ. Това не ще рече опростяване, приравняване до обикновения гимназиален курс. Авторите на историята трябва да умеят да изложат в сбита и ясна форма онова, което е резултат на всестрани детайлни проучвания, на задълбочени анализи и преценки.

За разлика от бъдещата многотомна академична литературна история историята, която сега институтът трябва да състави, ще отразява основните линии на литературното развитие, неговите най-характерни черти, по-значителните литературни факти и явления — изобщо ще представлява обобщено, синтезирано изложение на хилядолетния ни литературен живот. Този характер и предназначение на проектираната научно-популярна история определя и нейния обем. Докладчикът предложи историята да обхваща около 1600 страници голям формат, разпределени в три тома. Първият том от 600 страници да обхваща: народно творчество — 100 страници; старобългарска литература — около 150 страници; литературата през Възраж-

дането — 350 страници. Вторият том от 700 страници да обема българската литература от Освобождението до 9 септември 1944 г. В третия том от 300 страници да се разгледа литературата след 9 септември 1944 г.

Разбира се, тези предложения могат да имат само най-общ, ориентировъчен характер. В процеса на самото писане конкретният материал сигурно ще наложи да бъде изменен обемът на един или друг дял. Очевидно е, че окончателното определяне както броя на томовете, така и обема на всеки том или дял от него ще трябва да стане след като се изработят и обсъдят тезисите на проспекта на историята, за да се види какъв материал ще бъде използуван и разработен.

Докладът на Георги Цанев, макар да не изчерпи всичко свързано с изясняване на предварителните въпроси около написването история на българската литература, очерта в голяма степен характера и предназначението на литературната история, която институтът трябва да напише в следващите няколко години.

След доклада започнаха разискванията.[1] Пръв взе думата Васил Киселков. Той изрази несъгласие с периодизацията, предложена от чл.-кор. П. Динеков и чл.-кор. Г. Цанев. Според него историята на българската литература трябва да бъде групирана в три дяла: стара литература – плод на феодалната епоха, която има по предимство църковен характер. Киселков смята, че Паисий не може да се смята за родоначалник на новобългарската литература. И Паисий, и Софроний „живеят със стари феодални възгледи — трябва да бъдат турени на опашката на старата феодална литература, да представляват преход към новата". Вторият дял да започва от началото на XIX век, „като се вземе за изходна точка Берон". Литературата от този период, според Киселков, трябва да се нарече буржоазна литература. Третият дял да обхваща литературата след 9 септември 1944 г. По-нататък Киселков разви някои свои схващания за началото на славянската писменост, за делото на Кирил и Методий, за начина, по който трябва да бъде разглеждано творчеството на отделните писатели и народното творчество.

Обстойно изказване направи проф. Емил Георгиев. Той се спря на трудностите при определяне периодите на една литературна история, на сложните проблеми, които трябва да бъдат изяснени предварително, за да не се смесва периодизацията на литературата с периодизацията на гражданската история. Според Георгиев и П. Динеков, и Г. Цанев в докладите върху периодизацията на литературата са допуснали механическо пренасяне периодизацията на общата история в литературата. Не са решили правилно въпроса за периодите на хилядолетния ни литературен живот. „Основните моменти в нашето литературно развитие — изтъкна Ем. Георгиев — са във връзка с развитието на нови обществени отношения. Когато възникват феодални отношения в България, възниква българската литература — естествено като литература на феодалните отношения . . . Когато възникват капиталистическите отношения, възниква литература на капиталистическите отношения които започват да се създават в Паисиевата епоха. Естествено е, след народната революция на Девети септември, откогато възникват у нас социалистически отношения, да възниква и нова литература — литературата на социалистическите отношения." Следствие на това Освобождението не може да се смята за начало на нов период, тъй като съществуват здрави връзки между предосвобожденската и следосвобожденска литература — „качества разлика между двете литератури няма". Ролята на Освобождението той сравнява с ролята, която изиграва реформата в Русия през 1861 г.

Ем. Георгиев се спря подробно върху началото и характера на старобългарската литература, като се опита да очертае главните периоди в нея, а именно: създаване и разцвет на българската литература в епохата на установяване на феодализма в България (IX—X век); упадък на българската феодална литература и увеличение на народните и опозиционни елементи в българската литература в епохата на византийското робство (XI—XII век); нов разцвет на българската феодална литература (от XIII до към средата на XV век); българската литература в епохата на победилия турски феодализъм в България (от средата на XV век до 1762 г.).

Новата българска литература, която и според него започва с Паисий 1762 г. и стига до 9 септември 1944 г., той разделя на два периода: а) литература на българското възраждане (1762-1878) и

[1] Двата доклада за периодизацията не бяха четени, тъй като бяха предварително публикувани.

б) литература от епохата на господството на капиталистическите отношения (1878-1944). Възрожденската литература от своя страна дели на три периода: от Паисий до Берон, от Берон до Кримската война и от Кримската война до Освобождението. В епохата от Освобождението до 9 септември Георгиев вижда нови три периода: първият от Освобождението до началото на XX век, когато с пълното утвърждаване на капитализма се развива и критическият реализъм — достигнал големи върхове в творчеството на Вазов, Алеко Константинов, Т. Г. Влайков, П. П. Славейков, А. Страшимиров, Яворов, Елин Пелин и др. Според Георгиев 90-те години, когато се появява социалистическата литература в лицето на Полянов и Кирков, не може да се смятат за нов етап, защото това са само кълнове, които тепърва ще трябва да се развиват. „Новият период започва в началото на нашия век, когато критическият реализъм е притиснат от антиреалистичните течения", когато се явява индивидуализмът и символизмът, които той смята за етап в развитието на българската литература. Съгласявайки се, че с Октомврийската революция започва нов етап, той не смята за приемливо времето от 1918 до 1923 г. да се счита за нов период, както предлага Цанев. Георгиев възрази и на набелязаните от Цанев два етапа в развитието на литературата след 9 септември. За завой в най-новата ни литература той смята решенията на XX конгрес на КПСС. Този конгрес, подчерта Георгиев, открива нови перспективи и за нашата литература.

След като отбелязва трудностите, които има да се преодоляват при написване история на българската литература, както и проявените тенденции тя да бъде отъждествена с гражданската история на народа ни, в изказванията си проф. П. Зарев се спря на редица принципни въпроси от следосвобожденската ни литература, които в доклада на Цанев са получили неправилно осветление или въобще не са били засегнати.

Съгласявайки се по принцип с мисълта на Цанев, че нов етап в литературата започва, когато се появи качествено нов етап в историческото развитие, Зарев подчерта, че „историческото развитие само по себе си като израз на нови отношения и на нови класи определя началото на нов период, а появата на промени в творчеството на писателите, т. е. появата на нов художествен метод". А това значи, че литературната история, макар да има свои дълбоки корени в общественото развитие, „има свои относително самостойни прояви, които именно са и предмет на изследване". Погледнато на литературното развитие от такова становище, първият период за следосвобожденската ни литература, посочен в доклада на Цанев, а именно от 1878 до 1891, е неоправдан. В подкрепа на мисълта си Зарев приведе редица доказателства, повдигна интересни въпроси за началото, развитието и характера на критическия реализъм у нас, за характера на творчеството на Полянов и Кирков и др. Според него критическият реализъм, който се появява още в творчеството на Каравелов, през 80-те години „носи още силни следи от влиянието на революционната предосвобожденска романтика". Едва през 90-те години се появяват нови черти в критическия реализъм — романтиката постепенно погасва, „много по-конкретна и по-действена е критиката на капиталистическите отношения". В началото на века критическият реализъм бележи упадък, появяват се противоречията в творчеството на Пенчо Славейков, на сцената излизат индивидуализмът и символизмът. Зарев обаче смята за неправилно становището на Цанев времето в навечерието на войните, особено след 1905 г., да се смята за период, в който господствува символизмът и великобългарският шовинизъм. В действителност това е време на изострена борба между реализма и антиреалистичните тенденции в литературата. „1891 година е дата с голямо значение за нашата история и за литературното ни развитие. Но литературното развитие има свои специфични особености. Задачата на историка е да улови тези специфични особености" — заключи Зарев.

По-нататък той изтъкна, че Цанев, следвайки тясно гражданската история, историята на партията, е раздробил неоснователно времето след Октомврийската революция на няколко периода. От никакви сериозни съображения не се оправдава годините 1923, 1948 да се смятат за нови периоди в литературата. Зарев изтъкна, че в доклада не е отделено достатъчно внимание на ролята и значението на нашата марксическа литературна критика, докато за буржоазните литературни историци е отделено твърде много място.

Не по-малка трудност при написване на историята Зарев смята и въпроса — как да се оценяват отделните автори. Наред с идейността и жизнените цен-

ности, които има творчеството на даден писател, трябва да се имат пред вид и естетическите ценности в по-широк смисъл. Въпросът за критерия при оценката на художествената литература „не бива да се стеснява до разглеждане само на идейните позиции на писателя, а да се има пред вид богатството на художественото творчество, без, разбира се, да се замълчават слабостите и да не се забелязват тенденциите към упадък".

Като основен недостатък на докладите Цветан Минков намира насичането на много периоди и подпериоди, което нарушава научните принципи, а не е в интерес и на читателя.

Той обърна внимание, че много писатели и цели периоди още не са изучени, към други се проявява превратно отношение, а трети изобщо не се споменават. „У нас например не се познава достатъчно оная прогресивна реалистична литература — белетристика и поезия, разкази и стихотворения, — печатани в „Ден", „Дело", „Ново време", плеадата книжовници от 90-те години, които служат на социализма, които са сътрудници на Г. Кирков и на Д. Благоев." Липсват каквито и да било изследвания за историята на литературната критика, за историята на романа и на лириката, както и за редица големи писатели. Литературното ни наследство не е изследвано откъм проблеми и жанрове, образи, художествено майсторство, както и откъм езикова страна.

Една научна периодизация „трябва да разкрие относителната самостойност и своеобразие на литературния процес преди всичко, на литературното развитие", който принцип не винаги се спазва в обсъжданите доклади. За възрожденската ни литература Минков предлага два подпериода: първият от Паисий до 30-те години на миналия век — когато се затвърдява икономическата основа на българската буржоазия и с излизането на „Рибния буквар" започва поврат в образователното дело; вторият период: от 30-те години до Кримската война, когато се появява революционната поезия.

Цв. Минков се застъпи за следване на историческия принцип при разглеждане на фолклора, а не да има само един единствен очерк, както се предлага в доклада на Г. Цанев.

От друга страна, ако се следва принципа за художественост и емоционалност, както се сочи от Цанев, старата литература почти изцяло ще трябва да отпадне, а във възрожденската не трябва да се споменава нито за Н. Рилски, нито за Берон и за много други още.

Проектираната литературна история не трябва да бъде сухо изложение на теоретични положения, догми и принципи, а трябва да отразява цялостно и всестранно нашето развитие. Колективният принцип и широкото обсъждане ще ни предпазят от грешките при написването на историята на българската литература — завърши Цв. Минков.

Приемайки като добра основа за разискване докладите на П. Динеков и Г. Цанев, Георги Веселинов изтъкна необходимостта да се внесе известно уеднаквяване при наименованията на отделните периоди и подпериоди. Докато Цанев набелязва периодите на основа на крупните политически събития, Динеков определя някои периоди и подпериоди по векове — а известно е, че векът сам по себе си не говори за нищо.

Веселинов се опита да характеризира основните моменти в литературата ни през 90-те години и началото на нашето столетие, посочвайки, че критическият реализъм в творчеството на Ст. Михайловски, на Т. Г. Влайков, на Ц. Церковски, на Ив. Вазов, на Ан. Страшимиров отслабва, запада. Появяват се нови теоретически сили, които „в търсенето на нови пътища се ориентират към символизма", към които незаслужено често пъти се пристъпва с предубеждение. Всички тези факти обаче не ни дават основание да „правим нов период в историята на литературното развитие, . . . в началото на нашето столетие двете основни линии в нашата литература — реалистичната и антиреалистичната — си остават почти същите, с известна качествена разлика".

По отношение на фолклора Веселинов смята, че той трябва да бъде разгледан „на онези места в общия исторически развой на нашата литература, където произведенията от фолклора са свързани с онази конкретна действителност, с която са свързани и художествените произведения".

Особено място в изказването си Веселинов отдели на детската литература. Той смята за неприемливо предложението на Цанев детската литература да се разгледа в два очерка. „Такова разглеждане би откъснало детската литература от общия развой на българската литература изобщо, от която тя е неделима част. Като изтъкна, че още

през Възраждането имаме произведения, писани специално за деца, Веселинов подчерта, че трябва да се скъса с пренебрежителното отношение към този род литература и в проектираната история на нея трябва да ѝ се даде заслужено място.

В началото на изказването си Людмил Стоянов се спря на онези условия, на които трябва да отговаря една истински научна марксистко-ленинска история на българската литература. Художествената литература е показател за духовния ръст на народа, тя разкрива моралните и обществени ценности на дадено време, показва тежненията и стремежите на отделни среди и класи. За да може една литературна история да разкрие всичките тези богатства, изисква се сериозна предварителна подготовка: отделни изследвания и студии, монографии, документален материал, както и изясняване на редица принципни методологически въпроси, един от които представлява безспорно и периодизацията.

Л. Стоянов изтъкна, че двата доклада дават достатъчно материал за най-широко и задълбочено разглеждане на основните периоди в нашето литературно развитие и се спря обширно на доклада за периодизацията на литературата след Освобождението, като направи някои критически бележки по отделни формулировки в доклада. Положителното в доклада той вижда в старанието на Цанев да посочи „пълната несъстоятелност на досегашните опити да се даде картина на нашата нова литература и, изхождайки от досегашните грешки, да посочи етапите и периодите за написване на историята". Съгласявайки се с мисълта на Г. Цанев, че „не може да има правилен поглед за литературния процес оня, който се ръководи от идеалистическото схващане на литературата като нещо откъснато от материалните условия на живота, като нещо независимо от общественото развитие, т. е. независимо от класовата борба", Л. Стоянов подчерта, че това съвсем не дава основание да се отрекат изцяло постиженията на литературните работници от миналото, че това „не е достатъчно за една история на литературата, която си поставя за задача да намери връзката между явленията, да разкрие основните движещи сили на литературния процес". Той не се съгласи с тенденциите в доклада да бъдат отречени всякакви заслуги на литературните историци от миналото и намира, че Г. Цанев недооценява сложността на проблема за отношението между мироглед и метод.

Л. Стоянов се съгласи с повечето оценки на Г. Цанев за марксическата литературна критика в миналото, за постиженията на съвременната литературна критика, но изтъкна, че в съгласие с общия тон и характер на доклада авторът му би трябвало да погледне по-критически и самокритически на пътя, който сам е изминал като литературен критик. По-нататък той се спря накратко върху по-важните моменти от литературно-критическата дейност на Г. Цанев, като оспори отделни негови преценки за някои автори и произведения.

Според Людмил Стоянов правилното поначало твърдение на Цанев, че в историята не биха могли да се избегнат някои субективни схващания на изследвача, неговия личен стил и творчески патос, крие и известни опасности за обективната научна преценка на литературните факти. Нашата обща цел трябва да бъде — подчерта Л. Стоянов — да разкрием научната истина за литературното ни развитие.

По отношение на основните периоди в следосвобожденската литература Л. Стоянов смята, че за предел на първия период трябва да се смята Октомврийската революция — „като завършък на една епоха и начало на нова". „Огромна е разликата между периода преди Октомври и след него в нарастване на революционните настроения у нас, на новите проблеми в литературата, на перспективите в общественото и културно развитие. . . Тогава се създава поезията на Смирненски, на голяма част от съвременните поети, на Вапцаров, създават се първите начинки на социалистическия реализъм." Л. Стоянов завърши изказването си, изразявайки уверението, че при сериозен и трезв обмян на мнения ще се постигне споразумение за периодите и подпериодите в историята на българската литература.

В своето обширно изказване П. Русев изложи принципите и съображенията, според които той периодизира българската литература в лекциите си като преподавател във Висшия театрален институт.

Като изтъкна, че при определяне на периодите в литературата трябва да се държи сметка за периодите в обществе-

но-икономическия живот, за характера на отразяваната действителност, той подчерта и огромното значение при разрешаване на този въпрос на художествения метод, на идейно-художествения облик на литературното творчество.

Българската литература, чиито живот продължава вече 11 столетия, е наша национална гордост, съкровищница на най-ценните ни художествени достижения. Тя съдържа най-разнообразни литературни произведения, които по метод на отражение, по своя идейно-художествен характер и тенденции съставят, според П. Русев, четири съществени отличаващи се дялове: 1. Старобългарска литература; 2. Българско народно творчество; 3. Новобългарска литература и 4. Най-нова българска литература.

В по-нататъшното си изказване П. Русев се опита да очертае границите и да характеризира литературата на така посочените периоди.

1. Съобразно периодите в обществено-политическия живот Русев набелязва три периода в старобългарската литература: от Кирил и Методий до Презвитер Козма; от падането под византийско робство до Евтимий Търновски и неговите ученици; и от тях до Паисий. Русев посочи жанровото многообразие в старобългарската литература и макар че е бедна от чисто художествени ценности, тя е наситена с интересни проблеми — характерни за определен етап от историческото развитие на народа ни.

2. Българската художествена литература от епохата на Възраждането пък и следосвобожденската ни литература израства на основата на народното поетическо творчество, което обстоятелство налага на това творчество да бъде посветен специален дял от историята на българската литература. Русев проследи как се е развивал методът на отразяване през различните периоди за нашето народно творчество. С нищо не се оправдава досегашното нихилистично отношение, което се проявява към народното творчество.

3. Макар че новобългарската литература възниква на основата на старобългарската литература и на народното творчество, тя се явява нещо качествено ново както по съдържание, така и по форма. Новобългарската литература се създава при условията на зараждащия се капитализъм в рамките на турската феодална държава, развива се и достига значителни върхове по времето на националноосвободителните борби и назряването на буржоазно-демократическата революция, за да достигне своя разцвет в следосвобожденска България, когато се заражда и работническата класа.

Русев не смята, че Освобождението е донесло някакви по-значителни изменения в развитието на художествената литература, затова следва да се говори само за два етапа в новобългарската литература — от Паисий до Вазов, и втори етап — от Вазов до Смирненски (до Октомврийската революция). Той повдигна интересни въпроси във връзка с метода на отделните писатели през този най-значителен и по обем, и по значение период на българската литература, проследи развитието на реалистичния метод преди и след Освобождението, идейно-художествените тенденции и жанровото богатство в литературата ни.

4. В четвъртия основен период в историята на българската литература Русев включва литературата, създадена през времето от Октомврийската революция до 9. IX. 1944 г. и литературата ни, създадена в условията на народнодемократическата власт. Новото в първия етап е социалистическият реализъм, който дава и новия облик и който, разбира се, не е единственият, нито най-често прилагания художествен метод.

П. Русев смята, че литературата на всеки период може да бъде най-добре разгледана и обяснена „въз основа на различните групи писателски течения, кръгове и пр." Съобразно особеностите на реализма, определени от мирогледа на различните писатели, Русев предлага литературата ни след Освобождението до Смирненски да има следните раздели: 1. Писатели и поети, израснали и оформили се преди Освобождението, но разгърнали творческите си сили след него; 2. Писатели-народници; 3. Начало на българската пролетарска литература; 4. Литература около сп. „Мисъл"; 5. Критически реалисти от края на 90-те години до войните, и 6. Български символизъм.

В изказването си Ангел Тодоров изтъкна, че е съгласен с основните положения, залегнали в доклада на Г. Цанев, за характера на историята на българската литература, която институтът трябва да напише. Той смята, че в историята не трябва да се отделя голямо

място на старобългарската литература, тъй като в нея имало малко произведения с по-значителна художествена стойност. Поради това литературата ни до Освобождението можело да обхване един необемист том. Вторият том Тодоров предлага да обхваща литературата от Освобождението до 9. IX., а третият — от 9. IX. до наши дни. Неправилно би било — продължи Тодоров — „да се разглежда отделно реакционната линия, а да се даде дотолкова, доколкото е необходимо да се проследи развитието". Основното в историята трябва да бъде „да се търси реалистично-демократичната линия, но да се вземат като линия Полянов, Кирков, Смирненски — Гео Милев — Вапцаров — това, според мене е откъсване на нашата по-пряко революционна литература от нейното широко демократично развитие". Нашата литература трябва да се разгледа като широк поток на реализма, „като в това разглеждане се посочват индивидуалистичните и символистични отклонения у отделните писатели".

Ангел Тодоров смята за необходимо в историята да бъде отделено необходимото място на народното творчество, но не намира основание да има специален дял за детската литература.

Давайки общо положителна оценка на докладите на Г. Цанев и П. Динеков, Кръстьо Генов посочи една основна тяхна слабост — „несъответствие между теоретичната обосновка на авторите (обикновено правилна, убедителна) и конкретното периодизиране на историята на българската литература". Така, според Генов, вторият етап на възрожденската литература започва не от Кримската война, както пише П. Динеков, а от 1850 г., когато Д. Чинтулов написва най-хубавите си революционни произведения. В подкрепа на схващането си приведе редица съображения и особено писмото на Н. Р. Славейков до Добри Чинтулов, вероятно от 1850 г., в което начеващият млад писател признава, че изпитал влиянието на борческо-патриотичните песни на Чинтулов.

Подобно покриване между периодите в обществено-политическата история и литературната история Генов посочи и в доклада за следосвобожденската литература. Като оценява значението на Октомврийската революция, Генов смята, че нито 1917, нито 1918 г. „бележат съществени изменения в процеса на нашето литературно развитие. От социалистическо-реалистическите кълнове на пролетарско-революционната литература — в лицето на Полянов и Кирков — виж даме нов растеж едва в поезията на Смирненски от 1920 година". Така щото от тази дата „следвада води леточислението си методът на социалистическия реализъм в българската литература, а не от 1918 година, която според нас не носи качествен скок в развитието на пролетарско-революционната ни литература и в литературното ни развитие изобщо".

Генов не намира основание да се дели на подпериоди литературата ни след 1920 година до 9 септември, както и да се взема национализацията за предел в следдеветосептемврийската ни литература.

Той не споделя опасенията на Динеков за някакви непреодолими трудности да бъде включен фолклорът в историята на литературата. При написване на този дял би трябвало да бъдат използувани достиженията на съответните секции на Етнографския и Музикалния институт, както и опита на съветската фолклористика. По-нататък той изтъкна необходимостта да се обърне по-голямо внимание на детската литература, чиято периодизация се подчинява по основа на закономерностите на периодите в цялостната литература.

На замислената тритомна научно-популярна литературна история Генов гледа като на „репетиция за написването на обстойната академична история на нашата литература". Заедно с това ще се разкрие колко много още трябва да бъде направено, за да се осветли задълбочено и цялостно хилядолетното развитие на художествената ни литература.

Смятайки, че една правилна периодизация на нашата литература предполага изясняването на редица теоретически въпроси, Атанас Натев се спря на взаимоотношението между мироглед и метод. Според него правилното становище на Т. Павлов по този въпрос, застъпено в последните му трудове, не е напълно пригодно за практическо използуване в историческото изследване, защото „литературните факти показват, че това противоречие не е „изобщо" между светогледа и метода, а се простира между предварителните възгледи на автора и светогледните изводи от някои негови произведения". Правилната констатация, че действителността определя метода, не изяснява всички особености, от които зависи своеобразието на художествения метод. „Нужно е да се открие не само

връзката между светоглед на отделната творческа личност и художествените произведения, но също и връзката с онези възгледи и предубеждения, които може и да не се споделят от автора, но с които той не е могъл да не се съобразява."

Като се съгласява, че не всяко обществено-политическо събитие означава и нов период в литературата, Натев не смята за убедително Освобождението да се счита за предел между два периода; не намира достатъчно аргументи нито в доклада на П. Динеков, нито в доклада на Г. Цанев, за да се приеме Вазов за предел между два основни периода в новата българска литература.

По-нататък Натев се спря на понятието критически реализъм. Всеки реализъм се съпътствува от известно критическо отношение към действителността, но от това не следва писателите от епохата на Ренесанса да считаме за критически реалисти, защото, „както е известно, Енгелс употребява понятието „критически реализъм", като го отнася към онази епоха в реалистическото творчество, когато острието на художническата критика беше насочено главно срещу господствуващите и вече — така да се рече — компрометирани капиталистически отношения". Това трябва да се има пред вид, когато писатели като Л. Каравелов, П. Р. Славейков се окачествяват като стопроцентови критически реалисти.

Според Натев неправилно е да се смята 9 септември за начало на социалистическо-реалистическата литература, както е посочено в доклада на Г. Цанев, щом още Смирненски усвоява метода на социалистическия реализъм. „Принципиална разлика между социалистическо-реалистическата литература, творена в условията на капиталистическата действителност, и литературата на днешното социалистическо строителство няма и не може да има."

Стоян Каролев изрази съгласието си с посочените основни периоди в докладите на П. Динеков и Г. Цанев. Макар че и той не смята освобождението от турско иго за основен водораздел в нашето литературно развитие, не е наклонен да подценява значението на Освобождението, да се сравнява то с реформата от 1861 г. в Русия, както се изказа Ем. Георгиев.

Каролев възразява и против онези, които смятат Октомврийската революция за водораздел в следосвобожденската литература. „Мисля, че това делене е неправилно, неточно, защото се взема само един белег — възникването на нов метод, докато при определяне на периодите трябва да имаме пред вид цялата съвокупност от обществените и литературни явления и не трябва да забравяме основното — действителността, която се отразява. Очевидно именно след Девети септември започва нова ера в развитието на нашата литература, тъй като преди Девети септември социалистическият реализъм, макар да съществуваше, беше „в опозиция", бореше се с буржоазната литература, която беше господствуваща".

Каролев намира, че в докладите не са посочени изцяло достиженията на нашата марксическа литературна теория в миналото, стеснен е обсегът на демократичната линия в литературата ни. Едностранчиво Г. Цанев е изтълкувал и схващането на Благоев за двете линии в нашата литература.

Правилното положение в доклада на Г. Цанев, че в историята трябва да бъдат разглеждани предимно реалистичните прогресивно-демократични произведения, а на другите произведения, които таксуваме като нереалистични, трябва съвсем мимоходом да се спрем — крие опасността „да не дадем вярна картина на литературното развитие, в което винаги има борба между противоречиви течения". Символизмът съвсем не е случайно явление, както твърди и Ан. Тодоров, и не може да бъде мимоходом отминат, без съответен анализ — изтъкна Каролев.

Цанев е стеснил понятието критически реализъм, като е взел за основен белег на този метод пряката сатирическа насоченост на произведението. Каролев смята, че когато в центъра на критико-реалистичното произведение има положителни герои, то със системата от образи се опълчва срещу едно общество, представлява отрицание на един строй, с който положителните герои са в остър конфликт. Пряката сатирическа насоченост не е решаваща. Като отбеляза, че вече се превъзмогва доскорошното погрешно становище, застъпвано и от Г. Цанев, да се тълкуват Полянов и Кирков като критически реалисти, Каролев подчерта, че литературните явления трябва да се разглеждат в тяхната сложност, „да се проследява не само развитието и упадъкът на критическия реализъм, появата и развитието на социалистическия реализъм, но да се прави и разграничение между

отделните представители на критическия реализъм — не само по индивидуалност и стил, а и по метод". Трябва да се съобразяваме със своеобразието на реализма на отделните писатели. Г. Цанев не е провел на практика верните по начало методологически принципи. Получило се е „известно механическо отъждествяне на периодите на гражданската история с периодите на литературата", а от друга страна, не всяко ново явление в литературата ни дава право да говорим и за нов период.

Имайки пред вид взаимообусловеността на обществените и литературни явления, Ганка Найденова развиха мисълта за необходимостта историята на българската литература да бъде поставена на по-широк фон, да не се игнорира литературният живот в другите страни през съответните периоди, общата насоченост на някои литературни явления, а от друга страна да се използува опитът на другите народи, които също предприемат задачи от рода на задачата, предмет на днешното обсъждане.

Ние не бихме правилно разбрали и оценили представителите на индивидуализма и символизма в нашата литература — подчерта Найденова — „без основни познания за същите течения в западноевропейската и руската литература". Изследвачът трябва да умее през многообразието в противоречивостта на явленията да схваща „основната посока в развитието на всеки отделен писател, доколкото неговото дело накланя в цялостното си развитие в едната или другата насока—към реалистичната линия на литературния процес или към затъване в блатото на антиреалистичната упадъчна насока". Такъв подход ще позволи отделните очерци за писателите да се вплетат в канавата на историческия процес.

По-нататък Найденова се спря на някои спорни въпроси около творчеството на Яворов и направи редица критически бележки върху схващането за двата периода в това творчество. Използувайки нови факти и теоритични установки, тя посочи, че основната линия на развитие у Яворов води не към символизма, а към здравото реалистично изкуство. Дори и произведенията, в които най-силно се чувствуват символистични увлечения, имат корените си в нашата реална действителност и те са израз на един своеобразен бунт срещу еснафската закостенялост на времето. „Отношението към Яворов и други подобни поети — завърши Найденова — трябва да бъде предупредителен знак за онези, които ще създават нашата литературна история. Нашата културна общественост, нашата младеж трябва да получи една литературна история, в която литературното ни наследство ще бъде предмет на достойна оценка, оценка, основана на сериозни проучвания на това наследство и на широки познания за цялостния литературен процес, една история, която ще гради обобщенията си върху конкретен материал, ще държи сметка за спецификата на явленията, ще дири в тяхното многообразие и противоречие същността."

В обсъждането взе участие и представител на Института по градоустройство и архитектура арх. Георги Стойков. Като сподели опита на техния институт при съставяне проспекта за „Кратка история на българската архитектура", той припомни, че и у тях е имало увлечения към голяма раздробеност на архитектурните явления, което пречи да се схване цялостният процес на архитектурното развитие. „Ние уедрихме в няколко главни периода историята на българската архитектура Струва ми се, че и вашата история на литературата само ще спечели, ако постъпите по същия начин." Стойков се изказа и за обема на историята, като предупреди и за трудността, която са срещали при оценката на архитектурата след 9 септември. Обсъждайки мнението на директора на Украинската академия на архитектурата, че е трудно да се оцени най-новата архитектура поради липса на перспектива и, имайки предвид трудностите при разрешаване на тези въпроси, колективът решил целият дял за архитектурата след 9 септември да отпадне.

По обсъжданите въпроси взе отношение и Георги Димов. Въпреки съществуващите трудности, които ще трябва да се преодоляват, въпреки редицата неразрешени въпроси било от пообщ теоретико-методологичен, било от историко-литературен характер, въпреки все по-разгарящите се спорове по важни естетически проблеми, не е оправдано от никакви съображения, подчерта Г. Димов, по-нататъшно отлагане изпълнението на едно национално дело— написване история на българската литература. „За предпочитане е във всяко отношение българските писатели, пък и интересуващите се в чужбина да имат една литературна история, напи-

сана от позициите на марксистко-ленинската методология, макар и с някои малки грешки и недостатъци, отколкото още да продължават да се ползуват от остарелите учебници и курсове на буржоазните литературоведи."

Димов намира правилни основните мисли, развити в доклада на Г. Цанев, относно характера на проектираната история, но припомни, че по-важното е — правилните по начало общи теоретически принципи да бъдат с умение приложени при разглеждането и оценката на отделните писатели и произведения. А затова е необходимо литературният историк да има голяма идейна широта, несъмнена литературна и методологическа зрялост, естетическа култура, за да не се получат грешките от близкото минало при оценката на такива крупни писатели като П. П. Славейков, Йовков и др. Трябва да умеем да виждаме обективно-реалистичното съдържание в произведенията от миналото, националните черти на българската литература или на отделни литературни течения — както напр. романтизма във възрожденската ни литература или пък символизма в първите две десетилетия на нашия век. Той обърна внимание да се пристъпва грижливо при оценката както на художественото наследство, така и в областта на литературната история и критика, да не се стига до национален нихилизъм.

По въпроса за народното творчество Димов смята, че не може да има спор дали да бъде включено в историята. Предложението обаче в доклада крие ре дица неудобства. Макар да има свои специфични черти, народното творчество, както и всяко литературно творчество отразява конкретна действителност и следователно трябва да бъде дадено там, където се разглеждат литературните произведения на съответната епоха.

Според Димов, макар и П. Динеков и Г. Цанев в докладите си за периодизацията да изхождат от правилни теоретически положения, ползувайки се в това отношение и от съветския опит, допуснали са известно отъждествяване на периодите на гражданската история с литературната история, не са прокарали докрай принципа, че литературният процес се ползува с известна самостоятелност. Вследствие на това някои от набелязаните периоди не са съобразени с литературните факти. Така напр. още преди Кримската война, в края на 40-те години, Чинтулов и Славейков създават революционни творби. „Срутените кумири", на Полянов се явяват цели пет години след 1891 г. — която година Цанев смята за нов период в литературата. Не е оправдано годините 1923 или 1947 да се смятат за начало на нови периоди в литературата.

При определяне периодите в литературата трябва да се изхожда преди всичко от художествения метод на писателя, от сложността и противоречивостта на литературния процес. Още по-сложен е въпросът да се оценят правилно отделните писатели — особено тези, чието творчество е идейно противоречиво. Тук неправилното отношение към някои теоретични въпроси, какъвто е напр. въпросът за отношението между мироглед и метод, може да се окаже фатално.

Г. Димов се спря и на въпроса за необходимостта да се положат усилия за издирване и събиране на целия архивен документален материал, който ще осветли много страни от биографията, творческия облик и идейната насоченост на писателя.

Накрая двамата докладчици чл.-кор. П. Динеков и чл.-кор. Г. Цанев в кратки изказвания взеха отношение по някои от повдигнатите спорни въпроси, доизясниха отделни свои мисли и формулировки, залегнали в докладите.

Като изтъкна, че на тридневното обсъждане са били направени интересни изказвания, П. Динеков пожела по-нататъшното обсъждане да продължи в печата. Той възрази на някои от изказалите се, защити становищата си, застъпени в доклада. Динеков припомни, че в доклада за литературата до Освобождението съвсем определено е казано, че „началото на новия дял съвпада с появата на нови парично-стокови и капиталистически отношения и с нашето национално възраждане", поради това изказването на Ем. Георгиев в този пункт трябва да се смята за съвсем неоснователно. Докладчикът възрази и на искането на В. Киселков Паисий и Софроний да се считат като представители на старобългарската литература. Това, че някои литературни явления предшествуват или следват с няколко години обществено явление, което определя границата между два периода, не трябва да ни смущава — подчерта Динеков. Посочените дати са само условно дадени, какъвто е случаят с 1853 година, когато избухва Кримската война.

По-нататък Динеков се спря на някои моменти от доклада на Г. Цанев

за характера на литературната история. Той намира за неоснователно детската литература да се дава в специален раздел, да се отделя от общия литературен процес. По въпроса за народното творчество Динеков остана на становището си, че е трудно то да бъде включено в историята, преди основните проблеми на фолклористиката да бъдат изяснени. Накрая той пожела да се засили подготвителната работа по историята, за да може в близко време да се пристъпи към нейното написване.

И чл.-кор. Г. Цанев изтъкна в заключителното си слово, че разискванията по двата доклада са минали на високо принципно равнище. Макар лично той да не е съгласен с някои от изказалите се, смята обаче, че всички свободно и искрено са изложили своите възгледи. Г. Цанев изрази задоволството си, че основните методологически положения в докладите не са оспорени, а са внесени корекции и доуточняване на някои периоди и дати. И той изтъкна, че посочените години като предел на дадени периоди са само условни. „Независимо дали ще сложим началото на 90-те години или средата, появата на социалистическото движение има огромно значение за нашата литература." Той смята, че след септември 1923 година се създава литература, която се различава твърде много от творчеството на Смирненски.

Като подчерта още веднъж трудността на обсъжданите проблеми, Г. Цанев завърши с предложението в института да се разгледат делово повдигнатите въпроси и да се направят изводи от обсъждането.

*

Тридневното обсъждане на въпроса за характера и периодизацията на проектираната история на българската литература мина на сравнително добро научно-теоретично равнище. Проблемите, поставени в докладите, дадоха възможност на голям брой литературни работници да вземат отношение по един или друг въпрос, да изкажат свои съображения и наблюдения по някои основни теоретико-методологически положения или по някои конкретни оценки за метода и облика на отделни писатели и литературни течения или пък да направят предложения за цялостния характер, обем и композиция на историята.

Не може да не се отбележи като положително явление фактът, че изказалите се другари са мислели сериозно върху обсъжданите въпроси, което даде възможност да направят свободно и искрено много критически бележки върху докладите, да излязат с нови предложения и уточнявания за отделните периоди, етапи, епохи в хилядолетното ни литературно развитие.

Разбира се, не можеше да се очаква от едно такова обсъждане да разреши всички повдигнати въпроси, нито пък да се изясни всичко онова, което ще възникне в процеса на по-нататъшната работа. Във всеки случай от станалата обмяна на мнения върху характера и периодите на историята на българската литература, която институтът се готви да напише, могат да бъдат направени някои изводи, които би следвало да се имат пред вид при по-нататъшната подготовка на това дело от национално значение.

1. На първо място единодушно бе подчертано голямото значение и роля на една научна история на българската литература, написана на марксистко-ленинска основа. Голямото научно и идейно-възпитателно значение на литературната история налага да бъдат предприети по-решителни мерки за нейното по-скорошно написване.

2. За разлика от бъдещата академична литературна история сега готвената история, макар да бъде изградена на основата на научно проверени факти, преценки и изводи, трябва да бъде написана в по-общодостъпна форма, за да бъде използувана от най-широк кръг читатели. С оглед на това си предназначение нейният обем не трябва да надхвърля 1600—1800 страници, събрани в 3—4 тома.

3. От всички бе подчертано, че досега е направено много малко за осветляване на проблемите на литературното ни развитие. Броят на студиите и монографичните изследвания е твърде малък, за редица големи писатели и за цели периоди не е написана нито една по-сериозна статия, не са издирени и събрани биографските материали, архивните и други документи за живота и творчеството на отделните писатели, недостатъчен е и броят на специалистите литературни работници.

4. Около подготовката и изпълнението на тази от национален мащаб задача трябва да бъде заинтересована цялата наша културна общественост. Необходимо е още по-тясно сътрудничество между института, катедрите от университета, Съюза на българските

писатели. По основните теоретико-методологически, историко-литературни, естетически и критически въпроси трябва да продължат дискусиите и в печата. Тезисите и макетът на историята трябва да бъдат широко обсъдени.

5. По-голямата част от изказалите се изразиха становището — в литературната история да бъде застъпено, в съответна форма и обем, и народното творчество.

6. Въпреки споделените от всички правилни теоретични принципи за особеностите на литературното развитие, за спецификата на литературните явления както в докладите, така и в някои от изказванията бе допуснато, в една или друга степен, отъждествяване на периодите от гражданската история с периодите от литературното развитие.

7. В повечето изказвания бе изтъкнато, че насичането на литературното развитие на твърде къси периоди пречи да бъде обгърнат цялостният литературен процес, да се даде цялостна оценка на творчеството на писатели, творили в по-дълъг период от време.

8. Периодизацията на литературата трябва да се основава на всестранен анализ на литературния процес, на обективно изучаване на литературните факти. Като се опира на основните етапи на историческото развитие на българския народ, литературната периодизация трябва да става въз основа на особеностите в етапите на самия литературен процес, като се отчитат съществените изменения в съдържанието и метода на литературата.

9. В хода на обсъждането стана ясно, че за да се определи характерът и оцени по достойнство творчеството на отделните писатели, редица теоретични въпроси се нуждаят от по-нататъшна разработка, като напр. въпросът за характера на реализма преди и след Освобождението, за социалистическия реализъм и неговото развитие, за отношението между светоглед и метод, за особеностите на народническата литература, за особеностите на българския символизъм, за националните черти на някои по-общи литературни течения, намерили място и в нашата литература, и още много други.

10. За да бъдат разрешени с успех многото сложни въпроси, свързани с написване на марксистко-ленинска история на българската литература, необходимо е да се засили решително научно-организационната и научноизследователска работа в института, да се използуват всички научни сили и възможности за осъществяването в близко време на това важно дело.

Георги Димов

СЪДЪРЖАНИЕ

1. Елена Димитрова — Христо Смирненски — певец на революционния устрем на масите 3
2. Надежда Измирлиева, Цвета Унджиева — Смирненски — вдъхновител на нашия народ в борбата против фашизма 67
3. Олга Дейкова — Стихът на Ваптцаров 99
4. Пеньо Русев — Творчеството на Чехов и Горки — школа за реализма и майсторството на Елин Пелин 169
5. Христо Дудевски — За реализма в литературното наследство на Емануил Попдимитров до 1923 г. 251
6. Милена Цанева — Стилът на Светослав Минков 301
7. И. М. Шептунов, Москва — По въпроса за отражението на хайдутството в българската литература 357
8. Боньо Ст. Ангелов — Ранни книжовни занимания на Софроний Врачански 385
9. Александър Милев — За авторството на Пространното Климентово житие 405
10. Петко Атанасов — Иван Франко и България 435
11. Боню Ст. Ангелов — Бележки върху „Слово о полку Игореве“ 455

Материали и съобщения

12. М. Арнаудов — Документи по българското възраждане:
I. Първото заточение на Н. Бозвели 475
II. В. Априлов до Н. Христович и К. Фотинов 484
III. Раковски за своя „Показалец“ 497
IV. Иван Драсов за отношенията между Каравелов и Ботев 502
13. Димо Минев — Потекло и извори на „Немили-недраги“ от Ив. Вазов 507
14. Илия Конев — Първата редакция на стихотворението „Есен“ от Найден Геров 525

Критика и библиография

15. Атанас Натев — Дело, към което сме задължнели 527

Хроника

17. Г. Димов — Първи стъпки към написване история на българската литература 537

ИЗВЕСТИЯ
НА ИНСТИТУТА ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
Книга V
Технически редактор: Хр. Чолчев
Коректор: Л. Милошева
Дадена за набор на 15. II. 1957 г. Излязла от печат на 30. V. 1957 г.
Формат: 70|100/16
Тираж: 800
Печатни коли: 34,62. Издателски коли 41,20
ЛГ—III—8—1957
Набор и печат в печатницата „9 септември"
София, ул. Бенковски № 40
Поръчка № 34
Книжно тяло 37,10 лв. Подвързия 2,30 лв.
Цена 1955 г. 39,40 лв.

Цена 1955 г.
39·40 лв.